

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALENCIA
SAN VICENTE MÁRTIR



**Tratamiento fotográfico de objetos en los catálogos de
museos etnográficos. El caso de L´Etno. Museu Valencià
d´Etnologia**

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Dña. Aránzazu Fernández Sarasa

Dirigida por:

Dr. D. Pablo Vidal González

2023

**Tratamiento fotográfico de objetos en los catálogos de museos etnográficos. El caso de
L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia**

Tesis Doctoral

Presentada por:

Dña. Aránzazu Fernández Sarasa

Dirigida por:

Dr. D. Pablo Vidal González

2023

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han contribuido de una u otra forma a la realización de esta tesis.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia y amigos por su apoyo constante y motivación durante todo este proceso. Un agradecimiento especial a mi marido Ángel, a mi hijo Pablo y a mi madre por su amor incondicional y comprensión en los momentos más difíciles.

También quiero reconocer y agradecer a mi director de tesis, el Dr. D. Pablo Vidal, por su dedicación, paciencia y experta guía en cada etapa del trabajo. Sus comentarios y sugerencias han sido invaluable para mi formación profesional.

Además, quiero agradecer a mis compañeros de claustro Luis, sin él no habría llegado aquí, José María, Guillermo, Cata y María José por su colaboración y apoyo en diferentes fases del proyecto, especialmente a Fernando, cuyo ánimo y motivación siempre me dieron un impulso adicional.

También quiero reconocer el trabajo de los empleados de la biblioteca de L'Etno, mejor museo de Europa 2023, Amparo y Sergio, por su inestimable ayuda en la búsqueda de información.

Por último, me gustaría dedicar este trabajo a mi padre, cuya influencia en mi vida y en mi carrera como fotógrafa ha sido incalculable. Siempre estarás en nuestros corazones y pensamientos.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
1. Resumen	6
2. Introducción	10
3. Objetivos e Hipótesis	14
3.1. Objetivo General	14
3.2. Objetivos Específicos e Hipótesis	14
4. Metodología	15
4.1. Enfoques Metodológicos	15
4.2. Creación de la Plantilla	16
4.2.1. Nivel Contextual	18
4.2.2. Nivel Morfológico	20
4.2.3. Nivel Compositivo	23
4.2.4. Nivel Enunciativo	26
4.2.5. Interpretación Global de la Imagen	27
4.3. Los Casos de Estudio	28
5. Marco Teórico	31
5.1. Concepto de Fotografía	31
5.2. Origen y Evolución de la Fotografía	33
5.2.1. Invención y Expansión de la Fotografía	33
5.2.2. El Género del Retrato en los Inicios de la Fotografía	36
5.2.3. Nacimiento de la Fotografía Artística	38
5.2.4. Fotografía Documental	40
5.2.5. Avances Tecnológicos Hasta el Siglo XXI	42
5.3. Origen y Evolución de la Ilustración Impresa	45
5.3.1. Nacimiento de la Impresión	45
5.3.2. Primeras Impresiones Publicadas con Fotografías	47
5.3.3. Tecnologías en la Impresión	49
5.4. El Museo y el Objeto	51
5.4.1. Historia del Museo a partir de su Relación con el Objeto	51
5.4.2. L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia	63
5.4.3. La Difusión en el Museo	69
5.4.4. El Catálogo de Museo	75

5.4.4.1. Origen del Catálogo.	77
5.4.4.2. Primeras Industrias de Impresión de Catálogos de Museos.	79
5.4.5 El Objeto de Museo	80
5.5. Metodologías de Análisis Fotográfico	85
5.5.1. El Modelo de Laswell	86
5.5.2. La Perspectiva Tecnológica	87
5.5.3. El Texto Audiovisual	88
5.5.3.1. La Psicología de la Forma.	88
5.5.3.2. La Perspectiva Iconológica.	89
5.5.3.3. La Perspectiva Semiótica en el Análisis de Fotografías.	90
5.5.4. Perspectivas desde la Instancia Receptora	92
5.5.5. Perspectivas Metodológicas en la Actualidad. Estudios Visuales Anglosajones y la Ciencia de la Imagen Alemana	94
6. Desarrollo	96
6.1. Competencias Necesarias para Completar el Modelo de Análisis Propuesto	96
6.1.1. La Iluminación	96
6.1.2. La Gestión del Color en Fotografía de Producto	105
6.1.3. La Temperatura de Color	106
6.1.3.1. El Equilibrio de Blancos.	108
6.1.4. El Fondo	109
6.1.5. Los Principios de la Composición	113
6.1.5.1. El Punto en la Imagen.	115
6.1.5.2. Las Líneas en la Imagen	116
6.1.5.3. La Forma en Fotografía.	117
6.1.5.4. El Volumen en Fotografía.	118
6.1.5.5. La Textura en Fotografía.	120
6.1.5.6. El Dibujo en Fotografía.	122
6.1.5.6. El Tono en Fotografía.	122
6.1.5.8. El Color en Fotografía.	123
7. Conclusiones	130
7.1. Conclusiones Generales	133
7.2. Propuestas de Mejora	136
7.3. Propuesta de Flujo de Trabajo	143
Referencias	148
Anexos	162

1. Resumen

La presente Tesis Doctoral tiene como objetivo principal analizar las fotografías de objetos que aparecen en los catálogos de museos de etnografía, con el fin de evaluar el impacto que tienen en la comprensión y valoración del objeto en cuestión. Para ello, se han seleccionado las publicaciones generadas a partir de las exposiciones organizadas por L'Etno, Museu Valencià d'Etnologia desde su creación hasta la actualidad. La metodología utilizada ha sido de tipo cualitativo y se ha basado en la generación de una plantilla apropiada para el análisis.

El marco teórico se divide en varios apartados. En el primero y segundo, se define el concepto de fotografía y se explica su origen y evolución desde su invención hasta la actualidad. También se analizan los géneros fotográficos con mayor desarrollo histórico, desde el retrato y la fotografía artística hasta la fotografía documental, y se hace hincapié en los avances tecnológicos que han permitido su desarrollo hasta el siglo XXI.

En el tercer apartado se aborda el origen y evolución de la ilustración impresa, desde el nacimiento de la impresión hasta la inclusión de las primeras fotografías en las publicaciones. Además, se describen las diferentes tecnologías utilizadas en la imprenta y cómo han evolucionado hasta la actualidad.

El cuarto apartado se centra en la relación entre el museo y el objeto, y cómo ha evolucionado a lo largo de la historia. Se describe la historia del museo y su relación con el objeto desde la antigüedad hasta la actualidad, y se hace especial mención a por L'Etno, Museu Valencià d'Etnologia como ejemplo de museo de etnografía. También se aborda el tema de la difusión de estas instituciones, se describe el catálogo de museo, su origen y las primeras industrias de impresión de estas publicaciones. Por último, se profundiza en la importancia del objeto de museo en relación con la fotografía.

El quinto apartado resume las metodologías de análisis fotográfico que justifican la selección de ítems utilizados en la plantilla creada. Se describen diferentes perspectivas como el modelo de Laswell, la perspectiva tecnológica, el texto audiovisual, en el que incluimos la psicología de la forma, la perspectiva iconológica y la semiótica. También se presenta la perspectiva de estudio desde la instancia receptora. Por último, se mencionan las perspectivas metodológicas actuales como los estudios visuales anglosajones y la ciencia de la imagen alemana.

A continuación, se exponen los objetivos e hipótesis de la investigación, incluyendo un objetivo general y varios objetivos específicos junto con la hipótesis correspondiente.

En el siguiente capítulo se describe la metodología utilizada en el estudio, incluyendo los enfoques metodológicos empleados, la muestra de análisis y la creación de la plantilla. También se detalla la definición de la muestra y la selección de los ejemplares.

En el capítulo de desarrollo se describen las competencias necesarias, referentes a la fotografía, para completar el modelo de análisis propuesto. Se explica la importancia de la iluminación, la gestión de color en la fotografía de producto, la temperatura de color y el equilibrio de blancos, así como el fondo y los principios de la composición en la fotografía a través de los diferentes elementos que componen la imagen, como el punto, la línea, la forma, el volumen, la textura, el dibujo, el tono y el color.

En el capítulo dedicado a las conclusiones del estudio se discuten estas y se presentan recomendaciones para mejorar la calidad de las fotografías de los objetos en los catálogos de los museos de etnografía. Se destaca la importancia de tener en cuenta tanto la técnica fotográfica como el contexto cultural e histórico del objeto al capturar y seleccionar fotografías para los

catálogos. Además, se presentan las futuras líneas de investigación que se pueden derivar de esta tesis.

Los anexos son una parte crucial de nuestra investigación, ya que es donde se incluyen todas las plantillas generadas a partir del análisis de los catálogos de exposición, con una interpretación global de cada uno de ellos.

Para concluir este trabajo y facilitar al lector el acceso a las referencias bibliográficas, se incluyen las fuentes consultadas y citadas según las normas APA para la investigación de datos y textos.

2. Introducción

El interés educativo es una de las principales motivaciones que impulsan esta investigación. Surge de la experiencia docente de ocho años en la asignatura de Fotografía Digital impartida en el Grado Multimedia y Artes Digitales de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, la cual se suma a más de veinticinco años de experiencia profesional en diversos géneros fotográficos como el reportaje, el bodegón, el retrato, la fotografía industrial y publicitaria, y la de arquitectura. La oportunidad de ser docente me ha permitido transmitir todos los conocimientos adquiridos a lo largo de los años. También ha generado una inquietud constante por mejorar los métodos de enseñanza y aprendizaje de la fotografía digital, especialmente en un entorno de constante evolución tecnológica y cambio de paradigmas.

La fotografía profesional es un oficio que se basa en dos aspectos fundamentales: el conocimiento teórico de los elementos técnicos y compositivos de la disciplina, y la aplicación práctica de esos conocimientos para obtener resultados profesionales. En esta investigación, se considera que la combinación de ambos aspectos es la clave para alcanzar una verdadera profesionalidad en la fotografía. Por un lado, la teoría es esencial para comprender los principios fundamentales que rigen la fotografía y para desarrollar una visión crítica sobre las diferentes técnicas y enfoques que se pueden aplicar. Por otro lado, la práctica permite consolidar estos conocimientos para ayudar a mejorar y perfeccionar las habilidades técnicas del fotógrafo y estar preparado para enfrentarse a situaciones reales.

Durante las últimas décadas, la transformación digital ha tenido un impacto significativo en la forma en que accedemos y percibimos los contenidos audiovisuales. Gracias a la disponibilidad de internet y las redes sociales, hoy en día tenemos acceso a una enorme cantidad

de información visual, lo que ha ampliado nuestras competencias visuales y nuestra capacidad para procesar y comprender imágenes. Sin embargo, esto también ha generado nuevos desafíos para los creadores de contenido, quienes deben encontrar formas creativas y atractivas de llamar la atención del público en un entorno saturado por imágenes.

En este contexto, resulta fundamental comprender cómo se ha modificado la percepción y el consumo de contenidos audiovisuales por parte del público. La sobrecarga informativa a la que estamos expuestos ha generado una necesidad de seleccionar y filtrar la información que recibimos, lo que ha llevado a un aumento de la atención selectiva y la memoria a corto plazo. En este sentido, los creadores de contenido deben ser conscientes de la importancia de generar un enfoque y una presentación creativa y atractiva que capture la atención del espectador desde el primer momento y logre mantenerla a lo largo del tiempo.

Por lo tanto, resulta necesario explorar nuevas formas de presentación de contenidos audiovisuales que se adapten a las necesidades y expectativas del público actual. Es aquí donde la creatividad y el enfoque innovador cobran una importancia fundamental, ya que son elementos clave para generar interés y capturar la atención del espectador en un entorno cada vez más complejo y saturado.

Por otro lado, es bien sabido que la fotografía es un medio poderoso para comunicar ideas y emociones. Sin embargo, aún no se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo sobre cómo se utiliza este recurso en los catálogos de exposición, y si su presencia y diseño responden a una estrategia comunicativa bien fundamentada. Es decir, el uso de la fotografía en los catálogos de exposición no siempre es efectivo y puede generar diferentes interpretaciones por parte del público. Es por eso por lo que resulta relevante analizar la adecuación de su uso en cada uno de los catálogos, así como el enfoque y la presentación que se le da a la fotografía. En esta tesis nos proponemos llevar

a cabo esta tarea a través de la realización de un estudio detallado y crítico de los catálogos de exposición que hacen uso de la fotografía como recurso visual.

En este contexto, el presente trabajo busca explorar el tratamiento de la fotografía de objetos en los catálogos de exposición para evaluar la calidad y, de esta forma, su impacto en la comprensión y valoración de la exposición por parte del público. Con esta información, se busca proponer recomendaciones para la utilización efectiva de la fotografía en estas publicaciones y contribuir al desarrollo de un modelo de flujo de trabajo que permita mejorar la calidad de estos recursos de divulgación cultural.

Otro punto que nos impulsa es la fotografía como medio visual de comunicación que ha sido utilizada, desde sus inicios, como un recurso para la documentación de la realidad. Sin embargo, con el paso del tiempo, la fotografía ha ido evolucionando y adquiriendo nuevos usos, convirtiéndose en una herramienta cada vez más presente en diversos ámbitos, incluyendo el educativo y cultural. En este sentido, se ha demostrado que la fotografía es un recurso didáctico eficaz para activar el reconocimiento y la percepción del espectador, ya que permite capturar la atención y generar emociones en el receptor.

Además, la fotografía como recurso didáctico tiene la capacidad de transmitir información de manera clara y concisa, ya que permite mostrar de forma visual conceptos y procesos complejos que pueden ser difíciles de explicar con palabras. De esta manera, la fotografía se convierte en una herramienta efectiva para la enseñanza y el aprendizaje, al permitir al espectador visualizar y comprender mejor el contenido que se desea transmitir.

En definitiva, nos planteamos esta investigación tomando como punto de partida la siguiente reflexión: la fotografía se ha convertido en un recurso didáctico valioso en diversos ámbitos educativos. En el contexto de los museos y exposiciones, la fotografía se utiliza para

transmitir información sobre objetos, lugares y eventos, así como para fomentar la reflexión crítica y la comprensión de diferentes realidades culturales y sociales. Además, la fotografía es un medio accesible y atractivo para el público, lo que la convierte en un recurso eficaz para activar el reconocimiento del espectador y mejorar su experiencia de aprendizaje. Se pretende contribuir al debate teórico sobre el papel de la fotografía en la comunicación visual y la educación, y aportar nuevas perspectivas para su utilización en el contexto museístico y educativo.

3. Objetivos e Hipótesis

3.1. Objetivo General

Nuestro objetivo general es estudiar el tratamiento fotográfico que se da a los objetos tridimensionales en los catálogos publicados a partir de las exposiciones organizadas por L'Etno, Museu Valencià d'Etnologia, a partir de ahora L'Etno.

3.2. Objetivos Específicos e Hipótesis

En referencia al objetivo general, se han marcado una serie de objetivos específicos que permiten llevar a cabo nuestro propósito. En primer lugar, estudiar el concepto de objeto etnográfico y su significado para poder definir el ámbito de estudio. En segundo lugar, estudiar los elementos del lenguaje visual a través de una revisión bibliográfica sobre el análisis de una fotografía. Como tercer propósito, analizar los aspectos formales de las fotografías de objetos impresas en los catálogos de exposiciones etnográficas. Y, por último, analizar los posibles métodos de iluminación, captura, revelado y retoque digital de las fotografías de objetos etnográficos tridimensionales.

La presente tesis se funda y se articula sobre la base de la hipótesis de trabajo de que un tratamiento más profundo y cuidado de las fotografías objeto de este estudio provocaría en el observador proactivo una identificación más empática gracias al reconocimiento profundo de los objetos observados.

4. Metodología

4.1. Enfoques Metodológicos

El tipo de metodología aplicado ha sido de tipo cualitativo puesto que es el que se utiliza principalmente en el estudio de las Ciencias Sociales según Guerrero (2016) y es la más adecuada para nuestros objetivos puesto que este procedimiento metodológico se vale de herramientas tales como las expresiones verbales, los textos escritos, los discursos orales, las representaciones gráficas, los dibujos y las imágenes con el fin de explorar y comprender el entramado de la vida social. Esta metodología tiene la capacidad de identificar y analizar las múltiples capas de significado que pueden estar presentes en una situación social. Esto implica desentrañar los matices y las connotaciones más profundas que pueden no ser evidentes a simple vista, pero que son fundamentales para una comprensión completa y rica de los fenómenos sociales.

El enfoque metodológico es múltiple. Se ha partido de una observación directa de los catálogos de exposiciones etnográficas organizadas por L'Etno para describir las fotografías de objetos con un enfoque analítico. De esta forma se han podido identificar los aspectos formales y técnicos de las imágenes. Para este estudio, ha sido imprescindible el acceso a la biblioteca del museo puesto que en ella se encuentran depositados todos los catálogos de las exposiciones. Para el análisis, se ha diseñado una plantilla de recogida de datos, a modo de ficha, que ha servido de base para la descripción y valoración de las imágenes y posteriormente, para la reflexión sobre los resultados.

También se ha aplicado un enfoque comparativo entre todos los catálogos editados con fotografías de objetos etnográficos tridimensionales utilizados para las exposiciones organizadas por L'Etno desde su apertura hasta la actualidad.

Asimismo, se ha hecho un enfoque evaluativo y predictivo de los métodos utilizados para fotografiar objetos etnográficos valorando cada uno de los catálogos que se han analizado para poder proponer un plan de mejora en la captura y revelado digital de este tipo de imágenes.

Con el fin de alcanzar los objetivos señalados en el apartado anterior nos hemos basado en la teoría y bibliografía existente sobre la historia de la fotografía, del museo y de la impresión; también hemos definido el objeto etnográfico y la difusión en el museo, así como las competencias necesarias para completar la plantilla creada y las metodologías que han servido de base para crearla. Y para esto se ha realizado un estudio y gestión de documentación, mediante criterios de búsqueda en los distintos tipos de recursos existentes en el ámbito de estudio utilizando, principalmente, fuentes primarias como: documentos escritos o gráficos, libros, revistas, tesis, informes de investigación, fotografías, ilustraciones, etc.

Para este fin se ha recurrido a gestores bibliográficos y bases de datos y otros repositorios que nos han permitido acceder al material científico de alto impacto más importante sobre el tema objeto de estudio. De estas bases de datos se han arrojado una serie de materiales que han servido para desarrollar los enfoques descritos: analítico, comparativo, evaluativo y predictivo.

4.2. Creación de la Plantilla

Con el fin de profundizar en nuestra investigación y alcanzar el objetivo señalado se parte del método propuesto por Marzal (2007) para el análisis de imágenes fotográficas, principalmente artísticas, pero aplicándolo al género que nos ocupa, la fotografía industrial de producto y bodegón. Esta elección está justificada por el carácter integrador de su propuesta ya que es la suma de varias perspectivas, convirtiéndola en un punto de partida muy completo y adecuado para nuestro análisis. Según el propio autor, su metodología se basa en el análisis textual de la obra, pero sin dejar de lado otras perspectivas. Como la plantilla que hemos utilizado es el resultado de una adaptación de la propuesta por el Dr. Marzal, las perspectivas metodológicas utilizadas para crear

los apartados finalmente incluidos se han explicado en el capítulo del marco teórico de la presente tesis.

A continuación, se hace un resumen de los aspectos incluidos en cada uno de los niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y de interpretación global. Primero, en el nivel contextual, se detallan los ítems necesarios para ubicar las fotografías y al autor. Es un nivel completamente objetivo en el que hace falta incluir el máximo número de datos para facilitar el acceso a las imágenes por parte del lector. A continuación, en el nivel morfológico, se describe el motivo fotográfico y el centro de interés. También se ha incluido todo lo que tiene que ver con la forma del objeto y cómo se consigue su tridimensionalidad además de aspectos como textura, nitidez, escala y texto en la foto. En el nivel compositivo se describen los elementos que forman parte del lenguaje visual y que se combinan para formar una composición determinada. En el último nivel, se describe la mirada enunciativa, el punto de vista físico que se ha elegido para tomar la fotografía y sus consecuencias tales como: la identificación o el distanciamiento y las relaciones intertextuales que pueden existir en la imagen. Para finalizar, se ha desligado el apartado de interpretación global del texto del nivel enunciativo para convertirlo en un resumen que puede ser sustraído de la plantilla y utilizado de forma autónoma a modo de resumen o conclusión general del análisis.

Llegados a este punto se hace necesario profundizar en la justificación de cada uno de los ítems seleccionados a la vez que en la explicación de las posibles variables de cada uno de estos puntos. Esta plantilla está pensada para el análisis de imágenes con poca complejidad textual enmarcadas dentro del género de bodegón de fotografía industrial o de producto. Su diseño nos permite tanto la recogida de datos y su análisis, en los niveles contextual, morfológico, compositivo y enunciativo; como su posterior integración, relación y conectividad entre las diferentes categorías en el nivel de interpretación global.

Somos conscientes de que ninguna explicación verbal puede sustituir la experiencia de una percepción visual tal y como afirma Arnheim (2002, p. 16). En este sentido, sabemos de las limitaciones que tiene cualquier análisis descriptivo de la imagen, puesto que se realizan afirmaciones genéricas, pero, siempre que justifiquemos nuestras descripciones a partir de categorías o codificaciones aceptadas por la comunidad investigadora, podremos fundamentar nuestra interpretación de la imagen.

4.2.1. Nivel Contextual

El primer nivel con el que nos encontramos es el que hace referencia a la información completamente objetiva del análisis. A continuación, se detallan los ítems incluidos y se justifica su elección.

El *título del catálogo* desempeña un papel fundamental al brindar información preliminar acerca del contenido abordado. En la mayoría de los casos, este título se corresponde con el nombre de la exposición a la cual está asociado.

El *año* de edición adquiere relevancia al proporcionar un indicativo temporal de la producción de las fotografías. Además, ofrece perspectivas sobre los avances tecnológicos contemporáneos y permite evaluar tanto la calidad técnica de las imágenes como las tendencias y modas prevalentes en ese período.

La identificación del *editor* y del *autor* del catálogo tiene importancia porque informa acerca de la entidad responsable de la publicación. Ya sea una institución como la Diputación, la Generalitat o el mismo museo, habrá unas influencias u otras presentes en el contenido del catálogo.

El *ISBN*, como código de identificación internacional para libros, juega un papel crucial al facilitar búsquedas expeditas y evitar confusiones al acceder a un catálogo específico.

El *número total de páginas* desempeña un papel significativo al indicar la amplitud del

catálogo, ofreciendo perspectivas sobre los recursos invertidos en su elaboración.

La *fecha de la exposición*, por su parte, permite discernir si las fotografías fueron capturadas antes, durante o después del evento en cuestión. A menudo, los fotógrafos se ven limitados por las circunstancias de ubicación y momento, lo que puede influir en su capacidad para tomar decisiones creativas. Por ejemplo, las imágenes de objetos exhibidos pueden estar restringidas por el fondo presente si la captura se realiza en el mismo lugar donde están expuestas las piezas, esto podría requerir un recorte digital para aislar los objetos y conllevaría un esfuerzo adicional y, en consecuencia, un presupuesto adicional.

El *tema* subyacente en la exposición resulta fundamental para comprender y contextualizar el contenido fotográfico, demostrar conexiones entre los objetos y facilitar la interpretación de su significado.

Todo lo expuesto hasta el momento hace referencia a un catálogo completo. Sin embargo, es importante considerar que la producción fotográfica no es uniforme en su tratamiento. Por ejemplo, se pueden encontrar imágenes silueteadas sobre fondo blanco, otras con fondos de color, y algunas tomadas en el entorno de la propia exposición, todo en el mismo catálogo. Por ello, se introduce un subapartado en esta plantilla que permite detallar fotografías individuales o grupos de imágenes que se denomina *datos de la fotografía o grupo de fotografías*. Así, se reconoce que algunos catálogos fotográficos permiten un análisis único para todas sus fotografías, puesto que comparten características, mientras que en otros casos se requiere realizar múltiples análisis, ya sea de imágenes individuales o de conjuntos específicos.

Dentro del ámbito de este subapartado, hemos incorporado un elemento que hace referencia al *número de página* donde se ubica la fotografía o el conjunto de fotografías que se someterán a análisis.

Asimismo, es importante detallar la información ofrecida por la leyenda o *pie de foto*,

destacando si incluye detalles como el nombre de la pieza, descripción, año de creación, función del objeto, origen, donante, propietario y numeración, entre otros. Esta aproximación resulta fundamental para la comprensión integral del objeto y respalda la interpretación global que se hará de la fotografía en cuestión.

En el ámbito contextual, la *autoría* de la obra no conlleva connotaciones adicionales para la comprensión de las fotografías, dado que en el género en el cual nos situamos carecen de impresiones ideológicas o emotivas por parte del fotógrafo, tal como podría acontecer en la esfera de la fotografía artística. Sin embargo, resulta imperativo reconocer dicha autoría si se halla reflejada en los créditos del catálogo.

Por último, el *formato y proporción* de la imagen en el marco de la página constituyen parámetros objetivos que repercuten en diversas implicaciones para la comprensión de la imagen o conjunto de imágenes bajo análisis. Resulta evidente que el espectador conferirá mayor relevancia a una imagen que ocupa la totalidad de la página que a aquella que tan solo abarca un diez por ciento de esta. Por otro lado, de manera inherente, tendemos a establecer jerarquías, situando en una posición de mayor prominencia a las imágenes de mayor tamaño con relación a las demás.

4.2.2. Nivel Morfológico

El siguiente nivel de análisis que se incluye es el morfológico. Como su propia etimología indica, hace referencia a la descripción de la forma del objeto que se ha fotografiado. Este es un apartado más subjetivo puesto que, para describir la fotografía, se valoran los elementos incluidos en el encuadre.

Con el fin de adquirir las competencias básicas necesarias y poder completar este apartado y el siguiente, referido al nivel compositivo, se ha incluido el capítulo seis de la presente tesis bajo el título de Desarrollo. A continuación, se detallan cada uno de los ítems

incluidos en este nivel.

El primer componente incorporado es el denominado *centro de interés*, el cual se corresponde con la delimitación de lo que se encuentra visualmente plasmado en la imagen. En el contexto de este género fotográfico, se observa una escasa presencia de abstracción, dado que los objetos fotografiados están previamente categorizados y definidos. No obstante, en determinadas ocasiones, la impresión visual inicial podría no ser suficiente para lograr la identificación precisa de la pieza retratada. Por ejemplo, en una fotografía se podría exhibir un objeto de madera, si bien su identificación exacta como un boomerang podría requerir información adicional. En este apartado, cobra relevancia la necesidad de definir claramente la naturaleza del objeto fotografiado, a fin de evaluar si el resultado capturado es apropiado o no, es decir, si el fotógrafo ha sacado el máximo partido de la pieza, esto es, si es una buena fotografía.

A continuación, se ha asignado una sección para la descripción de la profundidad espacial presente en la imagen, la cual se percibe mediante la yuxtaposición de elementos dentro del cuadro o por medio del ángulo y la disposición del objeto o conjunto de objetos. Este componente, denominado *plano/s del espacio*, posibilita la discriminación entre la figura y el fondo, así como sus relaciones inherentes.

La *escala dentro del plano* ha sido contemplada debido a su impacto en la percepción del espectador y hace referencia al tamaño relativo del objeto en el marco de la imagen. Este parámetro conlleva consecuencias directas en la percepción que el espectador tendrá de la obra, en el sentido de que los planos cercanos propician una mayor identificación y emotividad del observador con el objeto, mientras que los planos distantes o generales promueven un mayor grado de distanciamiento.

El siguiente elemento visual contemplado en este análisis es la *textura*. La presencia perceptible de la textura de un objeto en la fotografía denota una adecuada manipulación de la

iluminación, y aporta información acerca de la forma, tridimensionalidad e identidad del objeto, así como de los materiales que componen su superficie. Por el contrario, cuando la textura es inexistente en la superficie, también se puede describir como ausencia de textura, implicando una superficie lisa y uniforme.

El parámetro vinculado a la *nitidez de la imagen* ha sido incorporado con la finalidad de evaluar la calidad intrínseca de la fotografía. A pesar de que también puede utilizarse como recurso expresivo en contextos determinados, su aplicación en la fotografía de catálogos es menos común. Por consiguiente, al abordar este apartado, resulta esencial tomar en consideración el grado de detalle que se revela en el objeto fotografiado. Este grado de nitidez se halla condicionado por diversos elementos, entre los que se incluyen: la tecnología fotográfica empleada, la cual aporta una mayor o menor resolución a la imagen; adicionalmente, el ajuste del diafragma, que puede estar más o menos cerrado e influye en la profundidad de campo resultante; incluso, la velocidad de obturación, dado que velocidades reducidas generan estelas en los objetos, originando así un efecto de desenfoque o percepción de falta de nitidez. Es relevante destacar que el óptimo nivel de nitidez es esencial para facilitar la apreciación detallada de los atributos del objeto en cuestión y realizar una evaluación precisa de la imagen fotográfica.

El ítem subsiguiente se relaciona con la *iluminación*. Este aspecto representa uno de los elementos de mayor trascendencia en el contexto del análisis de imágenes fotográficas, dado que la ausencia de luz conlleva la imposibilidad de generar fotografías. En el apartado dedicado al desarrollo de las competencias necesarias para poder completar la plantilla de análisis se profundiza en los aspectos de la iluminación que requieren atención. La incorporación de este elemento se justifica en el marco del nivel morfológico, debido a que la presencia de luz resulta fundamental para la configuración de las formas y, dependiendo del esquema lumínico empleado, se lograrán resultados diversos.

El *contraste* es otro de los elementos a los que se le ha asignado un apartado específico, dada su influencia en la percepción global de la fotografía. Dentro de esta sección, es esencial considerar tanto el contraste lumínico como el cromático, así como también abordar tanto el contraste inherente a la pieza fotografiada como la relación de contraste entre esta y el fondo. De esta manera, emerge la posibilidad de categorizar el contraste en términos de *alto* cuando la amplitud tonal es notoriamente restringida, o *bajo* cuando se observan muchas variaciones lumínicas o cromáticas entre el punto más oscuro y el más claro de la composición visual. La influencia del contraste desempeña un papel determinante en la configuración del estilo general de la fotografía.

El último parámetro seleccionado para su inclusión en el nivel morfológico es aquel que se corresponde con la *tonalidad y la temperatura de color*. En términos generales, el color se define objetivamente a través de sus atributos, el tono, la saturación y el brillo. No obstante, es particularmente el tono el que le confiere su característica primordial, permitiendo su distinción del resto de colores, ya que este atributo se vincula con una longitud de onda específica. Resulta innegable la importancia de discriminar el tono de un objeto, ya que esta información desencadena una serie de implicaciones en la apreciación global de la fotografía. En este contexto, hemos incorporado la temperatura de color como un parámetro intrínsecamente relacionado con el aspecto más subjetivo del color. En términos generales, resultará imperativo distinguir entre imágenes que presentan una tonalidad cálida o fría, lo cual suscitará diferentes sensaciones en el espectador, como se encuentra explicado en la sección dedicada a la temperatura de color en el capítulo seis.

4.2.3. Nivel Compositivo

Ahora estamos en posición de abordar el nivel compositivo. Tal como se ha expuesto en el capítulo seis de este trabajo, la composición implica la organización de elementos dentro de un

encuadre predefinido. En ese mismo capítulo, se desglosan los principios rectores de la composición para su comprensión en un sentido general. El propósito aquí no radica en la enumeración de los elementos formales que guían dichos principios, a saber: punto, línea, forma, volumen, textura, dibujo, tono y color; sino en los resultados que emanan de la conjunción de todos estos componentes y en cómo son aprehendidos por el observador.

Por razones de concisión en la narrativa de nuestra plantilla, se han seleccionado aquellos ítems que, con mayor frecuencia, surgen a partir de los elementos presentes en las fotografías de catálogos museísticos de etnografía. Esta selección sigue un criterio orientado a aglutinar algunos elementos. Por ejemplo, en el primer segmento, referente a la *perspectiva*, no se han aportado detalles adicionales para poder dejar espacio a la interpretación del analista, quien, mediante la observación, extraerá las conclusiones más pertinentes vinculadas con la perspectiva. Pongamos el caso de que se hayan empleado lentes de gran angular para acentuar la perspectiva y magnificar las dimensiones del objeto, entonces, resultará significativo hacer una alusión a esta circunstancia. Del mismo modo, si se han dispuesto múltiples elementos en una alineación longitudinal con respecto al objetivo, se reducirá la prominencia del elemento individual y se conferirá un mayor énfasis al conjunto, lo que también merece ser mencionado.

A continuación, se encuentra el apartado en el que se detalla la *distribución de pesos*. Cada uno de los elementos que se encuentran dentro de la composición adquiere un peso u otro dependiendo de varios factores tales como su tamaño, su ubicación en el encuadre, su nitidez, etc. Es tarea del analista determinar cuál es el objeto que mayor peso visual tiene dentro de la composición y su valoración.

En el siguiente apartado, que se corresponde con el *orden icónico y equilibrio*, habría que realizar una valoración de la composición para determinar, básicamente, si lo que se observa en la fotografía da como resultado una composición estática o dinámica, es decir, si existe

simetría o series de elementos regulares, o, si por el contrario, no hay una jerarquía estable regular y son otras situaciones compositivas, como la irregularidad constante o la aleatoriedad, las que crean un equilibrio dinámico.

La consideración de la *posición del objeto* en este contexto se orienta principalmente a proporcionar información. Es importante saber si estamos observando la parte delantera, lateral o trasera de un objeto. Además, en ciertos catálogos, un mismo objeto puede ser representado en múltiples fotografías, variando solo su posición en términos de altura o ángulo de la cámara, con el propósito de presentar todas sus facetas, de esta forma señalaríamos el interés que han tenido en mostrarnos esa pieza, enfatizando así su relevancia dentro del catálogo.

Con el fin de organizar mejor los elementos incluidos en el nivel compositivo se han creado dos subapartados: uno para describir el *espacio de la representación* y otro para describir los elementos que pueden conformar el *tiempo de la representación*.

El primero de los ítems incluidos en el subapartado del espacio se corresponde con la *puesta en escena y el fondo* utilizado en la fotografía. Se pretende abordar la descripción tanto del fondo como de aquellos elementos que brindan apoyo a la pieza expuesta. En ocasiones, esta descripción tiene por objeto esclarecer el uso o función de la pieza, y en algunos casos, dilucidar los componentes de museografía o los dispositivos de fijación presentes en la imagen. La intención subyacente es llevar a cabo una evaluación del grado didáctico de la imagen sumando todos los elementos del contenido visual. Por ejemplo, si en la composición se ve una tabla junto a una pieza de jabón se entiende que estamos ante una tabla para lavar ropa. Sin el elemento añadido en la puesta en escena nos faltaría información.

El segundo parámetro para analizar, dentro del ámbito espacial, se relaciona con la conceptualización del espacio en campo y fuera de campo. Conforme a la nomenclatura propuesta por Burch (1985), en el contexto del encuadre se establece una distinción entre el

campo, también denominado espacio *in* o espacio mostrado; y el fuera de campo o espacio *off*, también conocido como espacio fuera de los márgenes del encuadre, que abarca tanto el espacio invisible fuera de dichos límites, como el espacio oculto dentro del propio encuadre. En la práctica analítica, basándose en los elementos presentes en el campo y aquellos que aluden al espacio fuera de campo, el analista debe decidir aspectos como el contexto espacial en el que se capturaron las piezas exhibidas. Esto implica considerar si las piezas fueron capturadas en un entorno profesional, en el espacio expositivo mismo o en un entorno natural al aire libre, por citar un ejemplo.

El último aspecto tratado en este subapartado está relacionado con la indicación acerca de si la fotografía se llevó a cabo en un entorno *interior* o *exterior*. Esta distinción conlleva implicaciones específicas que contribuyen a la interpretación de otros elementos, tales como la iluminación o el fondo.

En el contexto del *tiempo de la representación*, se ha incorporado un ítem denominado *secuencialidad y narratividad* para describir si la imagen forma parte de una secuencia de imágenes que han sido tratadas de manera similar, o si, en cambio, constituye un elemento integrante de una narrativa visual, como podría ser el caso de una fotografía incluida en una serie que documenta un proceso.

En última instancia, se ha añadido otro ítem con el binomio *instantaneidad y atemporalidad* con el propósito de indicar si la imagen captura un momento extraído de una acción en movimiento o, por el contrario, si representa una imagen construida que comunica una sensación atemporal. Un ejemplo de esta última categoría sería el caso de objetos fotografiados sobre un fondo liso o neutro.

4.2.4. Nivel Enunciativo

El nivel final abordado en este análisis es el *enunciativo*, que está vinculado a la mirada

y el punto de vista del autor de la fotografía.

En este nivel, se comienza por identificar el *punto de vista físico* desde el cual se capturó la imagen, considerando aspectos como la altura y el ángulo de la cámara. Estos factores influyen significativamente en la percepción del observador, ya que, por ejemplo, el uso de un gran angular puede distorsionar la apariencia del objeto, mientras que una toma contrapicada puede magnificarlo.

A continuación, se contempla un segmento destinado a evaluar si, a partir de todo lo analizado hasta el momento, es posible inferir que la imagen busca establecer una conexión entre el observador y el objeto fotografiado. Esto se refiere a si la imagen pretende generar una respuesta emocional o si, por el contrario, se enfatiza la distancia con la pieza mediante la omisión de elementos de apoyo en la composición, lo que permite que el espectador sea consciente de la artificialidad inherente a la fotografía. Este apartado se relaciona con las nociones de *identificación y distanciamiento*.

Por último, en este nivel, se incluye una sección destinada a describir las *relaciones intertextuales*. Esto implica el reconocimiento de elementos compartidos con otras imágenes, ya sea dentro del mismo catálogo o provenientes de otras fuentes. Por ejemplo, si se deduce que todas las piezas relacionadas con un período de tiempo específico en un catálogo comparten un mismo color de fondo, facilitará la agrupación de estas imágenes de manera intuitiva. Además, esto también se refiere a las asociaciones que el observador puede hacer cuando percibe que un conjunto de fotografías que muestran detalles de prendas de vestir pertenece a una imagen completa de la misma indumentaria.

4.2.5. Interpretación Global de la Imagen

El nivel final se relaciona con la interpretación global de la imagen, destinado a llevar a cabo una síntesis de los aspectos más destacados y presentar las conclusiones derivadas del

análisis. Aunque este apartado posee una notable dimensión subjetiva, es importante destacar que, como se ha señalado previamente, se busca analizar cada uno de los niveles propuestos e interpretarlos de la manera más objetiva posible, tomando, también, en consideración las competencias de lectura del observador.

4.3. Los Casos de Estudio

A continuación, describimos el proceso de selección de la muestra de estudio para el análisis fotográfico de los catálogos de exposiciones de L'Etno. En primer lugar, se ha realizado una revisión exhaustiva de todas las exposiciones organizadas por el museo desde 1983, fecha en que se celebró la primera titulada *La huella del tiempo*. En total, se han encontrado 68 exposiciones, de las cuales se han publicado 57 catálogos que se presentan en la Tabla 1 por orden cronológico.

Para determinar los apartados que debían estar incluidos en la plantilla, se ha llevado a cabo una revisión general preliminar de todos los catálogos publicados hasta el año 2022, lo que ha permitido seleccionar los aspectos más relevantes que han sido utilizados en el análisis. Posteriormente, se han aplicado unos criterios de exclusión, descartando aquellas publicaciones que no incluyen fotografías de objetos tridimensionales en sus páginas. De esta manera, se ha obtenido una muestra final de 23 catálogos que se utilizarán para realizar el análisis fotográfico y que corresponden a las Tablas 2 a 24 del Anexo de la presente tesis.

Tabla 1*Listado general de catálogos publicados por el museo.*

AÑO	NOMBRE DEL CATÁLOGO	MUESTRA
2022	Tresors amb Història.	Sí
2021	El temps està destarifat. Percepció climàtica d'una generació.	No
2021	Muixerangues al cel.	Sí
2020	María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional de Alcublas.	Sí
2019	Jarque, la cámara y la vida.	Sí
2018	El Cabañal, 1900-1990: fotografies de la família Vidal.	No
2018	Beyond Hollywood: Identidades indígenas norte-americanas.	Sí
2018	Prietas las filas: vida quotidiana i franquisme.	Sí
2017	El país que fascinó a Jean Dieuzaide.	No
2017	Imatges de mort. Representacions fotogràfiques de la mort ritualitzada.	No
2016	Inventant la tradició: indumentària i identitat.	Sí
2015	Blanquinegre: el Valencia C.F. en els arxius de l'agència EFE.	No
2015	Crónica de la Gran Guerra. L'arxiu de Tànger.	No
2014	Barres i estels. Els valencians i els USA.	No
2014	València en blanc i negre II.	No
2014	Hereros. Pastores ancestrales de Angola.	No
2014	Himalaya-s.	Sí
2013	Objeto de deseo.	No
2013	Faixa roja, faixa blava: la pilota valenciana.	Sí
2013	Desaparecidos.	No
2012	El planeta del fútbol.	No
2011	Arriben Bandes. Les societats musicals valencianes.	Sí
2011	La Gran Ruta de la Seda. Cáucaso y Asia Central.	Sí
2011	Museu Valencià d'Etnologia. Catálogo general de la exposició permanente del Museu Valencià d'Etnologia.	Sí
2011	Gitanos d'Hongria.	No
2009	Mora Carbonell, l'encant discret.	No
2009	África a diario.	No
2008	Pueblos abandonados, pueblos en la memoria.	No

2008	Guerra en la ciudad. 1936-1939.	No
2008	València en blanco y negro.	No
2007	La vela llatina. Barques a l'Albufera.	Sí
2006	Passen i Vegen.	No
2006	Mbini. Cazadores de imágenes en la Guinea colonial.	No
2005	Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964.	No
2005	La memoria de hielo.	No
2004	L'altra Ibèria: Etnografia del Caucas occidental i central.	Sí
2003	Tunisia. Terra de cultures.	Sí
2001	Pintura popular congoleña: Moke y Chéri Samba.	No
2001	Los azulejos de la casa de los Huerta.	No
2001	Luz de Oriente.	No
2001	Louisiana Folk art: Northwestern State University of Louisiana.	Sí
2001	La cara de los otros: la imagen de los pueblos "exóticos" en la Europa de los siglos XVIII y XIX.	No
2000	El filo de la cultura.	Sí
2000	El Cid. Mito y realidad.	Sí
2000	La campanya d'Àfrica. Un enquadrament aeri.	No
1999	Regino Más. Historia de una época.	No
1999	El Rif, el otro occidente: una cultura marroquí.	Sí
1999	Las mil caras de Dios.	Sí
1999	El cicle del cereal: el forn de la Vila, Lliria.	No
1998	Valencianos del 98.	No
1998	Pumby.	No
1998	El món escolar: a través de la col·lecció de León Esteban.	Sí
1998	Los Zares y los pueblos.	Sí
1997	Boomerang. Echoes of Australia.	Sí
1991	Huella del tiempo.	No
1986	Els Molins.	No

5. Marco Teórico

5.1. Concepto de Fotografía

El siguiente punto trata de mostrar la importancia de la fotografía hoy en día y su influencia en la forma de mirar de la sociedad, lejos de las teorías de finales del siglo XX en las que se anunciaba su muerte y su pérdida de credibilidad a propósito de la llegada de la era digital (Rigat, 2019).

En lo que se refiere a la etimología de la palabra, el término fotografía proviene del griego φῶς (raíz φωτ-, phōs, «luz»), y γράφω (raíz γράφ-, graf, «rayar, dibujar, escribir») que, en conjunto, significa escribir, grabar con la luz. El primero en utilizar la palabra fue el astrónomo John Frederick William Herschel (1792-1871) que en 1839 realizó un informe ante la *Royal Society* con el título *On the Art of Photography* en el que se explicaba la captura de una imagen en la que salía el gran telescopio de su padre (Souguez, 2014, p. 95).

Actualmente, en su definición más técnica, *fotografía* se refiere a “Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor” (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Desde su nacimiento, la humanidad se ha interesado por la representación de las imágenes, es el caso de las pinturas rupestres. Según Meggs y Purvis (2009) “los pueblos primitivos utilizaron las ilustraciones como una manera elemental de registrar y transmitir información” (p. 4). Aun así, nunca las imágenes habían estado tan presentes en todos los ámbitos humanos como la época en la que nos encontramos.

En concreto, la fotografía, desde su paso de analógica a digital, se ha convertido en el medio más extendido de transmitir imágenes hasta el punto en que autores como Fontcuberta (2018) afirman “Vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad” (p. 52). Con esta frase se

refiere al hecho de que conocemos las cosas primero, a través de imágenes, y después cuando las experimentamos, comparamos esa realidad con la imagen que teníamos de ella. Hasta este punto está la fotografía extendida en la sociedad actual. Se puede decir que la fotografía forma parte de nuestra vida, en palabras de Sontag (2008) “Hoy todo existe para culminar en una fotografía” (p. 33).

En relación con esto y con el momento actual de la fotografía hay que señalar que nos encontramos en la etapa que se ha denominado *postfotografía* en la que se han transformado los modos de ver, de esta forma nos encontramos ante “Una fotografía que se inserta en la sociabilidad digital para dar paso a nuevas formas de relacionarnos con las imágenes y con la realidad a través de ellas” (Toro-Peralta y Grisales-Vargas, 2021, p. 900). Por lo tanto, sobre la digitalización de la fotografía, hay que señalar que tiene más que ver con la forma de comunicar y relacionarse que con un nuevo lenguaje. Es por esto por lo que no se va a tener en cuenta, en el análisis fotográfico que se propone aquí, el hecho de que las imágenes se hayan realizado de forma analógica o digital en su captura, puesto que esto no influye en la interpretación del receptor, ignorante del proceso de producción.

En la actualidad, la fotografía influye en la forma en que la sociedad mira el mundo que nos rodea. La fotografía ha sido un medio importante para documentar la historia y la cultura de las sociedades. Según Barthes (2009), la fotografía es una forma de representación que se utiliza para construir una realidad a partir de un objeto fotografiado, y se basa en la idea de que la imagen fotográfica es una especie de huella o vestigio del objeto representado.

Hay que mencionar, además, que la fotografía es considerada una herramienta fundamental para la construcción de la memoria colectiva. Según Batchen (2006), la fotografía se convierte en un *testimonio del pasado* que permite la conservación de los recuerdos y la transmisión de la

historia. En este sentido, la fotografía es vista como un medio para la preservación y la comunicación de la memoria colectiva, lo que implica la creación de una narrativa visual que refleja las experiencias, valores y tradiciones de una sociedad.

De manera análoga, Wells (2021) destaca la importancia de la fotografía como un medio para la representación y la interpretación de la realidad. Según este autor, la fotografía tiene un papel crucial en la construcción de la memoria colectiva porque permite la creación de una imagen compartida de la historia y la cultura de una sociedad. Wells sostiene que la fotografía es un medio que nos permite mirar el mundo de una manera diferente, destacando aspectos que antes no habíamos visto y proporcionando una nueva perspectiva sobre lo que ya conocíamos.

La difusión de la fotografía digital y las redes sociales ha permitido que cada vez más personas puedan producir y compartir imágenes, lo que ha llevado a una explosión de la cultura visual y una transformación en la forma en que la sociedad interactúa con la imagen (Mitchell, 1996).

5.2. Origen y Evolución de la Fotografía

5.2.1. Invención y Expansión de la Fotografía

Los orígenes de la fotografía surgieron como resultado de una serie de investigaciones, tanto de naturaleza física como óptica, que se llevaron a cabo en un contexto social que conectaba la Ilustración del siglo XVIII con la industrialización del siglo XIX. Además, algunos inventos relacionados con el interés por capturar imágenes se consideran como precursores de la fotografía. Entre ellos, destaca la cámara oscura, la cual, aunque ya era conocida por Aristóteles, experimentó mejoras significativas hasta alcanzar un nivel de desarrollo avanzado en el siglo XVIII.

Asimismo, la invención de la litografía por Aloysius Senefelder en Alemania en 1798 fue de gran importancia para los avances realizados por Niépce en su camino hacia el descubrimiento de un proceso de fijación de imágenes. También, gracias a la idea de combinar la proyección generada por una cámara oscura con la impresión en una piedra litográfica, Niépce logró acercarse al descubrimiento de la fijación de imágenes. Y, por último, otro invento relevante es el fisiotrazo, creado por Gilles-Louis Chrétien en 1786, que permitía observar el perfil de un modelo, retocado con tinta, en una lámina de cobre de la cual se podían obtener copias (Newhall, 2002).

Por lo tanto, la fotografía fue consecuencia de los avances tecnológicos y sociales que culminan en el primer tercio del siglo XIX con la invención de Nicéphore Niépce en 1816, y la posterior presentación del invento, mejorado por Daguerre, en 1839, con el nombre de daguerrotipo. Impulsado por la burguesía, se propagó rápidamente por todo el mundo, aunque, al principio, el material fotográfico era muy caro y el proceso complicado, poco a poco se fue abaratando y simplificando para estar al alcance de las clases populares, también, gracias a la publicación de manuales especializados y a la industrialización de los procesos (Freund, 1983).

El tercer nombre importante para la invención de la fotografía, tal y como la conocemos hoy en día, es el del inglés Henry Fox Talbot (1800-1877), cuyas investigaciones le llevaron a ser el primero en utilizar el papel como soporte fotográfico y a inventar el método del negativo por el que se conseguía reproducir copias de las imágenes y no un único original, como ocurría con el daguerrotipo, y que patentó en 1841. Según Newhall (2002) “este principio del revelado de una imagen latente pasó a ser básico para la mayor parte de los subsiguientes procesos fotográficos” (p. 43).

Otro adelanto técnico que hizo avanzar la fotografía fue el *colodión húmedo*. El primero que publicó sobre esta sustancia para su aplicación en un negativo fue Gustave Legray en 1849 pero el mérito se lo llevó, finalmente, Frederick Scott Archer (1813-1857) en 1851 cuando difundió la explicación del método que permitía rebajar mucho los tiempos de exposición con lo que conseguía que la fotografía se acercara más a la instantánea (Souguez, 2014, p. 127). Sin embargo, se trataba de un proceso complejo que, además, necesitaba de una tienda-laboratorio para su preparación y revelado cuando se trabajaba en exteriores, lo que impulsó las investigaciones para conseguir avances.

El proceso para obtener la *placa seca* se consiguió en 1871, con la propuesta de Richard Leach Maddox (1816- 1902) de utilizar el *gelatino- bromuro*. Pronto se perfeccionó la técnica y se empezó a industrializar el proceso con empresas que vendían en serie las placas preparadas, primero sobre un papel muy fino y más tarde sobre celuloide para terminar aplicándose al acetato de celulosa, base transparente para la fabricación de las películas de fotografía como las conocemos actualmente (Souguez, 2014, p. 127). Este invento dio mucha libertad al fotógrafo ya que no tenía que preparar él mismo las placas para registrar las imágenes.

En España el invento de la fotografía fue presentado por el académico de Ciencias y Artes de Barcelona, Pedro Felipe Monlau, que apoyó a Ramón Alabern para que tomara el primer daguerrotipo en Barcelona en noviembre de 1839 (Sánchez Vigil, 1999, p.61).

Desde su aparición, la fotografía, ha evolucionado hacia una democratización de las imágenes. Esta afirmación se terminó de evidenciar con el salto a la captura de fotos con el dispositivo móvil ¿qué hay más universal que una cámara integrada en un aparato que ya es una prolongación del ser humano occidental? Pero, aunque esto sea así, aunque la fotografía esté al alcance de todo el mundo desarrollado, aún hoy en día, hay que distinguir al aficionado del profesional.

En relación con esto, es interesante destacar que, tal y como manifiesta Benjamin (2005), en 1840, ya existían los primeros fotógrafos profesionales, la mayoría eran miniaturistas que se pasaron a la fotografía (p. 33). Entendemos como profesional de un ámbito a la persona que practica una actividad de la cual vive. No obstante, no fue hasta 1889 que se celebró en París el Primer Congreso Internacional de Fotografía para “definir y favorecer las normas para el ejercicio profesional” (Sánchez Vigil, 1999, p. 24).

5.2.2. El Género del Retrato en los Inicios de la Fotografía

Uno de los géneros que ayudaron a popularizar el nuevo invento fue el del retrato. Recién inventada la fotografía, Souguez (2014) destaca nombres como Beard y Claudet, en Londres; Noël-Marie Paymall Lerebours, en París; y una mujer, la señora Gelot-Sandoz que abrió su propio estudio de retratos en París. Los estudios fotográficos construidos de forma especial para potenciar la iluminación natural se multiplicaron por todo el mundo. Nacía, así, una nueva profesión, la de fotógrafo. Hay que destacar como figuras importantes, en los inicios de la fotografía, a David Octavius Hill que, asociado con Robert Adamson de 1843 al 1848, reunieron hasta mil quinientos clichés. A propósito de una imagen de Hill, y elogiando el *aura* de las primeras fotografías realizadas hasta 1880, Benjamin (2005) en su *Pequeña historia de la fotografía* escribe:

En la fotografía en cambio nos sale al encuentro algo nuevo y especial: en esa pescadora de New Haven que mira al suelo con un pudor tan indolente, tan seductor, queda algo que no se agota en el testimonio del ‘arte’ del fotógrafo Hill. (p. 24)

Otra de las figuras destacables, en el género del retrato, fue el francés Gaspar Félix Tournachon (1820-1910), conocido como Nadar. Se ganaba la vida como periodista y caricaturista, pero necesitaba más ingresos y probó con la fotografía. Se le conoce, sobre todo, por dejar un legado de retratos de personajes célebres del París de la década de los cincuenta. Pero también fue el primer fotógrafo en realizar vistas aéreas desde un globo aerostático en 1858 y en utilizar la luz artificial al fotografiar las catacumbas de París en ese mismo año. Su estudio, situado en el bulevar des Capucines, se convirtió en un lugar en el que se reunían los intelectuales de la época. En contraposición con la corriente pictorialista dominante de su tiempo, con sus retratos, consiguió captar, con naturalidad, la psicología de cada personaje. Otros retratistas abrieron talleres fotográficos en París y se convirtió en moda reunirse en ellos a modo de tertulias (Nadar, 2019).

Otro fotógrafo de renombre fue Disdéri que abrió un estudio fotográfico en el bulevar des Italiens hacia 1852-1853. Su estilo marcó un antes y un después en el tratamiento de los retratos. Su magnífica visión comercial le hizo darse cuenta de que, abaratando los costes de los materiales, podía acercar la fotografía a las clases más populares. Para ello, creó las famosas *tarjetas de visita*, las cuales patentó. Creando un negativo en vidrio podía realizar copias de una misma toma y con ellas pronto logró popularizar la fotografía. Sus estudios se multiplicaron por toda Europa, pero el gran aumento de profesionales hizo que los precios bajaran tanto que ya casi no eran rentables ese tipo de retratos y Disdéri se arruinó y finalmente murió en Niza en 1890 (Freund, 1983).

El surgimiento de la fotografía de retrato constituyó un punto de inflexión crucial en la evolución histórica de la fotografía, con repercusiones significativas en diversos aspectos. La capacidad de capturar con precisión la imagen de un individuo y preservarla a lo largo del tiempo generó un nuevo medio para la representación visual de la identidad humana. A medida que las técnicas fotográficas avanzaban, los retratos se consolidaron como una herramienta poderosa para

la documentación histórica, la exploración de la psicología humana y la construcción de narrativas visuales. En este sentido, los inicios de la fotografía de retrato marcaron un hito trascendental en la historia fotográfica, haciendo avanzar tanto sus aspectos técnicos como su alcance sociocultural.

5.2.3. Nacimiento de la Fotografía Artística

Dentro del género del retrato, otro tipo de fotografía se empezaba a desarrollar y finalmente, dio como resultado la creación del movimiento *pictorialista*. Esta corriente tuvo su origen en la inquietud de algunos fotógrafos por elevar la fotografía a la categoría de arte. Hacia finales del siglo XIX y ante el miedo a que la democratización de la fotografía terminara con la parte artística de esta, empezaron a crearse círculos elitistas de fotógrafos, fabricantes y comerciantes en Salones privados e independientes en los que se discutían las tendencias estéticas que debía seguir la fotografía del momento. El más importante fue el *Camera-Club de Viena* que organizó, en 1891, la primera muestra oficial de fotografía pictorialista. Los principios y técnicas utilizados para crear este tipo de fotografías pasan por tres tipos de manipulación: primero, la creación de una escenificación antes de la toma; segundo, utilización de técnicas de desenfoque en el momento de la captura; por último, una serie de intervenciones en el revelado que se conocerán con el nombre de *procedimientos nobles*. Los referentes principales del pictorialismo fueron el sueco Óscar Gustave Rejlander (1813-1875) y el inglés, Henry Peach Robinson (1830-1901), teórico del movimiento que sentó las bases de este con el libro *Pictorial Effect in Photography* en 1869 (Coronado Hijón, 2001).

El final de esta corriente artística se alargó hasta el primer cuarto del siglo XX cuando los cambios sociales producidos por la Primera Guerra Mundial y los avances técnicos empujaron a la fotografía en otras direcciones. Una de las precursoras estéticas de esta corriente había sido Julia Margaret Cameron (1815- 1879). A esta fotógrafa tardía, ya que comenzó con 48 años a dedicarse

a la fotografía, le gustaba experimentar con técnicas y procesos. Algunas de estas innovaciones fueron adoptadas más tarde por otros fotógrafos. Tenía un estilo fotográfico en el que dominaban, por ejemplo, fondos oscuros, primeros planos y fuertes claroscuros. Criticada durante mucho tiempo por su descuidada técnica, hoy en día, su trabajo se reconoce como una de las primeras manifestaciones del pictorialismo (Hacking, 2021).

Por otra parte, en Estados Unidos, “la práctica de la fotografía estaba más desarrollada” (Sánchez Vigil, 1999, p. 24). Una figura muy importante para el desarrollo de la fotografía artística fue el americano Alfred Stieglitz (1864-1946) que en 1897 era el vicepresidente del *Camera Club de Nueva York* y el responsable de la publicación de su revista. En el año 1902 fundó el grupo *Photo Secession* que terminará alejándose de la corriente pictorialista y en 1905 el grupo abrirá la *Galería 291* en la Quinta Avenida donde se expondrán fotografías junto a cuadros impresionistas, esculturas, estampas japonesas y arte africano. También, publicaron sus trabajos en la revista *Camera Work* hasta 1917 (Souguez, 2014). El grupo fue muy influyente y, sobre todo, la figura de Stieglitz, hasta el punto de que el primer museo estadounidense que compró fotografías para su colección fue la Albright Gallery de Bufalo y las imágenes que adquirieron eran de miembros de *Photo Secession*. Poco a poco Stieglitz se fue separando del estilo pictorialista hacia el documental (Hacking, 2021).

La fotografía también contribuyó a las vanguardias históricas desarrolladas a principios del siglo XX. Se realizaron experimentaciones artísticas en paralelo a estos movimientos. La consecuencia más evidente de esta relación es que la fotografía se desvincula de la tradición representativa y de mimesis que había tenido desde su invención. Pero, también, se rechazan ciertos recursos del pictorialismo; se supera la concepción tradicional de perspectiva fotográfica

liberándola del horizonte como punto de partida para la toma fotográfica; y se incorporan manipulaciones fotográficas novedosas (Mulet y Seguí, 1992).

Una nueva sensibilidad, una fotografía moderna, denominada *Nueva Objetividad*, se abrió paso a mediados de los años veinte del siglo XX tanto en América como en Europa. Los fotógrafos de esta corriente buscaban un lenguaje propio de la fotografía. Se preocuparon por la perfección técnica y la nitidez. En sus imágenes, las protagonistas eran las formas, las geometrías, los contrastes y la luz; y los temas preferidos eran los objetos cotidianos, la naturaleza y la industria con su maquinaria. Uno de sus mayores exponentes fue el alemán Albert Renger Pätzsch (1897-1966), con su trabajo, se diluye la frontera entre fotografía artística y publicitaria (Eguizábal, 2011).

La fotografía artística en sus inicios desempeñó un papel de suma importancia en la evolución histórica de este medio visual. Al fusionar la tecnología fotográfica con la expresión creativa, se abrió un nuevo campo de posibilidades para la exploración estética y la comunicación visual. Estas primeras exploraciones sentaron las bases para el reconocimiento de la fotografía como una forma de expresión artística legítima, desafiando las percepciones tradicionales y expandiendo los límites del arte.

5.2.4. Fotografía Documental

Esta forma de fotografía, orientada hacia la captura y preservación de hechos y situaciones de la vida cotidiana, introdujo una nueva dimensión en la documentación visual. De forma paralela a la corriente pictorialista, a las vanguardias históricas y a la *Nueva Objetividad*, se desarrolló la fotografía documental de principios de siglo. En sus inicios se ve representada especialmente en las obras de los estadounidenses Jacob August Riis (1849-1914) y Lewis W. Hine (1874-1940). Estos profesionales realizaron imágenes realistas y puristas de las condiciones sociales y laborales

de la época lo que hizo que su trabajo se convirtiera en denuncia de la situación de las clases obreras y en especial del trabajo infantil (Ang, 2015).

Como precursor de este género fotográfico se encuentra el fotoperiodista francés Eugène Atget (1856-1927), fotógrafo retratista ambulante de profesión que, a la vez que recorría las calles de París, tomaba fotografías que guardaba para sí y que hoy en día constituyen una crónica del París de principios del siglo XX. Según nos informa Souguez (2014), fue la fotógrafa americana Berenice Abbott la que “adquirió los negativos de Atget a su muerte y le lanzó a la fama póstuma” (p. 196).

Otro tipo de fotografía documental se fue desarrollando desde la primera década del descubrimiento, la fotografía de reportaje de guerra. En 1847 se tomaron las primeras imágenes en el conflicto entre México y Estados Unidos. Hay que señalar que, en la Primera Guerra Mundial, se utilizó la fotografía con carácter administrativo para crear fotos de identidad de los soldados que iban al frente lo que hizo que se formaran equipos de fotógrafos para producir hasta 30.000 fotos al día. Por otro lado, se desarrolló la fotografía aérea para captar emplazamientos enemigos y movimientos de tropas. Cada país tenía sus fotógrafos oficiales al servicio de los distintos departamentos de propaganda que mandaban a la prensa las imágenes que les interesaban. El drama de la Segunda Guerra Mundial fue muy documentado, el mundo quería ver lo que pasaba. En 1921 se habían inventado las telefotos que permitían enviar las imágenes al instante, aunque la censura militar las revisaba todas (Ang, 2015).

Por lo tanto, a través de la fotografía documental, se logró registrar de manera objetiva y detallada diversos aspectos de la sociedad, desde los grandes conflictos o el contexto urbano, hasta las condiciones laborales y sociales de cada época. Esta perspectiva documental permitió el análisis y la reflexión sobre cuestiones sociales, históricas y culturales, brindando una nueva forma

de conocimiento visual. Además, la fotografía documental se convirtió en una herramienta poderosa para la denuncia social y la promoción del cambio, al exponer realidades injustas y visibilizar problemáticas relevantes.

5.2.5. Avances Tecnológicos Hasta el Siglo XXI

La democratización definitiva de la fotografía llegaría a partir de 1888 cuando George Eastman crea la marca Kodak y lanza al mercado la primera cámara compacta de rollo de película, la *Kodak 100 vistas*, con el lema: "Usted aprieta el botón y Kodak hace lo demás". Estas cámaras simplificaron la fotografía de viajes y favorecieron el surgimiento de la fotografía social. La cámara *Kodak Brownie*, lanzada en el año 1900, costaba un dólar, fue específica para aficionados y ya incorporaba rollos de celuloide en lugar de placas de cristal (Sánchez Vigil, 1999, p. 67). Poco a poco se fueron mejorando las ópticas, los obturadores y los diseños.

Desde el mismo instante en que se consigue capturar la imagen comienza la búsqueda del color. Por un lado, Louis Ducos du Hauron formuló la teoría del color sustractivo, pero pasaron muchos años hasta que se pudo poner en práctica. Por otro lado, se coloreaban a mano las fotografías, como ejemplo de esta técnica, las imágenes del fotógrafo Felice Beato (1832-1909) en la década de 1860 en Japón. También se produjeron avances técnicos como el de James Clerk Maxwell (1831-1879) en el año 1861, por el que se registraban tres negativos filtrando cada uno de ellos con un color primario (rojo, verde y azul) y después, superponiendo las tres capturas para ver una imagen a color proyectada, pero aún no se podía positivar. El primer positivo directo en color lo realizó Gabriel Lippmann en 1891. Este método sentó las bases para que, en 1903, los hermanos Lumière patentaran un procedimiento para la obtención de fotografías a color lo suficientemente simple para que pudiera ser empleado por la mayoría de los fotógrafos, al que

llamaron *Autochrome*. Pero tenía limitaciones ya que lo que se obtenía era una imagen única positiva sobre un cristal (Roberts, 2008; Ang, 2015).

Para la obtención del color en un soporte susceptible de ser reproducido se desarrollaron varios procesos, con diferente base científica, algunos con usos muy limitados y otros se llegaron a comercializar. Finalmente, en 1935, se llegó al proceso por el que se obtenía el color con una única exposición, gracias a una emulsión que contenía tres capas superpuestas cada una de ellas sensible a una radiación (rojo, verde y azul), era una diapositiva, es decir, un positivo en color que se puede ver cuando se proyecta luz a través de él. Los inventores fueron Leopold Mannes y Leopold Godowski mientras trabajaban en los laboratorios Eastman Kodak por lo que se le dio el nombre de *Kodachrome*. Otras películas de proceso parecido fueron: *Agfacolor* de la firma alemán Agfa; y *Kodakcolor*, que ya permitían el proceso negativo-positivo, por lo tanto, copias a papel en color, ya utilizadas de forma masiva después de la Segunda Guerra Mundial (Souguez, 2014, p. 297; Ang, 2015, p. 166).

Hay que mencionar, además, un invento muy innovador, la aparición de la *fotografía instantánea* en blanco y negro creada por Erwin H. Land en 1947 y que se denominó *Polaroid* por la que “se conseguía una copia terminada en cuestión de segundos” (Newhall, 2002, p. 281).

Por otra parte, en 1929, se logró un avance significativo en la fotografía de prensa, reportaje y estudio mediante la introducción de una innovación crucial: un flash sin humo que permitía una iluminación uniforme y de alta potencia. Hasta ese momento, se habían utilizado flashes que generaban humo y no garantizaban una reproducción consistente de la iluminación. La compañía General Electric presentó una bombilla de filamento de aluminio conocida como Sashalite de Vierkötter-Ostermeyer, que revolucionó la forma en que se iluminaban las escenas fotográficas (Ang, 2015). Este avance tecnológico proporcionó a los fotógrafos una herramienta versátil y

estable para capturar imágenes tanto en entornos de reportaje como en estudios, permitiendo una iluminación controlada y de alta calidad que mejoró la precisión y la estética de las fotografías. Los modernos flashes electrónicos de hoy en día se basan en esta tecnología.

Siguiendo a Ang (2015), la mayoría de edad de la fotografía digital se alcanzó en el año 2000 con la Canon D30, veinticinco años después de que Steve Seasson construyera la primera cámara digital con el flujo de datos de las cámaras actuales. La moderna cámara llevaba un chip integrado y el carrete de película fue reemplazado por un sensor y una tarjeta de memoria. Los sistemas informáticos y los programas de retoque de imágenes se mejoraron y finalmente la fotografía digital se impuso.

El último avance tecnológico que ha supuesto la democratización total de la fotografía y su expansión a todos los ámbitos de la vida social fue la incorporación de la cámara en los dispositivos móviles. El primer teléfono en incorporar una cámara fue el J-SHO4 creado por Sharp. Para concluir, hay que señalar que, según Ang (2015), el lanzamiento del iPhone 3GS en 2009 “marcó una nueva era” (p. 352).

En conclusión, los avances tecnológicos en el campo de la fotografía hasta el siglo XXI han tenido una importancia trascendental en la evolución histórica de este medio visual. Estos avances han impulsado una serie de transformaciones significativas, tanto en la técnica como en la práctica fotográfica, así como en su impacto social y cultural. En este sentido, han sido determinantes en la transformación de este medio, redefiniendo los límites de la creatividad, ampliando las oportunidades de expresión visual y generando un impacto profundo en nuestra forma de ver, entender y comunicar el mundo que nos rodea.

5.3. Origen y Evolución de la Ilustración Impresa

5.3.1. Nacimiento de la Impresión

Según Williams (1992), el inicio de la reproducción masiva de imágenes se remonta a la acuñación de monedas en Lidia, Asia Menor, alrededor del año 650 a.C., durante el reinado de Gyges. La figura de un león fue la primera imagen ampliamente reproducida en este contexto. A medida que avanzaba el tiempo, los libros comenzaron a ser escritos a mano en papiros y pergaminos por egipcios, griegos y romanos. Posteriormente, los monjes en los monasterios y abadías de la Edad Media, y más tarde, los escritores e ilustradores de las primeras universidades en el siglo XIII, también participaron en este proceso de producción manual de libros. Antes de la invención de la imprenta, los manuscritos eran ricos en ilustraciones y estas desempeñaban un papel fundamental al ayudar en la transmisión y preservación de la información. Sin embargo, debido a la naturaleza laboriosa de su elaboración, estos libros eran objetos exclusivos y su acceso estaba limitado a unos pocos privilegiados.

La *xilografía*, primera técnica de impresión de grabado utilizando una matriz de madera, desempeñó un papel fundamental en la reproducción masiva de imágenes. Esta técnica permitía la impresión de múltiples copias a partir de una sola plancha. En Oriente, en el siglo VIII, ya se utilizaba el grabado en madera de boj y en papel a través de un proceso de relieves. En Europa, el papel se introdujo mucho más tarde a través de España, en el siglo XII. Hacia finales del siglo XIV, su fabricación ya se había extendido, y, por tanto, fue entonces cuando se empezaron a imprimir en papel las ilustraciones grabadas en boj. Sin embargo, esta técnica ya se utilizaba para estampar las telas desde siglo VI. Las primeras imágenes en imprimirse fueron escenas religiosas. Poco a poco se fue introduciendo texto a estas imágenes por este mismo sistema (Dahl, 1996).

Los primeros libros impresos en Occidente eran de láminas cosidas y ya combinaban imágenes ilustradas y texto, son los libros xilográficos, vigentes hasta el siglo XVI. El grabado siguió evolucionando y en la segunda mitad del siglo XVII aparece el grabado sobre metal, con el que se ganó en calidad, aunque era más costoso y solo se dedicaba a algunas impresiones de calidad. A finales del siglo XVIII se inventó una nueva técnica de grabado sobre bloque de madera que se extendió para la impresión en periódicos de gran circulación (Williams, 1992, págs. 119-128).

Otro método de impresión de grabados inventado en 1798 en Munich por Aloysius Senefelder (1771-1834) fue la *litografía*. La base sobre la que se plasmaba el dibujo del artista era una piedra especial debidamente preparada, hecho por el que se le conoce como procedimiento *en plano*. En relación con el grabado en metal ofrecía grandes adelantos. La diferencia fundamental con los otros métodos de impresión era que el proceso consistía en una estampación química. Se utilizaba para reproducir tanto texto como imágenes. La técnica de reproducción litográfica en colores la inventó el francés Engelmann en 1837 y se conoce como *cromolitografía* (Cabello, 2008). Este método de reproducción de imágenes *en plano* convivía, a principios del siglo XIX, con los procedimientos *en hueco* como los grabados en plancha metálica a buril, aguafuerte o media tinta y los procedimientos *en relieve* como la xilografía.

Por otro lado, siguiendo a Williams (1992), fue en China, en el siglo X, cuando se materializó la idea de Pi Sheng de imprimir con caracteres individuales de barro dispuestos en fila. Pero en Occidente no se utilizó hasta la invención de la imprenta de tipos móviles metálicos, sistema mecánico de fabricación de publicaciones con una prensa, inventado por Johannes Gutenberg en Alemania a mitad del siglo XV que supuso una revolución a todos los niveles. Uno de los libros más importantes surgidos del método de impresión de Gutenberg fue la *Biblia de 42*

líneas de 1455. La imprenta se extendió rápidamente por toda Europa y con ella la difusión masiva del saber gracias a la reproducción de imágenes y texto. A principios del siglo XVI ya había en Europa nueve millones de libros. Este sistema y su técnica fueron mejorados, poco a poco, por otros impresores, pero la base ha seguido vigente hasta el siglo XX.

Al mismo tiempo que a la edición de libros, la imprenta con ilustraciones también se aplicó a la prensa periódica. Pero fue en los primeros años del siglo XIX cuando se empezaron a utilizar las imágenes con una finalidad descriptiva en las publicaciones informativas. Durante todo el siglo se realizaron numerosos adelantos e inventos técnicos que hicieron posible que se aumentara la velocidad y la calidad en la impresión tanto de libros como de periódicos y revistas. Uno de los más importantes fue la invención de la prensa a vapor en 1814 por Friedrich König que supuso una revolución en la difusión de la información utilizando texto e ilustraciones de forma complementaria (Williams, 1992, p. 129).

Otros tipos de prensa que surgieron a lo largo del siglo XIX fueron: la de cilindro, con la que se obtenía la impresión a través de un rodillo giratorio; la rotativa, por la que se utilizaban el papel y la plancha montados sobre rodillos; y la novedosa prensa de doble impresión por la que se imprimía en ambos lados del papel (Dawson, 1999).

5.3.2. Primeras Impresiones Publicadas con Fotografías

En lo que se refiere a la impresión directa de fotografías, a mediados del siglo XIX se hicieron muchas investigaciones. En primer lugar, hay que mencionar, que no solo el retrato fue el género en el que triunfaba la fotografía en sus primeras décadas. Desde el principio, la fotografía adquirió el rol de testigo del mundo puesto que su nacimiento coincidió con una época en la que se iniciaron las investigaciones arqueológicas de las civilizaciones precolombinas y las expediciones hacia Egipto, principalmente, donde viajaron los primeros daguerrotipistas en busca

de imágenes que llamaran la atención. Como resultado de estas expediciones también se obtuvo la primera manifestación fotomecánica, una colección de álbumes con láminas, lanzada por el óptico Lerebours, denominada *Excursions daguerriennes* publicadas entre 1840 y 1844 con más de ciento veinte vistas de todo el mundo. Sin embargo, estos todavía no tenían, entre sus páginas, imágenes multiplicables a partir de un negativo sino grabados sacados de daguerrotipos e impresos en papel (Souguez, 2014).

Se considera que la primera edición fotográfica del mundo la realizó Henry Fox Talbot, entre 1844 y 1846, pegando calotipos, imágenes en papel sacadas a partir de un negativo que él mismo había inventado y patentado en 1841, de vistas, bodegones y objetos familiares acompañados de texto y que se llamó *The Pencil of Nature*. Utilizando los calotipos de Talbot, el inglés William Stirling publicó, en 1848, *Annals of the Artist of Spain*, el primer libro de historia del arte publicado en el mundo que se ilustró con fotografías (Souguez, 2014, p. 105; Sánchez Vigil, 1999, p. 20).

Con la introducción del papel como soporte fotográfico comenzó la expansión de las excursiones fotográficas por todo el mundo. Para hablar de tiradas fotográficas en serie, en papel, habría que esperar al lanzamiento, en 1851, realizado por Blanquart-Evrard, del álbum que llevaba por título *Album photographique de l'artiste et de l'amateur publié sous la direction de M. Blanquart-Evrard* realizado en Lille, en la que se considera la primera imprenta fotográfica (Souguez, 2014). Estas publicaciones “constituyeron uno de los primeros adelantos de divulgación artística, al dar a conocer, además de monumentos, obras conservadas en los principales museos” (Souguez, 2014, p. 118). Su originalidad e importancia reside en el hecho de que estos libros y álbumes publicados por Blaquart-Evrard no eran ilustraciones a partir de grabados sino originales fotográficos reproducidos en serie en su imprenta. A partir de ese momento, empezaron a

publicarse láminas que se vendían por entregas encuadernables con temas de viajes, pero también de arte (Sánchez Vigil, 1999, p. 85).

Para hacernos una idea del vínculo que siempre ha existido entre la fotografía y la impresión de esta, tanto en álbumes como en libros, prensa o catálogos, hay que reseñar que, entre las primeras intenciones de Niépce, ya estaban, tanto la captación de imágenes directamente de la realidad y su fijación, a las que denominaba *puntos de vista*; como la reproducción por impresión de los grabados a las que llamaba *heliografías* (Souguez, 2014, p. 301).

5.3.3. Tecnologías en la Impresión

Numerosos inventos se sucedieron a partir de la invención de la fotografía con el objetivo principal de abaratar el costo y simplificar el proceso de impresión. En 1860 Thomas Bolton inventa un sistema por el que se podía transferir una fotografía directa a un bloque de madera sin necesidad de que un ilustrador la dibujara directamente sobre la superficie y así se obtenían xilografías muy fieles al original, aunque aún no era del todo satisfactorio (Souguez, 2014).

La impresión fotográfica avanzó cuando se inventó el proceso de tramado de medios tonos. Su antecedente fue una malla con orificios empleada por el fotógrafo inglés William Henry Fox Talbot en 1858 llamado *grabado fotoglífico*, sistema que posteriormente se fue mejorando hasta llegar al principio que hoy se utiliza, inventado en Estados Unidos por Frederick E. Ives y cuya aplicación práctica la llevaron a cabo los hermanos Louis F. y Marx Levy, todos de Filadelfia. “Desde entonces fue posible reproducir grandes cantidades de fotografías a bajo coste y utilizarlas en libros, revistas y, sobre todo, periódicos” (Williams, 1992, p. 136). En Europa, fue el alemán Georg Meisenbach quien desarrolló, en el año 1882, el procedimiento tramado que permitía la impresión de texto e imágenes con semitonos de forma simultánea (Souguez, 2014).

Siguiendo a Williams (1992), el primer periódico en publicar una fotografía con el procedimiento del tramado fue el *Daily Graphic* de Nueva York en 1880. Pero fue en el año 1897 cuando se aplicó a la prensa rotativa y se terminó de expandir a los periódicos diarios. La importancia de la introducción masiva de fotografías en la prensa radica en que contribuyó a que las masas cambiaran su visión del mundo puesto que ya no se limitaban a ver lo que pasaba en su barrio, ahora conocían a los grandes personajes de la época y accedían a visiones de sucesos de países lejanos, acercándolos, aunque, por otro lado, también se utilizarán para la propaganda y la manipulación de las masas (Freund, 1983).

La aparición de la prensa de fotorreportajes, entendida como una secuencia de imágenes que se unen para narrar una historia, tuvo lugar en Alemania a finales de la década de 1920, extendiéndose posteriormente a Inglaterra y Francia con el surgimiento de la revista *Vu* en 1928. No obstante, fue en 1936 cuando se publicó la influyente revista *Life* en los Estados Unidos, consolidando aún más este género periodístico. Un hito importante en la evolución del fotoperiodismo moderno fue la invención de la cámara Leica de tamaño reducido en 1925, desarrollada por Oskar Barnack. Esta innovación tecnológica significativa permitió a los fotoperiodistas capturar imágenes de forma más ágil y discreta, facilitando así la documentación visual de eventos y noticias en tiempo real (Freund, 1983). Este tipo de revistas ilustradas fueron muy importantes para el desarrollo de la fotografía periodística y documental pero su declive empezó cuando en los años sesenta terminó por extenderse un nuevo medio de comunicación, la televisión.

El proceso que permite la impresión de texto e imagen y que triunfó a partir de la posguerra fue la litografía *offset*, que es la forma de impresión más económica para grandes tiradas. Las nuevas tecnologías han revolucionado las artes gráficas: por un lado, la sustitución de la tipografía

por la fotocomposición; por otro lado, la aplicación de la informática, que supuso la desaparición del papel como formato original. La digitalización del proceso de impresión ya sea por electrofotografía con un colorante denominado tóner, chorro de tinta, microcápsulas o sublimación térmica, convive aún con la imprenta offset debido a que está recomendado para pequeñas cantidades de impresión (Dawson, 1999).

En conclusión, la invención de la fotografía y los avances posteriores en el proceso de impresión han tenido un impacto significativo en la industria de las artes gráficas. La búsqueda de métodos más económicos y eficientes llevó al desarrollo de técnicas como la transferencia de fotografías a bloques de madera y el proceso de tramado de medios tonos. Estos avances permitieron la reproducción masiva de fotografías en libros, revistas y periódicos, ampliando el acceso de las masas a eventos y personajes de todo el mundo. Sin embargo, también se reconoce que la introducción masiva de fotografías en la prensa puede ser utilizada para la propaganda y la manipulación de las masas. La evolución del fotoperiodismo moderno, impulsado por la aparición de revistas como Life y el desarrollo de cámaras más ágiles, facilitó la documentación visual de eventos y noticias en tiempo real. A medida que avanzaba el siglo XX, la digitalización del proceso de impresión, con la adopción de tecnologías como la fotocomposición y la informática, transformó aún más las artes gráficas. Actualmente, la impresión digital coexiste con la imprenta offset, adaptándose a las necesidades de impresión en grandes y pequeñas cantidades.

5.4. El Museo y el Objeto

5.4.1. Historia del Museo a partir de su Relación con el Objeto

El concepto de museo ha ido evolucionando y transformándose desde sus orígenes hasta la actualidad. Siguiendo a Jiménez- Blanco (2018) realizamos, en este punto, un resumen diacrónico de la historia del museo europeo a partir de su relación con el objeto, por ser este parte importante

de esta investigación. Esta aproximación cronológica se realiza a partir de la definición del concepto de *objeto de especial significado*, es decir, de objeto susceptible de formar parte de una colección. Para ello, nos remitimos a la definición que Pomian (1987) hace del objeto como *sémiophore*: objetos que tienen una misión trascendente porque son algo más que para lo que fueron creados, tienen una función que va más allá de su utilidad. Para tal fin, deben ser expuestos y, en ese momento, se convierten en intermediarios entre quien los contempla y el mundo al que representan. Al producirse esta *resignificación* de un objeto se le dota de mayor valor frente a otros.

Desde antes de la época clásica, la acumulación de objetos que eran exhibidos ya preocupaba a otras culturas, pero fue en Grecia, a partir del helenismo, cuando se sientan las bases y fundamentos del museo. Según Poveda (2018) “La civilización griega antigua inventa dos instituciones que prefiguran el contenido y alcance de los museos de nuestro tiempo: *museion* y *pinakothekai*” (p. 86). Es en la ciudad egipcia de Alejandría en el siglo III a.C. donde se crea el primer museo como centro de investigación y de enseñanza donde realizar actividades científicas, artísticas y literarias, aunque no albergaba colecciones (Hernández, 2006). En Roma no se crearon espacios determinados para la exposición, sus obras y objetos se exponían en sus palacios y villas. Estos objetos también servían al poder político como regalos entre embajadores a modo de tributos.

Relacionado con *semióforo* se encuentra el concepto de *trofeo* que tiene más que ver con la exhibición de objetos con el fin de proclamar la autoridad o el poder del que los posee. Así, por ejemplo, el poder de Roma se manifestaba por la exposición pública de los trofeos incautados a los pueblos conquistados a través del saqueo, aunque las colecciones eran privadas. Otras veces, la exhibición se realizaba, de forma puntual, para celebrar algún triunfo militar o por un cortejo fúnebre y se convertía así, en un rito. Esta connotación del trofeo como creador de prestigio ha

permanecido en la cultura occidental hasta nuestros días. En la época tardo-republicana se consolidan las subastas, que ya existían en el mundo griego y en Egipto, a través de la venta, en plaza pública, de los botines de guerra (Casado, 2020).

Durante la Edad Media, se fueron acumulando, en palacios e iglesias de toda Europa, objetos que formaban tesoros. Este acopio de piezas en el medioevo era una muestra del poder del poseedor, tanto para sus enemigos, como para sus súbditos. No estaban pensados para exponerlos como las piezas que hoy en día se exhiben en los museos. Estos tesoros estaban compuestos por joyas, elementos de la cultura clásica y objetos de tierras lejanas. Con las cruzadas, se añade un elemento que formará parte importante de estos tesoros: la reliquia, que, en realidad, es un objeto de culto que conectaba lo corporal y lo espiritual. La contemplación de estos tesoros no estaba al alcance de todos y tampoco se utilizaba para crear placer estético en el observador. Tenían la función de ser propaganda del poder del que los poseía y esta función se cumplía enseñándolos, aunque solo a unos pocos, o en ocasiones especiales y, así, a la vez, se reforzaba su carácter inaccesible. Otra función de los tesoros era la de reserva monetaria, puesto que se podían utilizar como transacción en momentos de crisis. Más allá de su valor cultural, eran valorados según los materiales de los que estaban realizados, aunque esto ya ocurría en la Antigüedad clásica (Jiménez-Blanco, 2018).

Como consecuencia de un cambio de mentalidad en el Renacimiento, los tesoros evolucionaron hacia lo que se llamó, popularmente, *cámaras de maravillas* en los siglos XVI y XVII. Aunque los tesoros no desaparecen del todo, ya no se acumulan las piezas de forma aleatoria sino en base a criterios que tienen que ver con un individuo, con lo que se terminan creando colecciones organizadas. Estas cámaras se consideran predecesoras de los museos, y su surgimiento puede entenderse como una evolución del concepto de tesoro hacia una forma de

coleccionismo que abarcaba objetos de diversos orígenes, siempre destacando por su rareza o forma extraordinaria, con una clara inclinación hacia lo exótico. Además de los objetos artificiales, también se incluían los denominados *naturalia*, es decir, objetos provenientes de la naturaleza (Morán y Checa, 1985).

Por otro lado, los *gabinetes de curiosidades* ilustrados surgieron más tarde, a partir del siglo XVII, y se caracterizaban por una mayor sistematización y ordenamiento de los objetos. Estos gabinetes se nutrían de la tradición de las cámaras de maravillas, pero buscaban una mayor rigurosidad científica y una clasificación más sistemática de los objetos. Varios factores fueron decisivos en la creación y expansión por Europa de estos gabinetes de curiosidades, entre los que se encuentran: la expansión de las ideas del humanismo renacentista, que impulsó un estudio más profundo y real de la naturaleza; inventos como el microscopio, que permitió el estudio y descripción de organismos nunca antes observados; y las expediciones geográficas del nuevo mundo, África y Oriente, con las que se descubrieron nuevas culturas y elementos naturales, vegetales y animales nunca vistos que fueron llegando a Europa por primera vez durante los siglos XVI y XVII. El objetivo de estos espacios era suscitar interés en el espectador a través de una selección de ejemplares raros, curiosos o extraordinarios, distribuidos por categorías, en unas estancias creadas específicamente para ser mostradas, repletas de mobiliario con estanterías, cajones y gavetas. Son el antecedente del museo ilustrado, pero sin su objetivo educador. Por contra, su función era la de ser propaganda del propietario y mostrar su altura intelectual, además de sorprender al visitante. Pero no solo eso, estos gabinetes, también servían para el estudio y clasificación de los animales, plantas, minerales y objetos como piezas de arte, instrumentos y artefactos de carácter etnográfico. Naturalistas, aristócratas y reyes crearon sus propios gabinetes

de curiosidades que llegaron a ser muy populares, hasta el punto de que muchas de sus colecciones terminaron formando parte de museos (Almazán, 2013).

A finales del siglo XVII, lo artístico se separa de lo científico y también se produce la especialización de las colecciones, por ejemplo, colecciones centradas en escultura antigua y otras dedicadas a la pintura moderna. La apertura en 1683 del Museo Ashmolean de Oxford supone un punto de inflexión para la creación del museo moderno. La diferencia fundamental fue el hecho de cobrar una entrada para el acceso a las colecciones creando una admisión igualitaria también para mujeres y personas de todas las clases sociales (Findlen, 1994).

Las colecciones de arte, con el Barroco, evolucionan en grandes galerías que empiezan a ser visitadas y generan publicaciones específicas. El objetivo de crearlas ya no es solo hacer propaganda del poder político o de la sabiduría del creador, ahora aparecen: la mercantilización, que permite que se vendan las obras de arte entre distintas cortes, aristócratas o personas de una nueva élite con riqueza suficiente para contar con asesores; y el coleccionismo, a partir de criterios estéticos y con el objetivo de la exhibición pública. Estos hechos propician que se extienda, que se estandarice, un código, y que se cree un cierto *gusto*, en Europa, que también se empieza a estudiar en las Academias (Jiménez- Blanco, 2018, p. 56).

Desde el siglo XVI se había puesto de moda lo que se llamó el Grand Tour, un viaje realizado por jóvenes nobles y burgueses, sobre todo británicos, acompañados de artistas o profesores, en los que se adquirirían conocimientos de arte y ciencia y que podía durar entre dos y tres años. Uno de los lugares imprescindibles de este tour era Roma por concentrar el mayor número de colecciones de arte de la época (López Martínez, 2015). Por lo tanto, no es casualidad, que el primer museo que se abrió al público fuera el Museo Capitolino romano en 1734. La Galleria degli Uffizi en Florencia se abrió en 1743, gracias a la donación de Anna Maria Luisa de Medici,

de la colección de su familia (Cavagnaro, 2019). El Parlamento Británico adquiere la colección de Han Sloane y crea el British Museum en 1759, primer museo público. El coleccionismo se hace más accesible y se crean categorías normativas para clasificar las piezas. Esto da lugar a la creación de disciplinas que se encargan de estudiar cada una de las áreas de coleccionismo como: la arqueología, la paleontología, la historia del arte o la etnografía (Almazán, 2013).

A partir de la mitad del siglo XVIII se inauguran museos públicos por toda Europa como consecuencia de la adquisición de colecciones privadas por parte del Estado. Hay que destacar la fecha de 1793, en la que se abre el Museo del Louvre, por la influencia que tuvo en el resto de los museos como modelo de museo público universal (Maleuvre, 1999; Valdés, 2008). Por primera vez, el público general tenía acceso a la contemplación de los objetos y las obras de arte. El museo público es consecuencia de la ideología de la Ilustración ya que responde al ideal de democratización de la cultura.

En lo que se refiere a los museos de ciencias naturales, en el siglo XIX, estos museos se convirtieron: por un lado, en los herederos de las cámaras de maravillas porque en ellos se depositaron las colecciones y tesoros del mundo natural; por otro lado, en centros de investigación científica; y, por último, fueron el escenario para mostrar al público las maravillas de la naturaleza (López-Ocón, 1999). A principios del siglo XIX los científicos profesionales se trasladaron a los museos porque allí se ejercía la actividad científica patrocinada. La sociedad del siglo XIX observaba los museos como algo muy novedoso cuya función era tanto exhibir los objetos y métodos de fabricación modernos, como los restos de antiguas civilizaciones (Forgan, 1994, p. 140).

El nuevo museo del siglo XIX presenta al Estado como benefactor de la cultura y se convierte en una institución que dirige y selecciona la historia del hombre y del arte con un discurso

basado en las grandes civilizaciones y con un propósito enciclopedista. Es por esto por lo que empiezan a surgir algunas voces críticas hacia los museos por descontextualizar los objetos y llenar las salas de forma exagerada, lo que provocaba una sensación de superficialidad a la hora de contemplarlos (Marín Torres, 2004).

En el siglo XIX se utilizó al museo para apoyar la construcción de una identidad nacional. La Europa del siglo XIX se caracteriza por la creación de los Estados y la expansión del colonialismo. La consecuencia directa que se deriva, en la creación y desarrollo de los museos, es su carácter nacionalista, es decir, que sirven de instrumento de propaganda del sentimiento nacional. Al ser percibidos por la sociedad decimonónica como autoridades del conocimiento se les utiliza para crear un imaginario compartido en el pueblo que apoye la creación de una identidad nacional. Transmitían el poder de una nación y definían su carácter (Maleuvre, 1999).

Siguiendo a Jimenez-Blanco (2018), el concepto de lo *otro* surge como algo propio de latitudes remotas o exóticas con sociedades distintas que son percibidas como inferiores. La producción material de estos lugares lejanos no se exhibe en los mismos espacios que el arte convencional y se crean museos especiales para mostrar esos objetos, los museos etnológicos y etnográficos. Los objetos son expuestos como trofeos al igual que se hacía en épocas anteriores. Como consecuencia, museos tradicionales abrieron salas para acoger objetos de otras culturas y también se crearon nuevas instituciones para acoger exposiciones o actividades en las que se vieran representadas manifestaciones culturales no hegemónicas. La idea de una identidad occidental superior versus una identidad exótica primitiva, mostrada a través de los museos, fue objeto de crítica a partir de mitad del siglo XX.

Según Poveda (2018) “El último capítulo sobre los museos en el siglo XIX fue el de los museos etnográficos” (p. 95). En 1837 el rey de los Países Bajos encarga al médico Siebold, a la

vuelta de un viaje a Japón, que organice las colecciones en un nuevo museo, el primer museo etnográfico de Europa situado en Leiden. Por su parte, Alemania, Francia, Reino Unido y Noruega siguieron el ejemplo en los años posteriores a esa década.

En relación con la fundación del primer Museo Arqueológico en España, cabe destacar que este fue establecido en el año 1867 con el propósito de salvaguardar y exhibir una variedad de materiales arqueológicos y etnológicos, así como colecciones numismáticas, medallas y antigüedades provenientes de la Biblioteca Nacional. Su misión principal consistía en presentar la historia de España desde sus inicios, así como la de otras civilizaciones a nivel global. El objetivo fundamental era brindar una comprensión amplia y contextualizada del patrimonio cultural, promoviendo el conocimiento y el aprecio por la diversidad cultural y la evolución histórica tanto a nivel local como internacional (Marcos Alonso, 2017).

El término *museografía* aparece en el siglo XVIII, pero es en el XIX cuando surge la actividad museográfica con la intención de crear espacios adecuados para ser contemplados por todos los ciudadanos a través de la construcción de grandes edificios o rehabilitaciones de antiguos y de palacios. En el interior, también se busca ambientar temáticamente los objetos expuestos para que resulten más atractivos y se cuida mucho la iluminación (Hernández, 2006). Por otro lado, se produce un fenómeno importante de disociación entre los científicos e investigadores y el espacio del museo:

Las exhibiciones en los museos dejan de constituir un instrumento científico y [...] se transforman en un espacio dedicado casi con exclusividad al público general. [...] La práctica de la ciencia se refugiaría en los laboratorios, en los depósitos y en las clases universitarias, lejos de la mirada pública. (Podgorni, 2005, p. 257)

Ya entrado el siglo XX, las iniciativas de crear museos públicos en los que exponer las obras de arte contemporáneo, hasta el momento, no habían triunfado en Europa. Las vanguardias no habían conseguido que se eliminara la idea de que la belleza solo era cosa del pasado y, por ello, estaba representada en los museos, estaban marginadas por ser una arte contemporáneo. Para superar este problema surgieron los museos de arte moderno, un espacio para mostrar el arte del siglo XX (Bolaños, 2006). Para ayudar a difundir, entre la sociedad, el arte moderno, el museo no solo debía cumplir con los tradicionales objetivos de un museo de documentar, conservar y exponer piezas; se empezó a desarrollar, también, la función educativa, promoviendo actividades paralelas a las distintas exhibiciones y realizando publicaciones de catálogos de cada una de ellas.

El Moma de Nueva York se convirtió en el museo de arte moderno que marcó el canon a seguir desde 1929 hasta la década de los sesenta. Su primer director, Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), publicó dos catálogos de exposición que tuvieron mucha repercusión posterior en la historia del arte moderno: *Cubism and Abstract Art* y *Fantastic Art, Dada and Surrealism* ambos de 1936. En el Moma, el concepto de descontextualización de las piezas mostradas, que ya existía en el museo decimonónico, se intensificó por el tipo de espacio en el que las piezas eran exhibidas, de forma aislada, con una contemplación libre de cualquier distracción o decoración, es decir, se utilizó un nuevo lenguaje expositivo (Wolf, 2009).

A partir de la década de 1960 se intensifican las críticas a la institución del museo porque la veían como una muestra cultural del poder establecido, desfasado y alejado de la sociedad real. Surgen movimientos que entendían la cultura y el concepto de artista de forma distinta. Creían que el arte y los museos debían abrirse a la ciudadanía y establecer un diálogo, bajarse de su pedestal. La obra puede ir más allá del objeto y puede salir de las salas de exposición. Esto tuvo varias consecuencias importantes en la evolución del museo: más abierto a todos los públicos, no solo a

eruditos o élites; una mayor libertad creativa para el artista; y la entrada en el museo de la cultura popular, la naturaleza y el patrimonio industrial (Jimenez-Blanco, 2018, pp. 148-153).

En la década de los sesenta y setenta surgen nuevas instituciones museísticas y centros culturales que promueven actividades de reflexión sobre la nueva cultura que incluyen al público y a los artistas. La nueva crítica institucional no solo se limita a los espacios expositivos y pone en duda la legitimidad de los museos, sino también, las técnicas tradicionales de creación de obras de arte. Este tipo de obras disruptivas desafiaban las relaciones establecidas entre el poder cultural y el económico porque algunas de ellas eran efímeras y sin valor comercial. Se desdibuja la frontera entre alta cultura y cultura popular. En este contexto surge el Centro Pompidou de París, inaugurado en 1977, como un símbolo del nuevo concepto de museo. La arquitectura de los museos dio soluciones a las nuevas formas de turismo cultural que se empezaron a desarrollar de forma masiva. El final del siglo XX asiste a la expansión mundial en la construcción de museos. El edificio se convierte en una obra de arte en sí misma a partir de los años setenta (Herreman, 2009).

La *Nueva Museología* es una corriente de pensamiento nacida en la década de los ochenta que según Desvallès y Mairesse (2010) “puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación” (p. 59). El interés de estos teóricos se centra en las nuevas formas de museo que tienden a “utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local” (p. 59). Uno de los teóricos más influyentes para el nacimiento de la Nueva Museología fue Georges Henri Riviere, primer director del ICOM desde su fundación en 1946 hasta 1965, ayudó a definir qué es un museo y contribuyó en la formación del discurso crítico al modelo de museo tradicional.

La crítica institucional terminaría por convertirse en una propuesta interpretativa que también se desarrollaba dentro de los museos ya que estos se abrieron a exposiciones críticas con

ellos mismos y con el poder establecido. A principios del siglo XXI el museo empieza a reflexionar sobre sí mismo. Según Hernández Hernández (2006): “Para la nueva museología el museo está llamado a desempeñar una función social muy importante, convirtiéndose en un verdadero instrumento de desarrollo social y cultural al servicio de toda la comunidad” (p. 106).

En las últimas décadas del siglo XX los museos vieron en los visitantes la solución a sus problemas. El público turista no quería contemplar lo mismo en cada una de sus visitas a los museos y para ello se ofrecen actividades distintas en cada uno. A partir de los años ochenta, los museos intentan satisfacer a un público que acude en masa a ver grandes exposiciones icónicas dando lugar a muchos modelos de museos distintos. Como consecuencia, adquieren cada vez más protagonismo las tiendas y los restaurantes que pasan a ser una fuente de ingreso para ayudar a la supervivencia del museo. Esta situación se extiende hasta la segunda década del siglo XXI. El número de visitantes justificaba la existencia del museo porque era indicador del interés del público y, además, ayudaba a la supervivencia económica de este. Poveda (2018) lo resume:

Uno de los fenómenos sociales de las últimas décadas ha sido la mercantilización de la cultura, subproducto de una sociedad de masas, abierta y democrática y económicamente avanzada. Los museos se han convertido en lugares de relación social, en territorios para gozar del tiempo libre. (p. 98)

Algunas exposiciones pasan a convertirse en el centro del museo en el sentido de que muchos visitantes no conocen la colección permanente, solo acuden a la llamada de las más publicitadas como reclamo para vivir una experiencia. Pero también se dan casos de exposiciones que, además de atraer a mucho público, han contribuido, de forma académica, a ampliar el conocimiento del arte creando nuevas interpretaciones sobre artistas o movimientos. Entre ellos, el de las exposiciones realizadas en el Centro Pompidou, organizadas por Pontus Hultén, a finales

de los años setenta, de las que se derivaron unos catálogos que hoy en día son referencia para el estudio del arte del siglo XX (Locascio, 1982).

En este sentido, Notario (2018) afirma que, con la llegada del *posmodernismo*, se cierra la etapa de la modernidad y en los museos se tiene en cuenta al público como masa que busca la diversión. El turismo ve en el museo un lugar para el ocio y el entretenimiento.

La arquitectura del museo también se transforma desde las últimas décadas del siglo XX pasando a tener un papel muy protagonista: se utilizan grandes espacios de entrada, escaleras mecánicas y cristales en las fachadas para atraer al público. El edificio pasa a ser parte del reclamo para que el público acuda en masa, no solo para ver el contenido, sino para visitar la construcción (Greub y Greub, 2006).

En esta línea, Esteban (2007) analiza el impacto del Museo Guggenheim de Bilbao en la transformación del modelo museístico. El autor destaca la inauguración del museo como un punto de inflexión que dio lugar a un cambio radical en la concepción de los museos, los cuales dejaron de ser simples espacios de exhibición para convertirse en obras de arte por sí mismos. El autor muestra cómo el éxito del Guggenheim ha generado una nueva forma de entender el arte y la cultura, la cual se ha expandido a otras ciudades del mundo, donde los museos se han convertido en elementos clave del turismo cultural y del desarrollo urbano.

A modo de conclusión, por una parte, el museo ha evolucionado adaptándose a las distintas relaciones con las instituciones, públicas y privadas, el público, los objetos y los artistas. Por otra parte, a mediados del siglo XX, el objeto artístico se desmaterializa y los límites físicos del museo se expanden, vuelve a evolucionar, hasta que en el siglo XXI nos encontramos con una institución cultural heterogénea en la que conviven muchos modelos distintos de museo. Y, por supuesto, la irrupción de la tecnología en el museo ha influido en la multiplicidad de estos modelos.

5.4.2. *L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia*

En el siglo XIX los gabinetes y museos de Historia Natural fueron los encargados de custodiar los materiales que permitían estudiar la evolución biológica del hombre y las especies y su evolución cultural. Este material, más los objetos que llegaban de las expediciones científicas, fueron creando el acervo de los distintos museos antropológicos. Otro antecedente de la creación los museos antropológicos y etnográficos fueron las Exposiciones Universales que se celebraban desde mediados del siglo XIX y en las que se pretendía mostrar el poder colonial de los Estados presentando objetos traídos de sus lugares de origen que después formaban parte de los fondos de los museos para su posterior estudio (Alfonso, 2000). En España, el médico Pedro González Velasco financia y dirige el Museo Anatómico o Antropológico, en 1875. Una de las causas del surgimiento de estos primeros museos fue la voluntad de crear un medio de exaltación de las culturas propias nacionales. Estos primeros museos etnográficos surgidos en el siglo XIX también nacían con el propósito de valorar las formas de vida tradicionales y populares mediante la exhibición de objetos, algunos eran de nueva creación y otros se presentaban como secciones dentro de los museos antropológicos (Fernández de Paz, 1997).

En el siglo XX, con el desmembramiento de los imperios coloniales, decrece el interés hacia los museos con piezas de países lejanos y cada vez más se crean museos etnográficos cuyo ámbito geográfico de estudio se va reduciendo hasta el local. En España, esto ocurre a partir del establecimiento de las autonomías (Bolaños, 2008).

El museo valenciano de etnología, actualmente llamado *L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia*, es una institución dedicada a la preservación y difusión del patrimonio cultural de la Comunidad Valenciana. Fue fundado en 1982 por la Diputación de Valencia con el primer nombre de Museo de Etnología y está ubicado en la zona del centro histórico de la ciudad, en el edificio

Centro Cultural la Beneficencia. El objetivo principal del museo es dar a conocer la diversidad cultural de la Comunidad Valenciana a través de sus exposiciones permanentes y temporales. Además, también se dedica a la investigación y documentación de las tradiciones y costumbres de la región. En lo que se refiere a las exposiciones permanentes, la primera, se abre al público en 1983 con los objetos recogidos hasta ese momento, siendo el primer director Joan Francesc Mira. En 1986, la exhibición permanente original fue reemplazada por una monográfica titulada *Del Grà al Pa* que abarcaba el ciclo del cereal. Aunque no se planificó como una exposición permanente, terminó desempeñando ese papel y estuvo disponible para el público hasta 1993 (Seguí, 2015) .

En 1995, con la rehabilitación del edificio del museo, la Beneficencia, se plantea una exposición permanente formada por cuatro apartados temáticos: primero, el visitante se encontraba con la presentación del territorio; segundo, con objetos relacionados con el ámbito doméstico; el tercero correspondía a la obtención de las materias primas; y el último, estaba centrado en la fabricación de útiles y herramientas del mundo rural. Esta exposición se retira tempranamente, en 1997, como consecuencia de un cambio de planteamiento en el que se propone un período con muchas exposiciones temporales, hasta el año 2004 en el que se inaugura *La ciudad vivida* (Grau y Marín, 2011). Esta se convierte en la primera sala de un proyecto que no culminará hasta junio del 2011 cuando se completa con la apertura de las salas de la Huerta y los Marjales y, finalmente, el Secano y la Montaña.

Por último, en julio del año 2020, y aún vigente, se inaugura una nueva exposición permanente con el título *No es fácil ser valenciano o valenciana*. En cada una de las áreas, el visitante puede conocer de cerca las costumbres y prácticas de la sociedad valenciana a lo largo de varios siglos. Para marcar esta nueva etapa, el museo adquiere una nueva identidad corporativa y pasa a llamarse L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia.

En 1987, se creó el Gabinete Didáctico, después llamado Laboratorio Didáctico, con el objetivo de difundir el patrimonio etnológico valenciano. Cuando en 1999 se crea la Xarxa de Museos de la Diputación de València, el Museo de Etnología y el Museo de Prehistoria se unen y pasan a llamarse Museo de Prehistoria y de las Culturas de Valencia, hasta el año 2005 cuando se decide volver a separarlos. El Laboratorio Didáctico pasa a llamarse Unidad de Difusión, Didáctica y Exposiciones (Alcántara, 2011, p. 27).

Hasta el año 2011, en que se publica un Catálogo General sobre el Museo Valenciano de Etnología, la actividad expositiva de este se puede dividir en tres etapas: el período de formación de 1982 a 1996 con las primeras exposiciones temporales y el inicio del programa de las exposiciones itinerantes; el período de experimentación de 1997 a 2002 en el que se llegaron a realizar un total de sesenta y cuatro exposiciones temporales; y el período de consolidación, a partir del 2003 (Grau, 2011).

La colección del museo está formada por más de 25.000 objetos relacionados con la cultura popular valenciana, desde la indumentaria y la cerámica hasta utensilios de cocina y herramientas de trabajo. Estas piezas son el resultado de las diferentes donaciones y adquisiciones que ha realizado el museo a lo largo de los años. También cuenta con una importante colección de fotografías y documentos que muestran la vida cotidiana de la región a lo largo de los siglos (Aguilar et al., 2021).

Por otro lado, también lleva a cabo una importante labor de investigación y difusión, a través de la organización de exposiciones temporales, la edición de publicaciones y la realización de actividades culturales y educativas para todos los públicos como conferencias, talleres, conciertos o festivales. Estos eventos tienen como objetivo acercar la cultura valenciana a un

público más amplio y diverso, así como fomentar el intercambio y la colaboración entre diferentes comunidades y culturas.

Nos gustaría destacar el trabajo que desde L'Etno se ha realizado en los últimos años para modernizar la imagen del museo, tanto su identidad corporativa como su exposición permanente, pero, también, para impulsar el acceso libre a sus recursos y eventos, sobre todo, agradecemos la nueva página web que permite una mejor experiencia de usuario y el acceso en línea a algunos de sus catálogos publicados. En este sentido, el museo realiza muchas actividades culturales y didácticas para difundir el patrimonio valenciano, pero, según podemos leer en su página web y seguir por redes sociales, hay dos que destacan: el proyecto *Espanta la Por*, sobre el imaginario de los monstruos valencianos; y los ciclos de conciertos del festival *Etnomusic*, que en 2023 celebra su XX aniversario. El área de investigación también es muy activa, actualmente hay cinco proyectos de investigación abiertos y siete ya concluidos; por otro lado, se ha creado el *Museu de la Paraula*, una iniciativa que recopila testimonios de personas mayores de 75 años que comparten experiencias de vida de gran interés para la sociedad. Estos testimonios, que se pueden visualizar en una página web, forman un archivo audiovisual de gran valor cultural y antropológico. De esta manera, el museo ofrece una oportunidad única para conocer de primera mano las historias y vivencias de la generación de nuestros mayores.

Cada vez es más evidente la creciente inclinación del L'Etno por conocer y entender a su público. Para ello, se han llevado a cabo estudios y análisis que permiten obtener información valiosa sobre los visitantes. En esta línea, en febrero de 2023 se ha publicado el segundo estudio, basado en una encuesta realizada en mayo de 2021, cuyos resultados destacan varios puntos de interés. Por ejemplo, se ha registrado un aumento en el número de mujeres visitantes, y se ha constatado que el público mayoritario es de edad madura y cuenta con estudios medios o universitarios.

Asimismo, se ha notado que la gran mayoría de los visitantes son locales, y que acuden al museo por recomendación. El estudio también revela que los visitantes demandan más información y recursos, para lo cual el museo ha emprendido medidas de mejora. Además, los resultados muestran que en los últimos dos años el museo ha ganado en reconocimiento y valoración. Por último, es interesante destacar que la expectativa mayoritaria de los visitantes es pasar un rato agradable y entretenido, lo cual demuestra la importancia de ofrecer una experiencia enriquecedora y satisfactoria para el público (Cabañés, 2023).

Su colección y sus actividades también contribuyen a la educación y sensibilización de la sociedad sobre la importancia de la cultura y la tradición. En este sentido, también se ha creado la *Red de Museos Etnológicos Locales de la Provincia de Valencia*, ETNOXARXA, activa desde el año 2017, que, entre otras cosas, promueve el conocimiento entre museos y las formaciones para los trabajadores de las distintas instituciones que la componen.

Por otro lado, la biblioteca y centro de documentación del museo, de acceso público, alberga entre otras muchas, las publicaciones derivadas de su producción expositiva, textos que han servido para el desarrollo de la presente investigación.

En lo que se refiere al marco legislativo, es una institución cultural que se encuentra regulada por la normativa legislativa en materia de museos y patrimonio cultural. En concreto, por la Ley 4/1998, de 11 de junio, de la Generalitat Valenciana, Ley de Patrimonio Cultural Valenciano, que regula los Museos y Colecciones Museográficas de la Comunidad Valenciana. Esta ley establece los principios básicos de los museos y colecciones museográficas de la región, y define su función como la conservación, investigación, exhibición y difusión del patrimonio cultural y artístico.

Además, el museo también cumple con las normas y directrices establecidas por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), que establece las pautas para la gestión de los museos y la preservación del patrimonio cultural a nivel internacional. En particular, el museo se adhiere al Código Deontológico del ICOM, que establece los principios éticos y profesionales que deben guiar la gestión y funcionamiento de los museos.

En cuanto a la gestión y financiación del museo, estas son responsabilidad de la Diputación de Valencia, que es la institución que lo creó en 1982. El museo cuenta con un presupuesto anual asignado que se destina a la financiación de sus actividades y a la conservación y ampliación de su colección. El actual director de L'Etno, nombrado en el 2023, año en que el museo cumple su 40 aniversario, es Joan Seguí Seguí, que ya dirigió esta institución entre los años 2008 a 2015. Según nota de prensa publicada en la página web oficial del museo:

El proyecto que plantea Joan Seguí parte de una visión que tiene dos vertientes: por un lado, la que vincula a L'ETNO con el objetivo de conservar, investigar y difundir el patrimonio etnográfico valenciano, material e inmaterial. Por otra, el objetivo de trabajar con ese patrimonio para ofrecer reflexiones que tengan una óptica universal. La idea es continuar trabajando para que L'ETNO, desde la cultura popular valenciana, sea un museo capaz de proponer temáticas y que más allá de conectar con “la actualidad”, puedan ser reconocidas por un abanico amplio de públicos, sean locales o foráneos. (L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia, 2023)

Por último, hay que señalar que todo este trabajo realizado por el equipo del museo se ha visto reconocido con el premio al Museo Europeo del Año en su edición de 2023 que otorga The European Museum of the Year Award (EMYA) desde el año 1977, entidad asociada al Consejo de Europa. Lo dicho hasta ahora demuestra que la protección, conservación y difusión del

patrimonio cultural y etnológico de la Comunidad Valenciana está garantizado a través de esta importante institución cultural.

5.4.3. *La Difusión en el Museo*

La creación del museo público europeo se puede dividir en cuatro fases: el inicio, desde la Revolución francesa hasta mediados del siglo XIX; hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial duraría la segunda fase de consolidación; la revisión del concepto de museo se produce hasta la Segunda Guerra Mundial; y la cuarta fase comienza a mediados del siglo XX en la que se produce una gran revolución en el concepto de museo (Puiggròs, 2005, pp. 59-60).

Desde principios del siglo XX, algunos museos norteamericanos y británicos comienzan a mostrar sus colecciones e interactuar con el público visitante de una manera diferente, lo cual representa una excepción a la herencia decimonónica (Luna, 2018). En la museología se abrieron nuevas áreas de diálogo y debate, una de ellas fue la creación de la Oficina Internacional de Museos, que en 1946 pasó a llamarse ICOM (Hernández Hernández, 1992). A partir de la Segunda Guerra Mundial, se produjo un cambio en la concepción tradicional del museo como espacio dedicado exclusivamente a la conservación de las colecciones. A partir de entonces, también se propagó la función educativa del museo (Hein, 2013). En contraste, en España, la creación de los primeros departamentos educativos en los museos no se produjo hasta finales de los años setenta y no fue hasta finales de los años ochenta que se observó un cambio real dentro de los museos y sus funciones (López y Alcaide Suárez, 2011).

La importancia en la difusión de la información por parte del museo ha crecido en las últimas décadas. Según Laurière (2012) “hoy el museo se define menos por una lógica de investigación, y más por una lógica de exposición y de difusión” (p. 35). Sin embargo, esta idea no es nueva:

La museología, entendida como la disciplina que estudia los museos –la ciencia de los museos– es relativamente joven. Es en el segundo cuarto del siglo XX que aparecen las primeras investigaciones sobre el museo, su función y la manera de concebirlo. Antes de esta fecha encontramos reflexiones sobre la presentación de las obras y de los objetos, pero siempre se trata de observaciones o descripciones puntuales y circunstanciales. Nada sistemático. (Gob y Drouguet, 2003, p. 11)

Entre las causas que generan el nacimiento de una nueva clase de museo se encuentran: mayor demanda de actividades por parte del público; auge en el turismo cultural; evolución de las artes plásticas; y, en general, una creciente popularidad de los museos (Herreman, 2009).

La difusión en el museo es un proceso esencial para garantizar el éxito de una exposición y para cumplir con la misión de la institución de hacer llegar su contenido a un público amplio y diverso. En este sentido, la difusión es una estrategia integral que abarca distintas áreas y medios, desde la promoción y publicidad previa al evento, hasta la comunicación y educación durante la exposición y su posterior registro y documentación. En primer lugar, la promoción y publicidad de una exposición es fundamental para atraer la atención del público y generar expectativas sobre el contenido y las actividades que se ofrecerán. Una vez que se ha atraído la atención del público, es importante diseñar una estrategia de comunicación y educación durante la exposición que permita al visitante comprender el contenido y profundizar en su experiencia. En este sentido, es fundamental la utilización de diferentes recursos, como guías y folletos informativos, paneles explicativos y audiovisuales, que faciliten la comprensión y el aprendizaje del público. Por último, es esencial documentar y registrar la exposición, para garantizar su preservación y difusión a futuro. Con el fin de cumplir estos objetivos y, adicionalmente, ampliar la difusión del contenido

y los logros de la exposición a un público más amplio, es importante emplear diversas herramientas comunicativas, tales como la fotografía, el video y las publicaciones (Valdés, 1999).

En las exposiciones de los museos de etnología se pueden encontrar, además de los objetos referentes al tema de la exposición, paneles informativos referentes a los mismos, fotografías de lugares o personas relacionadas, obras audiovisuales creadas para sumar información e incluso objetos contemporáneos que ayudan a actualizar la función del objeto que se muestra. Muchas veces el esfuerzo de realizar una exposición ya sea fija o temporal, es tan grande, que implica a muchos actores y medios y es importante que ese esfuerzo no sea exclusivo para los visitantes, sino que pueda expandirse a un público mayor. Por otra parte, es innegable la vocación educativa del catálogo de una exposición y en esa línea trabajan los museos, con una doble intención, por un lado, la de llegar a un público más numeroso, y por otro, la de condensar el saber expuesto. En este contexto, el papel de la fotografía es la de ser el medio para llegar de forma más directa al espectador del siglo XXI.

Según Niederer (1984) cuando un visitante acude a una exposición en la que se encuentran objetos de museo se crea una imagen mental de cuán diferentes eran esas civilizaciones que utilizaban o vestían esos objetos. Este autor anima a utilizar técnicas de presentación que tracen paralelismos entre los pueblos exhibidos y la civilización actual y que hagan reflexionar a los visitantes, por ejemplo, sobre los problemas comunes de las dos civilizaciones para conseguir finalmente actualizar el enfoque del museo. En esta línea, la fotografía de los catálogos es la huella que queda de las exposiciones en las que se invierte tanto trabajo y esfuerzo y, por lo tanto, pieza clave para apoyar la función didáctica del museo.

Por lo tanto, una consecuencia directa de realizar un trabajo fotográfico profesional y creativo para imprimir en los catálogos es, sin duda, una mayor empatía del observador con otras

civilizaciones a través de la representación, por ejemplo, de los objetos, utensilios o indumentarias, que aparecen fotografiados. Como señala Barthes (1986) "La fotografía no solamente se percibe, se recibe, sino que se lee". Podríamos decir que es el idioma más universal, más que cualquiera de las más de siete mil lenguas que existen. Al fotografiar se trata de intentar captar el aura de los objetos entendida esta como la "manifestación irreplicable de una lejanía" (Benjamin, 1982, p. 24), no en el sentido literal en el que lo expresa el autor, pues se sabe imposible ya que el aura solo existe en el original, sino en el sentido de aspirar a transmitir el valor cultural del objeto que se reproduce. Debe ser una experiencia de aproximación a la cultura en la que existió ese objeto. Coincidimos con Ricard Ramón (2019) cuando expresa que:

La fotografía es un poderoso estimulante del pensamiento creativo y narrativo, un medio que está profundamente imbricado en la contemporaneidad y, cada vez más, asociado a la propia construcción del relato biográfico personal, de la aproximación a los otros y del conocimiento sobre los otros. (p. 22)

Hay que mencionar, además, que cuando el público observa una imagen con elementos del pasado se activa, para muchos receptores, lo que Schaeffer (1990, p. 66) denominó "la imagen recuerdo" y que, según él, se encuentra en la memoria del receptor, es decir, lo que consigo ver de una imagen tiene relación con lo que yo ya he visto del mundo y cómo lo he visto. Por tanto, se activan mecanismos de identificación en el espectador que le hacen conectar con la acción mostrada.

De igual modo, se puede establecer un paralelismo entre la visualización fotográfica y la cinematográfica para referirnos al tema de la identificación. Según Metz (2011), en el cine se consigue una identificación primaria del espectador cuando este se pone en el lugar de la cámara, se abstrae y se mimetiza con esta; y una segunda identificación si se consigue que este espectador

vaya más allá hasta identificarse con los personajes de la escena. Este proceso podría aplicarse a la experiencia del lector de un catálogo de exposición etnográfica en el sentido de que también se puede lograr una identificación similar. En lugar de la cámara y los personajes, en el caso de los catálogos, los objetos exhibidos en la exposición pueden ser los elementos que susciten la identificación. De esta manera, si el catálogo está bien diseñado e incluye información detallada y emocionalmente atractiva sobre los objetos y su origen, el lector puede llegar a identificarse con las personas y las culturas que hay detrás de ellos, lo que hará que la experiencia de la exposición sea más enriquecedora y significativa.

El número seis de la *Revista del Comité Español del ICOM* publicada en el año 2012, lleva por título “Lo contemporáneo y el tiempo antropológico”. Está dedicada a reflexionar sobre el papel de los museos etnográficos en el mundo contemporáneo. En la presentación, la presidenta de ICOM España, Sofía Rodríguez Bernis, escribe: “Desde los museos se produce una recontextualización de los objetos y se les confieren valores diferentes, añadidos, simbólicos, distintos a los valores etnográficos de uso. Se produce por tanto un proceso de descontextualización y recontextualización de los mismos” (2012, p. 5). En los catálogos de exposición se pueden mostrar todos estos valores a través de las fotografías. Por ejemplo, una imagen de un objeto etnográfico puede ser utilizada en un catálogo de exposición para resaltar su belleza estética o la complejidad de su elaboración, lo que le confiere un valor diferente al que tenía en su uso original permitiendo transmitir un mensaje distinto y enriquecer la experiencia de la exposición.

La función educativa de los museos ha evolucionado a lo largo del tiempo, pasando de un enfoque centrado en la transmisión de conocimientos a una perspectiva más participativa y enfocada en el visitante. Según Falk y Dierking (2013), los museos modernos han evolucionado

para convertirse en instituciones educativas centradas en la experiencia del visitante. En este sentido, la función educativa de los museos ha cambiado desde una transmisión unidireccional de información a una experiencia interactiva y participativa. En las últimas décadas, la tecnología ha jugado un papel cada vez más importante en la función educativa de los museos. Las visitas guiadas con audioguías, las pantallas táctiles y las aplicaciones móviles son solo algunos ejemplos de cómo los museos han adoptado la tecnología para mejorar la experiencia educativa del visitante (Simon, 2010).

Sin embargo, la función educativa de los museos no se limita a la exposición de objetos y el uso de tecnología. Los museos también han adoptado enfoques más inclusivos para atraer a audiencias diversas y promover la educación en un sentido más amplio. En la actualidad, la función educativa de los museos continúa evolucionando y adaptándose a las necesidades y demandas de las audiencias contemporáneas y para ello, han utilizado la tecnología de manera creativa y, de esta forma, mejorar la experiencia educativa del visitante. Además, los museos también están trabajando para ser más accesibles y relevantes para audiencias diversas, reconociendo la importancia de las perspectivas y experiencias diferentes para contar historias más completas (Kelly, 2013). Las instituciones culturales están utilizando cada vez más la tecnología para crear experiencias de aprendizaje inmersivas y envolventes, incluidos juegos, tecnología móvil y realidad virtual o aumentada. Esta última tiene la ventaja de que, con los nuevos dispositivos, se pueden crear contenidos con formas de hologramas que pueden interactuar con el público en el espacio físico real (Muñoz y Martí Testón, 2018). Algunos autores como Hervás (2010) explican que los museos del siglo XXI ya no son solo espacios para depósito y conservación, sino que se definen “como centros de información y educación y, posteriormente, como espacios para

experiencias museísticas interactivas” (p. 122), de esta forma enfatiza el objetivo del museo por comunicar con el público.

5.4.4. El Catálogo de Museo

Etimológicamente el término museo proviene del griego *mouseion*, lugar dedicado a las musas, y del latín *museum* (Poveda, 2018). El Consejo Internacional de Museos (ICOM) es una organización no gubernamental creada en 1946 que se compone de museos y profesionales de todo el mundo. En su página web dedica un apartado a la definición de museo puesto que ha ido variando a lo largo de los años para adaptarse a la sociedad de cada momento, actualmente lo define como:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022)

El ICOM no conoce el número exacto de museos que existen actualmente en el mundo. Sin embargo, señala que el directorio más completo de museos, *Museums of the World*, publicado por De Gruyter, en su 27ª edición contiene más de 55.000 museos repartidos en 202 países.

Siguiendo a Burcaw (1984), dentro de las actividades que realizan los museos para exponer su patrimonio hay que distinguir entre exhibición, cuyo objetivo es solo el de mostrar su material; y la exposición, que además de exhibir las piezas, realiza una interpretación. Los museos realizan exposiciones de distintas clases. Belcher (1994) habla de *formas de exposición* y, según su duración y emplazamiento, las divide en: permanentes, con una duración mínima de diez años;

temporales, que pueden durar días, semanas o meses; especiales, por conmemorar una ocasión única; itinerantes, concebidas para mostrarse en distintas ubicaciones; portátiles, más pequeñas y susceptibles de ser montadas y desmontadas cuando se requiera; móviles, instaladas en medios de transporte que pueden ubicarse en el lugar conveniente; y exposiciones en préstamo, cuando los fondos de un museo son solicitados por otra institución.

Hoy en día, es habitual que durante la realización o al finalizar una exposición temporal se edite un catálogo que recoja, con fotografías, las piezas más importantes expuestas con su correspondiente descripción y en algunos hasta se incluyan apartados dedicados al propio diseño de la exposición con planos de la sala. Lo normal es que se completen con textos sobre el contexto histórico, social o cultural escritos por investigadores y expertos en la materia.

El fotógrafo que recibe el encargo de realizar una reproducción de objetos pertenecientes a una exposición fija o temporal, o bien un reportaje de las instalaciones de esta para su publicación en un posterior catálogo, debe conocer unos datos mínimos de los elementos que va a representar para así hacerlo de la mejor manera posible. Sin embargo, es función del documentalista gráfico o ilustrador, entendido este como el “profesional responsable de la búsqueda de las ilustraciones que conformarán una obra determinada, bien sea como complemento al texto, bien con carácter propio e independiente” (Sánchez Vigil, 1999, p. 162), decidir las imágenes que van a aparecer en la publicación y hacer el encargo. Para realizar esta tarea, este profesional debe conocer previamente el texto, puesto que la relación entre texto e imagen es básica, y añadir los pies de foto correspondientes que completarán la información que aporte la fotografía.

Existen tres objetivos en la función del documentalista gráfico o ilustrador: por un lado, realizar una síntesis correcta del contenido a mostrar; por otro lado, que sea una imagen sugerente

que cree impacto en el receptor; y, por último, asegurarse de que el material fotográfico que recibe tiene la suficiente calidad técnica para reproducirse sin distorsionarse (Sánchez Vigil, 1999).

Es importante señalar que de la creación del catálogo de exposición se ocupa la *museografía* entendida como “disciplina que conjuga diversos conocimientos y áreas relacionadas con la creación, uso e intervención de espacios, la aplicación del diseño y la tecnología para exponer colecciones, el conocimiento y las artes, en un espacio museal” (Mosco Jaimes, 2018).

5.4.4.1. Origen del Catálogo. El primer catálogo publicado en el mundo lo realizó el médico veneciano Oliviero Forzzeta en 1369 reflejando en él todos los objetos que poseía de su colección artístico-arqueológica (Puig Costa, 2017). Siguiendo a Herrera (2017), los primeros catálogos eran inventarios de coleccionistas a modo de listados e incluso documentos notariales. Como ejemplo de esto, se conservan actas del siglo XV de familias patricias venecianas. En el siglo XVI los aficionados al coleccionismo también comienzan a describir las grandes colecciones en documentos escritos. Por otro lado, se realizan catálogos de obras de arte que incluyen biografías de los autores, estos son precedentes de los catálogos tal y como los conocemos hoy en día.

Según Marín Torres (2002) a partir del siglo XVII se generaliza el uso de catálogos como instrumentos para el control de las colecciones, a modo de inventario, de las posesiones de mecenas y nobles de la época.

A partir de siglo XIX los museos empezaron a desarrollar catálogos:

En el último que confeccionó Vivant Denon, ligado a la exposición de 1814 sobre los primitivos italianos y flamencos, no se limitaba a enumerar las obras expuestas, sino que trataba de conectar unas con otras y seguir, en lo posible, el desarrollo estilístico de los autores. Un año después, George Beaumont, futuro fundador de la National Gallery,

escribió su célebre *Catalogue Raisonné* para cuestionar las atribuciones de algunas de las obras exhibidas en la muestra que la British Institution dedicó ese año al arte flamenco y holandés. El texto, publicado anónimamente, era más un panfleto que un catálogo, pero su título constituye ya una verdadera declaración de intenciones. ¿Puede existir un catálogo que no se limite a ser un inventario de títulos? (Herrera, 2017, p. 90)

En lo que se refiere a los catálogos relacionados con el arte, desde siempre habían existido expertos capaces de comprobar la autenticidad de una obra, pero fue en el Renacimiento, con los primeros coleccionistas, cuando hicieron falta peritos capaces de distinguir las falsificaciones y, poco a poco, fueron evolucionando sus intuiciones para convertirse en algo científico ligado y basado en la historia del arte. Paralelamente, los catálogos también evolucionaron desde meros inventarios, más o menos detallados, de las obras de un poseedor o una institución, hasta incluir ensayos y reflexiones sobre las exposiciones. A finales del siglo XIX existían muchas obras mal catalogadas que facilitaban el fraude, las técnicas de catalogación y restauración no se aplicaban aún con estudios científicos avanzados, seguía siendo una especie de acta notarial (Herrera, 2017). En el sitio web gestionado por Juan S. Hallam sobre los Salones de arte de París, que se celebraron en los siglos XVII a XIX, se hace un recorrido cronológico de todas las exposiciones de las que se publicaron catálogos impresos, llamados *livrets*, en los que se enumeraban artistas y sus obras y que poco a poco evolucionaron incluyendo descripciones de estas. El de la exposición de 1673 fue el primero. Las fotografías nunca se exhibieron en los Salones oficiales, pero se utilizaron para documentar las piezas e incluirlas en los catálogos. En 1838 aparecen cuarenta litografías de obras, el catálogo del Salón de 1841 incluye láminas grabadas en blanco y negro a partir de los originales, en 1880, con la última exposición, se incluyen reproducciones utilizando la moderna técnica del fotograbado. Estos catálogos se convirtieron en herramientas valiosas para

los coleccionistas de arte y los críticos, ya que les permitían conocer mejor las obras y los artistas (Hallam, s.f.).

Poco a poco los catálogos se convierten en el registro de acontecimientos culturales con exposiciones incluidas, ya estén realizadas en museos o en instituciones, perpetuando el contenido de estas tal como señala Belcher: “En las exposiciones temporales, el catálogo, además de atender la necesidad del espectador, a menudo constituye el último vestigio material del evento y, en cuanto tal, tiene un valor inmenso para el investigador” (1994, p. 178).

Dentro de los catálogos de exposición se encuentran también las obras menores, como folletos y programas, publicaciones que no superan las diez páginas, según Fuentes (1977), y que se editan, generalmente, para la inauguración, pero que quedan fuera de nuestro estudio, no porque no tengan interés sino porque suelen ser un resumen del catálogo mayor donde se inscribe toda la información y el material visual de la exposición y, además, en la mayoría de las ocasiones, no suele estar recogido en las bibliotecas.

5.4.4.2. Primeras Industrias de Impresión de Catálogos de Museos. El origen de los álbumes de fotografía se encuentra a mediados del siglo XIX cuando los primeros daguerrotipos se guardaban en cuidados estuches. Cuando Talbot inventa el negativo para poder multiplicar la imagen casi infinitas veces, contribuye a la democratización de la fotografía. Las primeras publicaciones con fotografías se refieren a imágenes de viajes, ciudades y monumentos (Alonso Martínez, 2002, p. 143).

Adolphe Braun (1811-1877) fue un dibujante nacido en Francia que se convirtió en fotógrafo porque supo ver la utilidad de la fotografía en la reproducción de los dibujos de museos como el Louvre u otros de Florencia o Milán. La reproducción de dibujos en su taller se convirtió en un proceso industrial hacia 1867. En 1880 se expande el uso de la placa seca, inventada por

Richard Leach Maddox unos años atrás, lo que hizo que la empresa tuviera un gran crecimiento ya que las placas estaban preparadas para su impresión sin necesidad de estar impregnándolas diez minutos antes de su exposición a la luz. A la muerte de Adolphe, en 1887, y a través de sus herederos, la empresa Braun siguió reproduciendo obras de arte de museos e iglesias importantes. Según Freund (1983): “En 1920, con ciento ochenta obreros, Braun y Cía. produce centenares de álbumes y guías y millones de postales en negro y en color” (p. 90). La importancia de esta empresa radica en que, gracias a sus publicaciones, se consigue que las reproducciones de las obras de arte sean accesibles a las personas que no podían permitirse viajar a los museos o adquirirlas. En definitiva, contribuye de manera decisiva en la difusión y democratización de la cultura.

A principios de la década de los cuarenta del siglo XIX el francés Jean Laurent, abrió un estudio en Madrid y viajó por toda España recopilando imágenes de monumentos y colecciones de museos que comercializó en catálogos. Su obra se conserva en el Instituto del Patrimonio Histórico Español y constituye un fondo histórico de máxima importancia. La fotografía evolucionó rápidamente a partir de la década de los ochenta del siglo XIX cuando el fotograbado directo ya se aplicaba a la prensa (Sánchez Vigil, 1999, p. 64-66).

5.4.5 El Objeto de Museo

Es necesario acotar el concepto de *objeto* y para ello nos remitimos directamente a su definición. El diccionario de la Real Academia Española, en su acepción número seis lo define como “cosa” (Real Academia Española, s.f., definición 6) y esta, en su segunda acepción, como “objeto inanimado, por oposición a ser viviente” (Real Academia Española, s.f., definición 2). Evidentemente que estas definiciones se quedan parcas y abstractas. Para profundizar en esta definición nos referiremos al concepto de objeto expuesto por Moles (1974) cuando lo define

como: “un elemento del mundo exterior fabricado por el hombre y que éste puede tomar o manipular...un objeto es independiente y móvil” (p. 14).

En el epígrafe dedicado al catálogo de museo hemos citado la definición de museo propuesta por el ICOM de la que se deriva que, un museo no es solo un espacio donde mostrar objetos, pues interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Por un lado, el *patrimonio* se define como el “conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente, y que una generación hereda/transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia” (De Carli, 2004, p. 57). Parte de estos bienes son los objetos de museo. Por otra parte, Scheiner (2006) entiende por *patrimonio* “una construcción del imaginario, un valor atribuido a determinados fragmentos de lo real, sobre los cuales se establecen discursos específicos” (p. 65). Por lo tanto, es necesario entender los objetos más allá del sentido expositivo que tengan dentro del museo:

a través de su ingreso a otro contexto y merced a los procesos de selección, tesaurización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o delectación, de animal o de vegetal (léase como de una cosa insuficientemente determinada para poder ser conceptualizada como objeto), en el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad específica (Desvallèes y Mairesse, 2010, pp. 50-51).

El patrimonio se representa en el museo a través de exposiciones. Según Shärer (2003) la exposición es la “visualización explicativa de hechos ausentes por medio de los objetos, así como de elementos de la puesta en escena, utilizados como signos” (p. 184).

Tanto, la museología como la museografía se ocupan del objeto museal, la primera teoriza sobre él y la segunda reflexiona sobre las formas de mostrarlo. El subcomité internacional de Museología (ICOFOM), perteneciente al ICOM, define a la museología como la ciencia del museo. Desvallèes y Mairesse (2010) privilegian una definición de museología amplia en la que incluyen todas las reflexiones críticas y teorías sobre el campo museal, sin restricciones. Según estos autores, el término *museografía*, más antiguo, puede referirse a tres acepciones distintas: “conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales”; “el arte o las técnicas de la exposición”; y la “descripción del contenido de un museo” (p. 56).

En su etimología *objeto* proviene del latín *objectum*, participio pasado *objectare*, arrojar contra. La concepción convencional de objeto de museo trata al objeto como un elemento que, yendo más allá de sus cualidades físicas, transmite información; pero hay otra forma de entenderlo en la que, a la percepción física del objeto, se le suma la emotiva (Belcher, 1994, p. 185). Por lo tanto, el objeto museal puede tener un carácter didáctico, lúdico, emotivo o una combinación de estos.

En 1970, Stránsky propone el término *musealia* para designar las cosas que, por haber experimentado la operación de musealización, pueden acceder al estatus de objetos de museo. Por *musealización*, entendemos el “proceso mediante el cual el objeto se va convirtiendo en musealia” (Maroevic, 2006, p. 13). Por otra parte, “los musealia son objetos auténticos móviles que, como testimonios irrefutables, muestran el desarrollo de la naturaleza o de la sociedad, [...] auténticas fuentes de conocimiento y experiencias emocionales” (Schreiner, 1985, p. 65). En este sentido se entiende que los objetos de museo, *musealia*, transmiten más que sus meras características físicas o su funcionalidad en el contexto en que fueron creados gracias al proceso de selección y exposición.

De manera análoga, Pomian (1990) divide el mundo material en dos categorías: por un lado, existen los objetos en un contexto primario, práctico; por otro lado, los objetos a los que se les atribuye un valor cultural y simbólico y que él llamó *semióforos*. Acorde con esto, Kavanagh (1989) piensa que los objetos adquieren su valor por el significado que se les asigna a través de las historias que hablan de ellos. Es decir, las experiencias de las personas que poseyeron los objetos de museo los dotan de valor. Los objetos forman parte de un conjunto y están ahí para interactuar con el visitante. Una definición de objeto que lo define más por su relación con el hombre es la que ofrece Linarez (2008) “el objeto museológico es un elemento representativo de la realidad histórica a la que pertenece como objeto del hombre” (p. 6).

Según Desvallèes y Mairesse (2010) “el museo científico no presenta sólo objetos bellos, sino que invita a comprender su sentido” (p. 52). A partir de sus investigaciones, el etnólogo dota al objeto de un sentido dentro de la exposición. Pero este sentido puede verse modificado por el visitante del museo ya que éste realiza su propia interpretación según su contexto cultural y, además, el objeto en su origen puede servir para varias funciones o haber evolucionado su uso a través de las generaciones, con lo que también puede variar su sentido. Pero “corresponde al museo asegurar la credibilidad de la interpretación” (Belcher, 1994, p. 191). Acorde con esto, Hainard (1984) afirma que “el objeto no es para nada la verdad de nada; polifuncional primero, polisémico después, no tiene sentido más que puesto en un contexto” (p. 189).

Por lo tanto, el objeto pasa de ser una curiosidad, antigüedad o reliquia a ser objeto etnográfico en el momento en que se le aplican procesos legitimados de selección, tesaurización y presentación que permiten el entendimiento de los valores culturales que tiene esos objetos (Reyes, 2018). Es decir, una cosa pasa a ser documento de la realidad cuando se extrae de su origen y se pone en el contexto del museo. Según Stránský (1974) "una cosa adquiere una relación documental

con la realidad solo cuando se selecciona intencionalmente de las relaciones existenciales originales de la realidad y se pone en nuevas relaciones documentales artificiales" (p. 35). En consonancia con esto Laurière (2012) afirma:

Una vez un objeto es recogido, arrancado de su entorno, ya no le pertenece a quienes lo han materializado, a quienes lo han creado. Al salir de ese lugar, pierde su razón de ser inicial, pierde su valor de uso y, llegado al museo, adquiere un nuevo valor, simbólico. Pasa a estar bajo el control del etnógrafo, quien le otorga una nueva razón de ser, convirtiéndolo en la prueba científica de una cultura material. (p. 34)

El concepto de *objeto etnográfico* nace a principios del siglo XIX en los inicios de la etnografía entendida como la descripción de los pueblos, frente a la antropología, vinculada a la historia natural, en un intento por darle al objeto lejano un estatus de testimonio (Grognet, 2005). En España, a partir de la ley de Patrimonio de 1985 se suceden normas y reglamentos que incluyen, por primera vez, el Patrimonio Etnológico entendido como “bienes que merecen idénticas medidas de protección y fomento que los restos arqueológicos, los monumentos arquitectónicos o las obras de los grandes artistas” (Fernández de Paz, 1997).

En esta línea, y como ejemplo, en marzo del 2022 se inauguró en el museo Centre del Carme Cultura Contemporània de València, una exposición titulada *¿Por qué soy así?* inscrita dentro del circuito de exposiciones programadas con motivo del nombramiento de esta ciudad como capital mundial del diseño 2022. Los 120 objetos expuestos formaban parte de la colección Pérez de Albéniz-Bergasa y fueron recopilados y dibujados por Juli Capella, comisario de la exposición. Con un claro carácter didáctico, nos propone la observación de estos objetos cotidianos, relacionados con el diseño y su evolución, mostrando, a través de dibujos, la relación que existe entre la estética y su funcionalidad. Todos los objetos están repartidos en mesas

partiendo de una clasificación que los divide en diez apartados según la estrategia de su función, añadiendo valor didáctico. Es muy interesante reflexionar a partir de esta exposición de objetos muy actuales, vistos desde el punto de vista de un diseñador y arquitecto. En los museos se ha producido un cambio, han pasado de estar “centrados en objetos” a estar “centrados en la experiencia” (Parry, 2007, p. 81). Esto no quiere decir que el objeto haya perdido valor, sino que lo importante es el significado que se genera por el tratamiento que se le da a los *musealia*. El museo es un espacio donde las personas obtienen una experiencia y se transforman (Ernst, 2000).

5.5. Metodologías de Análisis Fotográfico

El análisis de las fotografías de catálogos que nos proponemos, a través de una plantilla, justifica las distintas elecciones metodológicas que han servido de base para la creación de nuestro modelo y tiene el objetivo de cumplir con una de las funciones del análisis de la imagen según Joly (2009) “la *búsqueda* o la *verificación* de las causas del buen funcionamiento o, por el contrario, del mal funcionamiento de un mensaje visual” (p. 54).

La complejidad del análisis del mensaje obliga a buscar esquemas que simplifiquen y pongan orden al proceso. No existe una interpretación unívoca de una fotografía, pero un estudio sistemático con la metodología adecuada hará que nos acercamos a la lectura más apropiada.

En esta investigación, los métodos de análisis que se van a utilizar para describir las fotografías de los catálogos son los que se derivan de la obra, es decir, no se van a tomar en consideración los análisis que se pudieran realizar desde fuera del texto fotográfico como serían los de la crítica social histórica, los psicoanalíticos, los sociales, biográficos, etcétera, que se alejarían de nuestro objetivo.

En este punto, es necesario hacer un resumen de las aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía que hacen referencia a la plantilla propuesta para nuestro análisis: el

método de Laswell; perspectivas metodológicas de análisis: tecnológica, del texto fotográfico (psicológica, iconológica, semiótica), el estudio del receptor; y la actualidad.

5.5.1. El Modelo de Laswell

Para justificar la utilización de unas metodologías y el descarte de otras, partimos de una taxonomía que deriva del esquema del modelo de comunicación de Laswell. La creación de este modelo se remonta a 1940: “la primera referencia conocida al modelo de comunicación de Harold D. Lasswell en 1940, quizás el concepto más antiguo de comunicación de masas que no se tomó prestado de otra disciplina” (Sapienza et al., 2015, p. 600). Su interés para nosotros radica en que es un modelo que pone en el centro al mensaje. Laswell es considerado por Levyatan (2009) como el creador del análisis de contenido.

Es un modelo lineal de comunicación entre dos polos, emisor y receptor. Marzal (2007) lo utiliza como base para desarrollar “las distintas aproximaciones que pueden realizarse en el análisis de la imagen fotográfica o de cualquier otro objeto artístico” (p. 98). Según Laswell (1986):

El estudio científico del proceso de comunicación tiende a concentrarse en una u otra de tales preguntas. Los eruditos que estudian el «quién», el comunicador, contemplan los factores que inician y guían el acto de la comunicación. Llamamos a esta subdivisión del campo de investigación *análisis de control*. Los especialistas que enfocan el «dice qué» hacen *análisis de contenido*. Aquellos que contemplan principalmente la radio, la prensa, las películas y otros canales de comunicación, están haciendo *análisis de medios*. Cuando la preocupación primordial se encuentra en las personas a las que llegan los medios, hablamos de *análisis de audiencia*. Y si lo que interesa es el impacto sobre las audiencias, el problema es el del *análisis de los efectos*. (p. 50)

Los elementos del modelo de Laswell adaptados a nuestro trabajo serían: el *emisor* se identifica con el fotógrafo; el *mensaje* con la imagen fotográfica; el *receptor* es el público lector; el *canal* se refiere al catálogo impreso y a las técnicas y tecnologías de producción fotográfica; y, por último, habría que tener en cuenta el *contexto sociológico, histórico o cultural* que afecta tanto a las formas de producción como a las interpretaciones de la fotografía que pueda hacer el receptor, incluidos el año en que se realiza el catálogo y la institución que acoge la exposición.

De estos elementos, nuestro análisis, realizado a través de la *plantilla*, se centra en el mensaje, esto es, la fotografía, y en el canal, pero sin perder de vista al polo receptor, al público que lee el catálogo.

5.5.2. La Perspectiva Tecnológica

Con esta aproximación metodológica se pretende describir tanto el canal de comunicación como la tecnología utilizada para llevar a cabo la fotografía.

En lo que se refiere al canal, habrá que tener en cuenta el formato de reproducción de la fotografía y del catálogo en el que vaya impresa. No es lo mismo una foto panorámica que nos puede llegar a dar una visión de 360 grados de una sala expositiva sacrificando cada uno de sus detalles, que una foto de un objeto ampliada hasta el punto en el que la figura de una Venus paleolítica, como la estatuilla de Willendorf de once por siete centímetros, pueda llegar a parecer una escultura de Botero. De la misma forma se puede entender que cuando se asigna a una imagen una página completa adquiere mucho más protagonismo que cuando se relega a un octavo de esta.

La técnica fotográfica utilizada va a marcar el resultado final. No es lo mismo utilizar una cámara con una resolución muy alta y un rango dinámico muy extenso que nos proporcionaría un nivel de detalle muy preciso, que utilizar una cámara réflex digital de los primeros años de su invención en las que el nivel de detalle final era inferior al de las cámaras analógicas y, por tanto,

la percepción de la obra podía dar a entender que esos objetos fotografiados eran de menor calidad o tenían menor importancia que otros con una percepción de definición mayor. Del mismo modo, puede ocurrir que una iluminación plana o poco contrastada no muestre la textura o el material del que está hecho el objeto, con lo que se desvirtúa su percepción (Bernal, 2003) . Por eso, en el análisis habrá que valorar la utilización de técnicas y procesos profesionales de: iluminación, ya sean con flash o con luz continua; de captura, con formatos raw y tratamientos de neutralización del color que aseguren su correlación con la realidad; y de procesado, con el revelado en programas de edición capaces de sacar el máximo partido a la fotografía.

5.5.3. El Texto Audiovisual

5.5.3.1. La Psicología de la Forma. Dentro de las distintas aproximaciones, desde el mundo de la psicología, al análisis de la fotografía, creemos que la que más se acerca a nuestro trabajo es, precisamente, la que tiene que ver con la percepción de la forma, en concreto, las leyes de la *Teoría de la Gestalt*. Desde comienzos del siglo XX los psicólogos de la escuela alemana de la *Gestalt* realizaron una serie de experimentos que dieron como resultado unos principios científicos para el conocimiento de la percepción sensorial que fueron desarrollados por Wertheimer, Köhler y Kofka. Su premisa básica es que el todo es mayor que la suma de sus partes (Arnheim, 2006). El conocimiento de las principales reglas servirá para tener las competencias necesarias para rellenar nuestro modelo de plantilla.

Por esto es necesario saber reconocer los siguientes planteamientos gestálticos en torno a *Figura, Fondo y Frontera*: ley de la *simplicidad* por la que toda percepción tiende a revelarse como lo más sencilla posible, es más un principio general que afecta a todas las percepciones; la ley del *agrupamiento* por la que los elementos próximos son percibidos como una unidad y los elementos semejantes tienden a agruparse y a diferenciarse de otros; la ley de *constancia* por la que el cambio

circunstancial de un elemento (tamaño, orientación, perspectiva...) no hace que dejen de percibirse sus características estructurales básicas; la ley de la *prägnanz*, por la que el observador tiende a que la estructura sea lo más definida posible, a eliminar las ambigüedades, según Arnheim, se confunde con la traducción al inglés *pregnance*, que significa casi lo contrario; la ley de la *simetría* por la que las personas buscan el equilibrio en las formas; la ley de la *forma completa* por la que, aunque a un elemento le falte una parte, se percibe como una totalidad con sentido, aunque la forma esté abierta, tiende a cerrarse; la ley de la *continuidad* por la que los elementos orientados en la misma dirección, tienden a organizarse como una unidad aunque pierdan definición progresivamente; la ley de la *buena forma y del destino común* por la que una interrupción formal de un elemento por delante de la estructura primigenia no le quita unidad o no impide la lectura completa de la figura interrumpida; la ley de la *experiencia* por la que una imagen que esté en la memoria del sujeto influye en la percepción de un objeto; la ley de la *figura fondo* por la que tendemos a dividir la imagen entre primer plano y fondo, las formas más pequeñas y complejas tienden a ser identificadas como *figura* y las más fluidas o difusas como *fondo* (Ciafardo y De Santo, 2020).

Los preceptos de esta escuela aplicados a las artes visuales han sido desarrollados por Arnheim en su obra *Arte y Percepción Visual* pero también por la diseñadora Dondis en su libro *La sintaxis de la imagen*. Según Dondis (1998) “ lo que uno ve es una parte fundamental de lo que uno sabe, y la alfabetización visual puede ayudarnos a ver lo que vemos y a saber lo que sabemos” (p. 31).

5.5.3.2. La Perspectiva Iconológica. Desde esta perspectiva se aborda el análisis de la imagen teniendo en cuenta que su significado se verá completamente influenciado por las fuerzas sociales, políticas, morales, etcétera, de una época. Según Marzal (2007), Warburg es considerado

el *padre* de este método: “La iconología significa para él una interacción de forma y contenido sin renunciar a la idea de que el estilo es un síntoma de la mentalidad de una época” (p. 130).

El autor más relevante de esta orientación es Erwin Panofsky (2001) y sus ideas sobre un método de interpretación de las imágenes más allá del mero reconocimiento de los objetos y las formas. En este modelo, se establecen tres niveles: en el primero, se busca la identificación *primaria* a través de la descripción de formas puras y acontecimientos, gestos, atmósferas, etcétera, que se derivan de este primer acercamiento; el nivel de identificación secundaria corresponde con lo que Panofsky denomina *iconografía*, se distinguen aquí los motivos artísticos y sus combinaciones, así como los temas o conceptos expresados en la obra; el tercer nivel es el de la significación intrínseca o de contenido, al que Panofsky se refiere como *iconología*, y en el que se estudian los principios relacionados con el sistema de valores o la mentalidad de una época, que hacen que se muestren esos motivos y temas y se interpreten de una forma determinada y no de otra, este es el nivel más interpretativo, más subjetivo.

Otro autor influyente en esta perspectiva es el historiador y teórico H. Ernst Gombrich. En su pensamiento se cruzan varias orientaciones, pero la iconológica es la que le hace afirmar que no puede existir la Historia del Arte sin averiguar las funciones que cada sociedad asigna a la imagen. Es decir, cree que los símbolos y los significados de las imágenes no son universales, sino que están enraizados en la cultura y la sociedad en la que se crearon. Gombrich critica la idea de que los símbolos tienen un significado fijo y que se pueden interpretar de la misma manera en todas las culturas y épocas. En su lugar, sugiere que el significado de un símbolo es fluido y cambia con el tiempo y el contexto cultural (Gombrich, 1979).

5.5.3.3. La Perspectiva Semiótica en el Análisis de Fotografías. La perspectiva semiótica en el análisis de la fotografía ofrece una visión enriquecedora al considerarla como un sistema de

signos que transmiten significados. Desde esta perspectiva se entiende que la fotografía no es simplemente una representación visual de la realidad, sino que es un lenguaje visual que utiliza signos y símbolos para comunicar mensajes. Los elementos visuales, como la composición, la iluminación, los objetos y las expresiones faciales, son considerados signos que pueden ser analizados en términos de su significado y función en el contexto de la imagen fotográfica.

Aplicar la teoría general de los signos, la semiótica o semiología, a una fotografía, nos acerca a una mejor comprensión de su significado. Según Joly (2009), la semiología como ciencia que se ocupa del estudio de los distintos signos, nacida a principios del siglo XX, tiene como referentes a Ferdinand Saussure (1857-1913), que estudió el lenguaje como un sistema de signos que expresan ideas y a Charles Sanders Peirce (1839-1914), que propuso una ciencia general de los signos.

Según Peirce (1998), un signo es algo que representa a otra cosa, ya sea un objeto, una idea o una acción. Los signos son esenciales para la comunicación humana, ya que permiten a las personas compartir información y conocimientos. Este autor clasifica los signos en tres: *iconos*, signos que mantienen con el objeto una relación de semejanza; *índices*, el signo tiene una relación física con el objeto, como el humo indica fuego; y *símbolos* que son signos que representan a algo, por una convención general aceptada.

Por su parte, Saussure estableció que el signo lingüístico corresponde a una entidad psíquica con dos partes indisolubles: por un lado, existe el significante que es la parte material y percibida del signo y, por otro, el significado que corresponde a un concepto (Vitale, 2020).

Marzal (2007) realiza un resumen de las aproximaciones semióticas al estudio de la fotografía donde describe a una serie de autores: Roland Barthes, Raúl Beceyro, Joan Costa, Marine Joly, Jean-Marie Floch, Lorenzo Vilches y Santos Zunzunegui; y después, concluye con

la afirmación de la pertinencia de esta perspectiva para el análisis de la materialidad del texto fotográfico, siempre que se combine con otras metodologías, que no sean de aplicación exclusiva, puesto que, si fuera así, faltaría información para un análisis profundo (p. 146). En la práctica, lo que la semiología aporta a nuestra plantilla de análisis es que ayuda a descifrar los signos que componen la estructura de la imagen para así comprender su contenido.

5.5.4. Perspectivas desde la Instancia Receptora

En esta orientación el análisis se aborda desde la premisa de que el receptor no es un mero espectador, sino que interpreta, actualiza, decodifica la obra. Aquí se incluyen la orientación hermenéutica y el planteamiento de Jaques Derrida. Entre los exponentes más importantes que desarrollan los principios filosóficos de esta corriente se encuentran: Gadamer y Hans Robert Jauss.

Las ideas de Gadamer (2017) suponen una ruptura muy importante en lo que se refiere a la comprensión de la obra de arte. Dentro de la orientación hermenéutica, la interpretación está condicionada por la capacidad de comprender del observador, la experiencia cognitiva general y moral del mundo. Lo que nos permite entender la obra está condicionado por lo que sabemos de ella, entonces, para no desvirtuar el significado original, primero, debemos tener conciencia de este hecho para relativizar nuestra interpretación, lo que no quiere decir que seamos neutrales, hay que alcanzar un punto intermedio .

Por otra parte, la teoría de la orientación hermenéutica de Hans Robert Jauss está estrechamente relacionada con el concepto de la *estética de la recepción*. Esta es una corriente de pensamiento dentro de la teoría literaria que surgió en los años sesenta y setenta del siglo XX, y que se enfoca en el papel del lector en la interpretación de un texto literario. De esta manera, cada público (lector, oyente, espectador) construye su propio significado del texto, y cada interpretación

es válida en la medida en que responde a las experiencias y vivencias del lector. Es un proceso dinámico y cambiante, en el que el lector y el contexto histórico y cultural se relacionan para construir significados (Jauss, 2013). Estas aportaciones se han tenido muy en cuenta en la selección de ítems para la elaboración de nuestra plantilla de análisis.

El principal problema que se deriva de estas perspectivas es dónde se pone el límite al subjetivismo en la interpretación. En este sentido, Jaques Derrida (1930-2004), fundador del discurso deconstructivista, propone una teoría de la interpretación en la que se comprenda el texto, se reconstruya su significado, pero con una interpretación abierta frente a la lectura tradicional en la que se piensa que el texto solo tiene un único significado (De Meneses, 2013).

Dentro de los estudios de los procesos interpretativos también se encuentran los *Cultural Studies*, nacidos en Gran Bretaña y desarrollados plenamente a partir de los años sesenta y setenta. Los investigadores de esta corriente “en la construcción del sentido de los mensajes asignan al receptor un papel activo y se destaca la importancia del contexto de la recepción” (Mattelart y Mattelart, 2007, p. 100). Esta escuela de pensamiento estudió la cultura de masas desde una concepción amplia de la cultura. Hasta entonces se había estudiado la cultura de cada nación de forma independiente, pero ellos proponen estudiar la de cada clase social, en especial, la de las clases populares, desde una multiplicidad de enfoques: desde los estudios de los *mass media*, los estudios de género o la sociología del consumo. Es por esto por lo que esta metodología se relaciona tanto con el texto, como con el receptor, el canal y el contexto. Sobre todo, estudian las producciones culturales y sus relaciones con la sociedad, así como las ideologías subyacentes (Mattelart y Neveu, 2004).

5.5.5. Perspectivas Metodológicas en la Actualidad. Estudios Visuales Anglosajones y la Ciencia de la Imagen Alemana

Siguiendo a García Varas (2017), en el panorama actual de la investigación sobre la imagen destacan dos corrientes principales que han crecido exponencialmente en los últimos veinticinco años, los Estudios Visuales anglosajones y la Ciencia de la Imagen alemana.

En los años noventa, dos investigadores y pensadores diagnostican un *giro* en los estudios sobre la imagen: W. J. T. Mitchell, precursor de la escuela anglosajona de los Estudios Visuales, predice un *giro pictórico*; y Gottfried Boehm, precursor de la Ciencia de la Imagen, del ámbito germánico, reflexiona sobre el *giro cultural* de las imágenes. Este autor declara que el giro icónico que se ha producido ha transformado el pensamiento:

La «imagen» no es simplemente un nuevo tema, sino que implica más bien otro tipo de pensamiento, un pensamiento que se muestre capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales, que durante tanto tiempo han sido minusvaloradas. (Boehm, 2011, p. 58)

Para este autor se trata de desarrollar la *lógica de las imágenes*, un lenguaje específico de las imágenes “¿Cómo producen sentido las imágenes?, esta es la pregunta que me sirve de guía” (Boehm, 2011, p. 61).

Por su parte, Mitchell se pregunta “¿Qué quieren realmente las imágenes?” (Mitchell, 1996, p. 71). Para los Estudios Visuales anglosajones se trata de estudiar la intersección entre imágenes y cultura, pero, también, el impacto de lo visual en la sociedad. Uno de los rasgos característicos de los Estudios Visuales, herederos de los *Cultural Studies*, radica en su carácter democratizador puesto que no sólo investigan y reflexionan sobre las imágenes artísticas sino sobre todo tipo de manifestaciones visuales. Este autor reflexiona sobre si el *giro pictórico* que se ha producido es

solo por la proliferación de imágenes, por la abundancia de investigaciones sobre ellas, o si realmente ha constituido una auténtica transformación del modelo de pensamiento (García Varas, 2017).

Hasta aquí la diversidad de enfoques que han influido en la selección de ítems para crear la plantilla propuesta en la presente investigación.

6. Desarrollo

6.1. Competencias Necesarias para Completar el Modelo de Análisis Propuesto

Nos proponemos presentar, en las siguientes páginas, una recopilación de competencias necesarias para poder abordar y realizar el análisis fotográfico que se propone en el objetivo principal de esta investigación. Para ello, se ha realizado una revisión de los conceptos más importantes a tener en cuenta para adquirir las competencias necesarias con el fin de rellenar la plantilla que se ha creado.

6.1.1. La Iluminación

La iluminación es un aspecto fundamental tanto en la captura de la imagen, ya que sin luz no hay fotografía, como en el modelado de los objetos. Es uno de los elementos del lenguaje visual que más influye en la creación de una buena fotografía. Al respecto, Bavister (2001) nos recuerda: “Cuando se trata de fotografía, ¿cuál es la materia prima? La respuesta es, obviamente, la luz” (p. 10). Se obvian, en este punto, los procesos fisiológicos y físicos sobre la percepción de la luz y el color. Tampoco vamos a entrar en el aspecto más técnico de la iluminación porque nos desviaríamos mucho de nuestro objetivo.

Para trabajos profesionales en fotografía industrial se utiliza la *luz fotográfica* que se refiere a aquella que se puede controlar en todo momento por parte del fotógrafo, ya sea continua, por ejemplo, proveniente de lámparas de tungsteno, led o fluorescente; o ya sea estroboscópica, como el flash. La luz continua tiene la ventaja de que la iluminación percibida en la escena es la que se obtiene en la captura. La luz de flash, actualmente la más extendida en los estudios fotográficos profesionales, tiene la desventaja de no poder observarse directamente, pero en el

mundo de la fotografía digital, su desventaja se ha minimizado con el uso de pantallas LCD que permiten una rápida visualización del disparo (Präkel, 2007, p. 87).

Cuando se trabaja con objetos en bodegón la iluminación debe ser lo más precisa posible para que se potencien todas las características físicas y estéticas de estos: “Todos los materiales y objetos que fotografiamos tienen propiedades físicas específicas que se pueden mostrar, realzar, disimular u ocultar por medio de la iluminación” (Präkel, 2007, p.143).

Hay que mencionar, además, que no se puede empezar a iluminar hasta que no se ha hecho la composición de la imagen puesto que los reflejos, sombras y volúmenes cambian si se varía la posición de cámara o del objeto en sí.

Para poder valorar la iluminación de un objeto o bodegón hay que tener en cuenta los aspectos que se van a desarrollar a continuación puesto que la transmisión del mensaje adecuado depende en gran medida del esquema de iluminación que se decida aplicar.

Los esquemas de iluminación en fotografía se refieren a los diferentes patrones de iluminación que se pueden utilizar para crear diferentes efectos y estilos en la fotografía. En lo que se refiere a los esquemas de iluminación más adecuados, Kelby (2016) presenta varios modelos específicos que los fotógrafos pueden utilizar para crear diferentes efectos y estilos, algunos básicos como el de luz de clave y relleno, que implican el uso de una luz principal y una luz de relleno para equilibrar la iluminación en la escena; otros, más avanzados como el de cuatro luces, que utilizan varias fuentes de luz para crear un aspecto dramático en la imagen.

Por tanto, hay varios esquemas de iluminación comunes en fotografía, el más extendido es el llamado iluminación de tres puntos. Este esquema utiliza tres fuentes de luz diferentes para iluminar la escena: una luz principal, una luz de relleno y una luz de borde. La luz principal se utiliza para iluminar el sujeto u objeto principal, la luz de relleno se utiliza para reducir las sombras

en la escena y la luz de borde o contraluz se utiliza para crear un efecto de separación entre el sujeto u objeto y el fondo (Kamm, 2010).

Figura 1

Tresors amb Història



En relación con la fotografía de bodegón es muy importante que se revelen: el volumen, la textura, el color y la forma del producto. Una iluminación básica con iluminación artificial sería la compuesta por una luz principal que puede provenir de una caja de luz situada por encima del objeto y una luz de relleno o secundaria que puede generarse con un segundo punto de luz o con reflectores a ambos lados o rodeando la parte frontal. En función de la naturaleza del producto hay que utilizar luces adicionales, reflectores y a veces pequeños espejos para añadir reflejos. Independientemente del tipo de iluminación utilizada, es importante considerar la dirección, intensidad y calidad de la luz para lograr el efecto deseado. Por ejemplo, la iluminación lateral puede resaltar las texturas y crear sombras dramáticas, mientras que la iluminación frontal puede ser más suave y difusa.

Figura 2

Inventant la tradició: indumentària i identitat



175

Un aspecto importante es que no se utilizan los mismos esquemas de iluminación en todos los casos, cuando esto sucede, cuando se intentan utilizar las mismas luces para fotografiar piezas distintas porque van a ir todas juntas en el mismo catálogo o porque pertenecen a la misma colección, por ejemplo, el resultado no suele ser el ideal. Si el objetivo es crear imágenes atractivas, la iluminación debe ajustarse a cada uno de los objetos fotografiados para sacar el máximo partido de cada uno de ellos. No obstante, y a la vez, hay que intentar homogeneizar el trabajo si va a ir impreso en el mismo catálogo con el fin de que se cree un producto final estéticamente coherente. La práctica es la que genera los esquemas de iluminación para cada tipo de producto.

Figura 3

Himalaya-s



60. Estatua de Shakyamuni
Tibet
Bronze dorado
36 x 20 x 41 cm

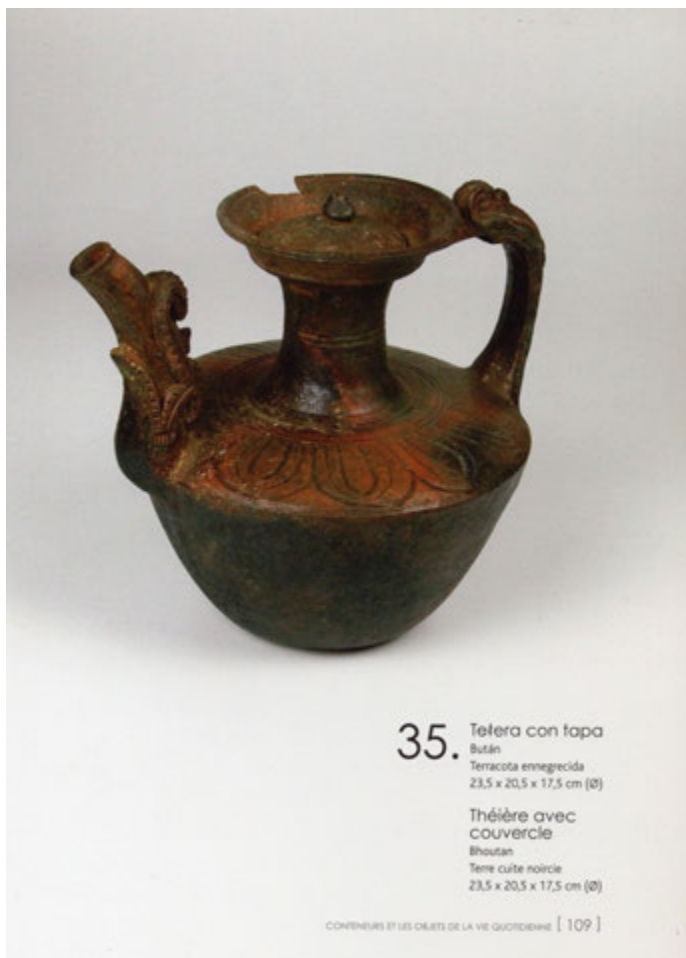
Statuette de Shakyamuni
Tibet
Bronze doré
36 x 20 x 41 cm

STATUS DIVINITAS [135]

En la producción de una fotografía con luz artificial hay que determinar, primero, la calidad de la luz que queremos conseguir, esto se refiere a su dureza. En fotografía, al degradado que existe entre la zona de luz y la zona de sombra se le denomina *gradiente*, es un cambio gradual en la exposición o el color y se utiliza a menudo para crear transiciones suaves entre diferentes partes de una imagen (Kelby, 2016). Cuando este es muy corto, obtenemos una luz dura, semejante a la luz de un día soleado a mediodía y si es en estudio, a la producida por una fuente compacta y puntual. Cuando el gradiente es largo, más extenso, el resultado es una luz suave, producida por una fuente de gran tamaño tamizada por algún material difusor o rebotada en alguna superficie.

Figura 4

Himalaya-s



Directamente relacionado con el anterior, está el término *contraste* que se define como “en la imagen fotográfica o televisiva, inexistencia o escasez de tonos intermedios, de tal manera que resaltan mucho lo claro y lo oscuro” (Real Academia Española, s.f., definición 9). Según Peterson (2012), el *contraste* se refiere a la diferencia entre las áreas claras y oscuras de una imagen y es uno de los elementos más importantes de una buena fotografía. Una exposición adecuada puede ayudar a crear una imagen con un buen contraste y rango tonal. El contraste lumínico puede ser fuerte, alto, si la sombra que se produce es oscura, por ejemplo, si utilizamos una única fuente de luz y no ponemos ninguna luz de relleno ni tampoco reflector o superficie blanca que haga que la sombra se aclare; o puede ser bajo, si la sombra se rellena con una luz secundaria, reflector o superficie blanca.

Figura 5

Tunisia. Terra de cultures



Siguiendo a Freeman (2014), el contraste puede influir en la percepción del color y se puede manipular para lograr diferentes efectos. Hay dos tipos de contraste que surgen de la percepción del color: el contraste simultáneo y el contraste sucesivo. El *contraste simultáneo* se produce cuando un color se ve diferente debido a los colores que lo rodean. Por ejemplo, un círculo gris en un fondo blanco parecerá más oscuro que el mismo círculo gris en un fondo negro. Esto se debe a que el ojo humano percibe el color en relación con los colores que lo rodean. El *contraste sucesivo* se produce cuando un color se ve diferente después de mirar otro color. Por ejemplo, si miras fijamente un punto verde en una pantalla durante unos segundos y luego miras a una pared blanca, verás una mancha rosa en el lugar donde estaba el punto verde. Esto se debe a que las células receptoras de la retina que son sensibles al verde se fatigan después de mirar fijamente el color durante un tiempo, lo que hace que la percepción del color cambie cuando se mira otro color. En resumen, el contraste simultáneo se refiere a la forma en que los colores interactúan entre sí, mientras que el contraste sucesivo se refiere a cómo los colores pueden parecer diferentes dependiendo del contexto en el que se ven.

En consecuencia, la manipulación del contraste puede lograr diferentes efectos en la percepción del color. Por ejemplo, aumentar el contraste entre dos colores puede hacer que se vean más diferentes y llamativos. Disminuir el contraste entre dos colores puede hacer que parezcan más similares. Además, el contraste también puede afectar a la luminosidad y la saturación de los colores. Tal y como lo explica Langford (2011), cuando iluminamos un objeto “Si el material es de algún color reflejará longitudes de onda de ese color y absorberá la mayoría del resto de longitudes de onda presentes en la luz” (p. 35). Por lo tanto, normalmente, la luz frontal plana y brillante proporciona unos colores más nítidos y brillantes, pero reduce el contraste porque minimiza los reflejos y las sombras. Y por supuesto, se pierden volumen y textura.

Figura 6

María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional de Alcublas



Para concluir, la dureza y el contraste de la luz que se decida utilizar influye directamente en la representación general del color: si lo que se pretende es mostrar el máximo detalle de color debemos huir de la iluminación muy contrastada; si lo que se pretende es mostrar la máxima fidelidad del color de un objeto opaco, debemos colocar alguna luz frontal que permita que se reflejen fielmente las longitudes de onda correspondientes a los objetos y la cámara pueda captarlas.

6.1.2. La Gestión del Color en Fotografía de Producto

La gestión del color es un proceso importante en la producción de imágenes digitales y en la impresión. Sans (2018) ha desarrollado una metodología para la gestión del color en fotografía digital que tiene como objetivo lograr una representación precisa y consistente del color en todas las etapas del proceso de producción de imágenes. Se basa en tres etapas principales: la primera se centra en la creación, cuando se genera la imagen original utilizando un dispositivo de entrada, como una cámara digital o un escáner, siempre calibrados correctamente para asegurar que la imagen se captura con precisión; la segunda etapa corresponde a la edición y se trata de realizar un revelado digital de las capturas de imagen utilizando un software de edición de imágenes como Adobe Photoshop, por ejemplo, y aplicando un espacio de color adecuado, además de calibrar el monitor correctamente para asegurar que la imagen se vea lo más fiel posible al original; la última etapa corresponde a la de producción de una imagen final en un dispositivo de salida como una impresora o una pantalla. Es importante calibrar correctamente el dispositivo de salida y utilizar perfiles de color adecuados para asegurar que la imagen se imprime o se muestra con precisión.

En cada etapa se utilizan perfiles de color para asegurar una gestión precisa del color. Un *perfil de color* es un archivo que describe cómo un dispositivo reproduce los colores y cómo se deben ajustar para lograr una representación precisa. Cada dispositivo de entrada, edición y salida

debe tener su propio perfil de color. Además, es muy importante trabajar en un *espacio de color* adecuado que se define como un conjunto de colores que un dispositivo puede mostrar o imprimir. De esta forma nos aseguramos que la imagen se pueda imprimir o mostrar correctamente en diferentes dispositivos (Mellado, 2007, pp. 52-57).

En resumen, la gestión del color se basa en la calibración adecuada de dispositivos de entrada, edición y salida, el uso de perfiles de color y el trabajo en un espacio de color adecuado. Al seguir esta metodología, se puede lograr una representación precisa y consistente del color en todas las etapas del proceso de producción de imágenes en las que estas deben tener una fidelidad absoluta con el objeto.

6.1.3. La Temperatura de Color

Con base en las premisas de varios autores que abordan el tema de la temperatura de color y su gestión, resumimos en este apartado las competencias necesarias para poder analizar fotografías desde este punto de vista.

Con el término *temperatura de color* nos referimos a la dominancia de alguno de los colores del espectro lumínico sobre los demás de modo que se altera el color blanco hacia el rojo o hacia el azul en dicho espectro. Se mide en kelvin, según una norma que sitúa en 5.500 K la luz del día teóricamente perfecta. Para días nublados, o para la sombra abierta con luz natural, la temperatura del color sube, puesto que se produce una dominancia del azul, hasta los 12.000 K, mientras que, en el interior de una casa con iluminación artificial de tungsteno, esa temperatura puede bajar a unos 2.500 K, con una dominancia del rojo (Freeman, 2014, p. 32).

Una cámara no tiene la capacidad de procesar la luz como lo hace nuestro cerebro, ya que está calibrada de forma que el sensor identifica como luz blanca una luz con la temperatura de color de la luz del Sol, por lo tanto, para compensar los efectos de otro tipo de iluminación en la

foto debemos neutralizar la foto realizando un balance de blancos. De esta forma se apreciarán los colores tal y como lo hace la vista del ser humano y no con la dominancia que tenga la luz reflejada de los objetos (Präkel, 2007, p. 22).

Para concluir, señalamos que, en general, los colores se dividen en: tonos cálidos como rojos, naranjas y amarillos; y tonos fríos como azules, verdes y violetas. Esta es la forma más extendida de referirnos a la temperatura de color: cuando dominan los tonos anaranjados afirmamos que la foto es cálida; si, por el contrario, dominan los tonos azulados, afirmamos que la foto es fría.

Figura 7

Ejemplo de fotografía con cambio de temperatura de color de cálida a fría



6.1.3.1. El Equilibrio de Blancos. Para neutralizar la foto, y que no tenga ninguna dominante, debemos hacer un balance de blancos o equilibrio de blancos. Existen varios procedimientos para llevar a cabo este proceso, aquí señalamos los dos más sencillos para aplicar a una fotografía digital: desde la cámara o desde un programa de revelado de imagen. Hoy en día la mayoría cámaras digitales llevan incorporado un sistema por el que se puede realizar, de forma automática, un equilibrio de blancos. Pero también se puede hacer de forma manual, el procedimiento es el siguiente: se enfoca un objeto de color blanco y se pulsa el botón de calibración de blancos (Freeman, 2014, p. 35).

Por otro lado, desde los programas de revelado de imagen digital podemos neutralizar la imagen utilizando la herramienta equilibrio de blancos. Si hacemos dos tomas, una del objeto a fotografiar, y la otra, con una tarjeta de gris al 18% estándar delante del objeto, en el software de edición de imágenes, podremos visualizar de forma precisa el tono de gris adecuado para poder clicar con la herramienta equilibrio de blancos en pantalla y realizar el proceso de neutralizado de la imagen. Después, los ajustes realizados se copian y se pegan en la imagen en la que hemos quitado la tarjeta de balance de blancos y hemos repetido el disparo (Mellado, 2018, pp. 207-209).

De este modo, utilizando cualquiera de los dos procedimientos señalados, la ganancia de las tres componentes de color se ajusta automáticamente para dar el mismo nivel de señal bajo esas condiciones de iluminación, obteniendo, en nuestra imagen, unos colores muy próximos a los reales de la escena fotografiada. Además, el equilibrio de blancos también puede utilizarse creativamente para transmitir ciertas emociones o atmósferas en una imagen. En definitiva, comprender y utilizar adecuadamente el equilibrio de blancos es esencial para lograr imágenes impactantes y de alta calidad en el ámbito de la fotografía.

Figura 8

Ejemplo de balance de blancos con software de revelado digital/Antes, después.



6.1.4. El Fondo

El fondo influye mucho en la percepción que tenemos del objeto principal, por eso, es muy importante la elección de este.

Existen muchos autores que hablan sobre el fondo en la fotografía de producto, y cada uno tiene su propio enfoque y estilo. Rojas (2016) destaca la importancia de un fondo limpio y simple en la fotografía de producto, es decir, debe ser un lienzo neutral que permita que el producto sea el centro de atención. Un fondo blanco o gris claro puede ser una buena opción, ya que no distrae de la imagen del producto. De modo que casi todos los estudios tienen fondos blancos, negros o grises. Un *fondo sin fin* es un fondo permanente que se construye en un estudio para dar la sensación de espacio infinito, puede ser de diferentes tamaños, en los más grandes se pueden fotografiar hasta coches. También existen rollos largos de papel o tela, de múltiples colores, que se colocan detrás del objeto o sujeto a fotografiar. Pero esa sensación también se puede conseguir a pequeña escala curvando el fondo de la mesa de bodegones, por ejemplo, o colocando fondos de

tela o cartulina en soporta fondos específicos de fotografía, ya sean portátiles sobre dos trípodes, ya sea con soportes tipo escuadras atornilladas a la pared.

Figura 9

Las mil caras de Dios



En la fotografía de producto, el fondo juega un papel crucial en la creación de una imagen atractiva para el consumidor. Según Laforet (2011), el fondo puede utilizarse para enfatizar la calidad y el valor del producto, o incluso para transmitir un mensaje sobre la marca o la empresa. Uno de los aspectos más importantes a considerar al elegir un fondo para la fotografía de producto es la consistencia. Este autor destaca la importancia de utilizar fondos consistentes para crear una imagen cohesiva y profesional. Esto se logra mediante la utilización de un fondo de color sólido y uniforme que sea lo suficientemente grande como para cubrir toda el área de la toma fotográfica.

Por otra parte, Adler (2017) menciona la importancia de considerar el fondo como parte de la composición en la fotografía de producto y sugiere que el fondo se utilice para crear contraste y enfatizar la forma y textura del producto. Además, recomienda utilizar fondos texturizados para agregar interés visual a la imagen del producto.

Por último, Northrup (2019) destaca la importancia de la iluminación adecuada para el fondo en la fotografía de producto. Según este autor, la iluminación debe ser suave y uniforme para evitar sombras y reflejos no deseados en la imagen del producto. También sugiere que el fondo se ilumine por separado del producto para evitar que la iluminación del objeto o bodegón afecte al fondo. De ahí que cuando se ilumina un fondo directamente para que quede uniforme es necesario colocar las fuentes de luz a ambos lados para evitar áreas desiguales y es aconsejable que la luz que proyectan se solape un poco en el centro. Para conseguir un fondo sobrepuesto blanco es necesario una cantidad bastante elevada de luz con respecto al objeto principal. En otras ocasiones, esto se utiliza para tener un fondo blanco por toda la superficie del que rebote un poco de luz hacia delante que actúe como contraluz y perfile al objeto.

Figura 10

Jarque, la cámara y la vida



En resumen, muchas veces, el fondo se va a recortar y no sabemos qué hará el diseñador posteriormente; también, puede ser que queramos un fondo neutro que no aporte ni reste nada al objeto, en estos casos hay que dejar un fondo con un gris neutro bastante uniforme; por último, se puede optar por elegir un fondo que aporte información al objeto ya sea de forma directa, incluyéndolo en la captura de la toma fotográfica, ya sea generado o añadido por ordenador.

Figura 11

El filo de la cultura/Ejemplo de propuesta con fondo que aporta información



Por consiguiente, para concluir, la elección del fondo es un elemento crítico que puede marcar la diferencia entre una fotografía promedio y una extraordinaria. La atención cuidadosa al fondo puede mejorar significativamente la calidad de la imagen y transmitir una emoción o sensación específica. Por lo tanto, los fotógrafos deben considerar cuidadosamente el fondo al componer sus fotografías para lograr resultados impresionantes.

6.1.5. Los Principios de la Composición

La comprensión y aplicación de los principios de la composición es esencial para cualquier fotógrafo que busque crear imágenes visualmente impactantes. Los principios de la composición en fotografía son un conjunto de reglas y directrices que guían al fotógrafo para la

creación de imágenes visualmente atractivas y equilibradas. Estos principios son fundamentales en la creación de fotografías impactantes y memorables. Según Michael y Julien Busselle (2005) "la composición es una habilidad fundamental para el fotógrafo. Es la capacidad de seleccionar y organizar elementos dentro del encuadre para lograr una imagen equilibrada, armoniosa y atractiva" (p. 9). Por otro lado, Freeman (2007) afirma que "la composición es un elemento clave en la creación de imágenes atractivas y poderosas. Es la forma en que se organizan los elementos visuales dentro de la imagen para comunicar una idea o un sentimiento al espectador" (p. 12).

Por lo tanto, la composición fotográfica es una técnica fundamental en la fotografía, puesto que permite al fotógrafo comunicar su mensaje de manera efectiva a través de la organización de los elementos visuales dentro de la imagen. Los elementos de la composición fotográfica son discutidos por diversos autores. Por ejemplo, para Freeman (2007) los elementos de la composición fotográfica incluyen: la línea, la forma, el espacio, el color y la textura. Freeman argumenta que la línea es el elemento más importante de la composición puesto que guía al espectador a través de la imagen y sostiene que la forma es importante para la creación de patrones dentro de la imagen, mientras que el color puede utilizarse para crear un contraste entre los objetos dentro de esta.

Tom Ang es otro autor que ha abordado la composición fotográfica desde diferentes perspectivas. Ang (2003) define los elementos de la composición fotográfica como línea, forma, espacio, color, patrón y contraste. Argumenta que la línea es importante para la creación de una dirección dentro de la imagen, mientras que el espacio puede emplearse para crear una sensación de profundidad y dimensión. Además, sostiene que el color puede utilizarse para crear una sensación de equilibrio y armonía dentro de la imagen. Por otra parte, Hedgecoe (1994) define los elementos de la composición fotográfica como línea, forma, espacio, color, textura, contraste y

equilibrio; y, por último, Präkel (2015) explica los elementos formales heredados del arte y del análisis compositivo de la pintura y aplicados a la fotografía: punto, línea, forma, volumen, textura, dibujo, tono y color. A continuación, se explican cada uno de ellos.

6.1.5.1. El Punto en la Imagen. El punto es una herramienta muy valiosa que puede ayudar al fotógrafo a guiar al espectador hacia el área que desea destacar en la imagen. La colocación del punto en la imagen es esencial para lograr una composición equilibrada y efectiva, pero, además de influir en la sensación de equilibrio y armonía en la imagen, puede ser utilizado para crear una sensación de profundidad en la misma. Por ejemplo, colocar el punto en el primer plano de la imagen puede ayudar a crear una sensación de profundidad y hacer que el espectador se sienta como si estuviera inmerso en la escena. Por otro lado, puede utilizarse para crear una sensación de contraste y destacar el sujeto u objeto de la imagen. También, para crear un ritmo en la composición, al igual que los otros elementos como las líneas y las formas. La repetición del punto en diferentes áreas de la imagen crea el ritmo visual y guía al espectador a través de esta (Leibovitz, 2018).

Por su parte, Szarkowski (2007) también habla sobre la importancia del punto en la composición fotográfica. Destaca que puede utilizarse para crear una sensación de tensión y movimiento en la imagen, ya que atrae la atención del espectador hacia un área específica. Además, también sugiere que crea ritmo visual, ya sea a través de la repetición de puntos o de la colocación estratégica de un punto focal en la imagen.

Por último, según Peterson (2012), el punto es uno de los elementos más poderosos en la composición fotográfica y puede utilizarse para crear un punto focal en la imagen, guiando al espectador hacia un área específica de la misma. Además, destaca la importancia de la posición del punto en la imagen, ya que puede influir en la sensación de equilibrio y armonía en la

composición. También sugiere experimentar con diferentes posiciones y enfoques del punto para crear diferentes efectos en la imagen.

En resumen, el punto es uno de los elementos principales para la composición fotográfica, ya que puede utilizarse tanto para crear una sensación de equilibrio y armonía, como para generar tensión, contraste y movimiento en la imagen.

6.1.5.2. Las Líneas en la Imagen. Las líneas son uno de los elementos más importantes en la composición fotográfica, ya que pueden utilizarse para guiar al espectador a través de la imagen y crear una sensación de dirección y movimiento. Según Präkel (2015) las líneas pueden dividirse en dos categorías: líneas naturales y líneas creadas por el hombre. Las primeras son aquellas que se encuentran en la naturaleza, como las líneas creadas por la vegetación, el agua o el terreno. Son importantes en la composición fotográfica porque pueden utilizarse para crear una sensación de movimiento y dirección dentro de la imagen. Las líneas creadas por el hombre, por otro lado, son aquellas que se crean a través de la arquitectura, la ingeniería y otros medios humanos. Pueden utilizarse para crear una sensación de orden y estructura dentro de la imagen.

Las líneas aportan formas y contornos. Con las líneas dirigimos la mirada del espectador de una parte a otra de la foto. Las más estables son las horizontales que, en la cultura occidental, se leen de izquierda a derecha y las verticales, de arriba hacia abajo, son más dinámicas. Las líneas pueden estar formadas por formas geométricas, por sombras, por espacios vacíos o incluso por diferentes sujetos u objetos de la fotografía.

Präkel (2015) también destaca la importancia de las líneas diagonales en la composición fotográfica. Su influencia radica en que pueden utilizarse para crear una sensación de movimiento y energía dentro de la imagen. Las diagonales son las más dinámicas de todas, también son perfectas para crear profundidad: hay ascendentes, que empiezan en la esquina inferior izquierda

y transmiten esfuerzo, y hay descendentes, que empiezan en la esquina superior izquierda y transmiten velocidad. Otro tipo de línea importante en la composición fotográfica es la línea curva. Las líneas curvas pueden utilizarse para crear una sensación de fluidez y movimiento dentro de la imagen.

Y, por último, las líneas convergentes son aquellas que se dirigen hacia un punto de fuga en la imagen, y pueden utilizarse para crear una sensación de profundidad y perspectiva en la imagen, así como para guiar al espectador hacia un punto focal. Freeman (2007) destaca la importancia de la dirección de las líneas convergentes en la imagen, ya que pueden utilizarse para crear una sensación de equilibrio y armonía en la imagen si se dirigen hacia el centro de la imagen, o para crear una sensación de tensión y dinamismo si se dirigen hacia un punto fuera del centro de la imagen. También destaca la importancia del ángulo de la cámara al fotografiar líneas convergentes, ya que puede influir en la sensación de profundidad y perspectiva en la imagen.

6.1.5.3. La Forma en Fotografía. La forma es otro de los elementos clave en la composición fotográfica y puede utilizarse de diversas maneras para crear una imagen equilibrada y atractiva.

Según Leibovitz (2018), la consideración de la forma resulta esencial en la creación de imágenes equilibradas y armoniosas. La reconocida fotógrafa sostiene que la forma puede emplearse estratégicamente para generar contrastes y resaltar al sujeto en la composición. Asimismo, la utilización consciente de las formas posibilita la creación de una sensación de profundidad y aporta un elemento visualmente cautivador a la imagen.

Para Freeman (2007) la forma se refiere a la apariencia física del objeto o sujeto en la imagen. En la composición fotográfica, la forma puede utilizarse para crear patrones, texturas y contrastes visuales. También destaca la importancia de las formas geométricas en la composición

fotográfica, como los triángulos, rectángulos y círculos, que pueden utilizarse para crear una sensación de equilibrio y armonía en la imagen.

Por otro lado, Horenstein (2005) sugiere que con la forma se puede crear una sensación de profundidad en la imagen, mediante la creación de capas y la superposición de objetos y sujetos. Además, al igual que Freeman, destaca la importancia de la forma en la creación de patrones y texturas, que pueden utilizarse para crear un impacto visual en la imagen.

Por último, la forma puede utilizarse para crear un impacto visual en la imagen o para crear una sensación de movimiento mediante la creación de líneas y curvas que guíen al ojo del espectador a través de esta (Zakia, 2010).

6.1.5.4. El Volumen en Fotografía. La importancia de este elemento en la composición fotográfica radica en que puede influir en la percepción de profundidad y dimensión en la imagen. Según Freeman (2007) el volumen puede ser utilizado para crear una sensación de tridimensionalidad en la imagen, y sugiere que puede destacar la forma y textura de los objetos y sujetos fotografiados.

Figura 12

Las mil caras de Dios



Por otro lado, para Peterson (2012) el volumen puede ser utilizado para crear profundidad en la imagen, mediante la generación de sombras y luces que enfatizan la forma y la dimensión de los objetos fotografiados. De la misma forma, Adams (1995) destaca esta función del volumen en la fotografía, pero, sobre todo, incide en la importancia de la iluminación en la creación del volumen en la imagen y señala que la luz lateral, por ejemplo, puede utilizarse para modelar los objetos y sujetos en la imagen, creando sombras y luces que formen un volumen efectivo y atractivo.

El otro elemento fundamental para la creación de volumen es la perspectiva, dependiendo del punto de vista desde el que capturemos el objeto vamos a obtener más o menos volumen (Hedgecoe, 1994). Al elegir el ángulo adecuado para capturar un objeto, es importante considerar el efecto deseado y la historia que se quiere transmitir a través de la imagen. Experimentar con diferentes ángulos de captura puede ayudar a resaltar el volumen y la tridimensionalidad de un objeto, agregando interés visual y profundidad a la fotografía.

Figura 13

Las mil caras de Dios



6.1.5.5. La Textura en Fotografía. La textura es un elemento de la composición fotográfica que se refiere a la sensación de la superficie de los objetos. La textura se puede capturar de diferentes maneras en la fotografía, dependiendo del tipo de superficie que se esté fotografiando y la intención del fotógrafo. También puede agregar profundidad y detalle a una imagen. La textura se puede encontrar en cualquier cosa, desde la superficie de una roca hasta la piel de una persona, y puede ser suave o áspera, dura o blanda. Puede ser utilizada para crear contrastes en la imagen y para destacar ciertos elementos (Freeman, 2007). Por ejemplo, una imagen de una roca con textura puede ser utilizada para resaltar la suavidad de una flor.

Por otro lado, para Adams (1995), la textura es uno de los elementos clave para crear una imagen de calidad. Este autor sugiere que la textura se puede utilizar para crear profundidad en la imagen y para agregar interés visual. Por ejemplo, una imagen de un árbol con textura puede ser utilizada para resaltar la suavidad de las hojas o la dureza de la corteza. También señala que puede ser utilizada para crear contrastes en la imagen, como la textura suave de las nubes en contraposición a la textura áspera de una montaña.

Por último, Peterson (2012) también habla de la importancia de la textura para agregar profundidad a la imagen y para crear una sensación tridimensional además de conseguir interés visual en una fotografía a través de la generación de contrastes y el realce de ciertos elementos. A modo de ejemplo describe como una imagen de un campo de trigo con textura puede ser utilizada para resaltar la suavidad de las hojas o la dureza de las espigas.

Por lo tanto, la elección adecuada de la técnica y la composición es esencial para resaltar la textura en una fotografía. El uso de una iluminación lateral o rasante puede crear sombras y realces que acentúan los relieves y las texturas de un objeto. Asimismo, el ángulo de captura y la distancia focal seleccionada pueden influir en la percepción y el énfasis de la textura porque esta

puede transmitir una variedad de mensajes y emociones. Por ejemplo, una superficie rugosa puede evocar sensaciones de rusticidad o aspereza, mientras que una textura suave y delicada puede sugerir calma o delicadeza. En conclusión, la textura desempeña un papel esencial en la fotografía al agregar una dimensión táctil a las imágenes.

Figura 14

Tunisia. Terra de cultures



6.1.5.6. El Dibujo en Fotografía. Präkel (2015) afirma que el dibujo es importante para la fotografía porque permite al fotógrafo crear formas visuales dentro de la imagen. Esto significa que el fotógrafo debe prestar atención a la composición de las líneas, la relación entre las formas y los espacios vacíos, y cómo estos elementos interactúan para crear una imagen que sea visualmente interesante y llamativa.

6.1.5.6. El Tono en Fotografía. El tono en fotografía se refiere a la calidad visual que se percibe en una imagen debido a la distribución de la luz y la sombra en ella (Johnston, 2015). En otras palabras, el tono describe la apariencia general de una fotografía y puede variar desde tonos brillantes y vibrantes hasta tonos más suaves y apagados, de esta forma es un elemento relacionado con el contraste.

La importancia del tono en la fotografía radica en su capacidad para transmitir emociones y crear atmósferas particulares en una imagen (Hunter & Fuqua, 2021). Por ejemplo, una imagen con tonos brillantes y saturados puede transmitir alegría y energía, mientras que una imagen con tonos suaves y apagados puede transmitir tranquilidad y serenidad.

La gestión del tono es un aspecto fundamental en la postproducción de una fotografía (Langford & Bilissi, 2015). Los programas de edición de fotografía ofrecen una amplia gama de herramientas y ajustes para manipular los tonos en una imagen. Estos ajustes incluyen el brillo, el contraste, la saturación, el balance de blancos y la curva de tono, entre otros.

Además, los fotógrafos también pueden manipular el tono a través del uso de filtros y ajustes de la cámara (Freeman, 2017). Por ejemplo, un filtro polarizador puede reducir el brillo y aumentar la saturación de los colores en una imagen, mientras que un ajuste de exposición puede cambiar la luminosidad de la imagen en general.

Figura 15

Ejemplo de objeto con fondos de distintos tonos



6.1.5.8. El Color en Fotografía. Con respecto al uso del color hay que señalar que este ha sido objeto de estudio y reflexión para científicos, físicos, filósofos y artistas desde Platón, pero la expansión de la divulgación científica sobre la naturaleza del color se produce con los descubrimientos de Isaac Newton en el siglo XVII. Sus estudios sobre la teoría de la luz le llevan a descubrir la descomposición del color mediante un prisma, demostración de que el color no es una propiedad de las cosas o de la materia (Loske, 2019).

Más tarde, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) demostró, con su Teoría de los colores (1810), que las neuronas participan en la visión y descubrió que los colores cálidos suscitan emociones mientras que los fríos producen agitación, todo un legado para la psicología de la percepción, demostrando que los sentidos proporcionan información al cerebro para construir imágenes (Steiner, 2001).

Herederero de las teorías de Goethe, Michel Eugène Chevreul, en 1824, se encuentra con dos problemas que decide solucionar: por un lado, introduce el uso de círculos cromáticos graduados para ordenar los colores con números y unificar su nomenclatura; por otro lado, a partir de los problemas de percepción del negro relacionados con el contexto de su visualización, llega a la conclusión de que hay que modificar los colores para que resulten lo que queremos cuando se combinan unos con otros pues un mismo color se percibe de forma distinta según los colores que lo rodean (Chevreul, 2020).

Por otra parte, la teoría del color evoluciona con nuevos descubrimientos: Otto Runge (1777-1810) es el primero en proponer un modelo cromático tridimensional y Albert Munsell, en 1858, crea el sistema de clasificación cromático en forma de árbol. La importancia de estos descubrimientos radica en su influencia para la revolución de la pintura que se produjo en el siglo XIX, sobre todo con los impresionistas, básico para el desarrollo de toda la futura comunicación visual (Finlay, 2003).

De igual modo, la escuela Bauhaus, fundada en 1919 en Alemania, tuvo un impacto significativo en la teoría del color con tres profesores que destacan en torno a la teoría del color: Johannes Itten, Vasili Kandinsky y Josef Albers. La escuela abogaba por una integración de las artes y la tecnología, y esto se reflejó en su enfoque de la teoría del color y su aplicación práctica. Desarrolló un sistema de color basado en la teoría de las proporciones y la matemática, y se centró en la simplificación y la claridad en la representación del color. Los profesores y estudiantes de la Bauhaus exploraron las propiedades ópticas del color y cómo se relacionan con la percepción humana. También investigaron cómo el color puede ser utilizado de manera efectiva en la producción industrial y en la arquitectura. En la escuela se fomentó la experimentación y la exploración de nuevos métodos y técnicas en la producción del color, incluyendo la serigrafía y el

uso de materiales modernos. En resumen, la Bauhaus supuso una revolución en la teoría del color, al fomentar un enfoque sistemático y práctico en la comprensión y aplicación del color. La influencia de la escuela ha sido fundamental y se puede ver en la producción del color en la industria y el arte contemporáneo (Wingler, 1978).

Por lo que se refiere a la teoría del color en la actualidad, esta ha evolucionado a lo largo de los años para incluir nuevos conceptos y desarrollos tecnológicos. Hoy en día, se utiliza en una amplia gama de disciplinas, incluyendo la arquitectura, el diseño gráfico, la fotografía, la animación y la producción de cine. Existen muchos sistemas de color diferentes, cada uno con sus propios métodos y herramientas para representar y manipular el color. Algunos de estos sistemas incluyen el sistema RGB (rojo, verde y azul), que se utiliza en la producción de pantallas y televisores, y el sistema CMYK (cian, magenta, amarillo y negro), que se utiliza en la impresión. Además, la tecnología ha permitido una mayor capacidad de control y manipulación del color, incluyendo la producción de pantallas de alta resolución y la capacidad de ajustar la temperatura de color y la intensidad de la luz. La teoría del color también se ha expandido para incluir nuevos conceptos como la psicología del color y su impacto en la percepción humana. En general, se acepta que: en base al imaginario común de la sociedad occidental, decimos que del amarillo al rojo-violeta serán cálidos y del verde-azulado al azul-violeta serán fríos. Siendo el verde y el violeta dos colores que dependerán del contexto del diseño para poder ser clasificados como fríos o cálidos (Zelanski y Fischer, 2001).

Con respecto al concepto de armonía cromática, este puede definirse como la relación acertada entre colores. Kandinsky (1866-1944) piensa que la armonía de los colores está basada en un solo principio, el eficaz contacto con el alma, y por ello, desarrolló su teoría sobre cómo el

color y la forma pueden trabajar juntos para crear una experiencia artística completa (Kandinsky, 1996).

Por otra parte, Gage (1999) destaca a dos autores: Goethe (1749-1832) por ser el primero en sugerir que los colores tienen unos significados espirituales intrínsecos; y Wilhem Ostwald (1853-1932), por ser uno de los fundadores de la teoría del color moderna al desarrollar un sistema cromático relacionado con la armonía psicológica y el orden. Aunque Ostwald y Goethe abordaron el tema del color desde perspectivas diferentes, ambos han tenido un impacto significativo en la comprensión y el desarrollo de la teoría del color. La teoría de Ostwald sobre el color es más científica y cuantitativa, mientras que la teoría de Goethe es más filosófica y basada en la percepción humana.

De modo que los colores se forman a través de la luz, pero más allá de su manifestación física, su importancia para esta investigación es que son capaces de transmitir sensaciones, y muchas de ellas, comunes a todos los hombres, o, por lo menos, a una parte de la sociedad porque pertenecen a un imaginario común compartido, un mundo cromático que va más allá de la estética. Este hecho es ampliamente estudiado por la psicología de la percepción (Zelanski y Fischer, 2001).

Examinamos brevemente ahora las ideas de Heller (2004) sobre cómo los colores pueden influir en nuestros sentimientos y razón. La autora explora la historia y evolución de la percepción del color y su papel en la cultura y la sociedad. Además, explica cómo cada color puede evocar diferentes emociones y cómo estas emociones pueden afectar a nuestro comportamiento y a nuestras decisiones. También hace hincapié en cómo los colores pueden ser utilizados para crear una atmósfera específica y cómo pueden influir en la percepción de un producto o espacio. Es evidente la importancia de conocer las consecuencias psicológicas del uso de un color u otro en

las fotografías, tanto en la base como en el fondo. Pasamos a resumir, a modo de ejemplos, algunos de los colores estudiados por Heller.

El azul es descrito como un color sereno y calmante que puede evocar sensaciones de paz y serenidad. Destaca que es frecuentemente utilizado en contextos relacionados con la tranquilidad y la meditación. En ocasiones, es también descrito como un color frío y distante, que puede evocar sensaciones de soledad y tristeza. La autora menciona que el uso excesivo de azul puede crear un ambiente opresivo y deprimente, lo que puede afectar negativamente el estado de ánimo de las personas.

El rojo es descrito como un color vibrante y energizante que puede evocar sensaciones de pasión, excitación y urgencia. Muchas veces se utiliza en contextos relacionados con la acción y la atención, como en señales de peligro y botones de emergencia. También lo describe como un color provocativo y agresivo, que puede evocar sensaciones de ira y frustración.

Al amarillo lo describe como un color luminoso y alegre que puede evocar sensaciones de felicidad y optimismo. Un uso habitual del amarillo lo encontramos en contextos relacionados con la alegría y la creatividad. Por otro lado, también se describe como un color intenso y desafiante, que puede evocar sensaciones de nerviosismo e inseguridad.

El verde es un color equilibrado y relajante que puede evocar sensaciones de armonía y serenidad. Es un color frecuentemente utilizado en contextos relacionados con la naturaleza y la salud. Además, el verde es también descrito como un color tranquilo y calmante, que puede evocar sensaciones de estabilidad y seguridad. La autora menciona que el uso adecuado del verde puede ayudar a reducir el estrés y mejorar el bienestar emocional de las personas.

El color naranja es descrito como un color vibrante y alegre que puede evocar sensaciones de entusiasmo y optimismo. Lo describe como un color estimulante y excitante, que puede evocar

sensación de entusiasmo y energía y esto puede ayudar a aumentar la motivación y el estado de ánimo positivo en las personas.

La autora destaca que el negro es frecuentemente utilizado en contextos relacionados con la formalidad y la elegancia, pero, también, es un color poderoso y autoritario, que puede evocar sensaciones de autoridad y control. Menciona que el uso adecuado del negro puede ayudar a transmitir una sensación de confianza y seguridad en una situación.

Y, por último, al color blanco lo describe como un color puro y luminoso que puede evocar sensaciones de limpieza y claridad. Es relajante y sereno puesto que puede transmitir sensaciones de paz y tranquilidad. El blanco es el color más utilizado en los fondos de fotografías de objetos.

7. Conclusiones

En la era digital en la que vivimos, la comunicación visual es esencial para la promoción y difusión de cualquier tipo de exposición. En el caso de los catálogos de exposiciones de etnología, la fotografía es una herramienta fundamental para transmitir la riqueza cultural que se presenta en cada muestra. En esta tesis se ha creado una plantilla para el análisis de las fotografías de objetos tridimensionales. Para comprobar su pertinencia se ha escogido L'Etno, en concreto, se ha aplicado a todos los catálogos impresos a partir de exposiciones organizadas por este museo. En las siguientes conclusiones, se resumen los hallazgos de la tesis y se proponen recomendaciones y futuras líneas de investigación en este campo.

Para abordar nuestra etapa analítica antes hemos realizado una síntesis teórica e histórica de diferentes aspectos que afectan a nuestro objeto de estudio: un acercamiento al concepto y a la historia de la fotografía y de la impresión; un resumen de la historia del museo desde su relación con el objeto; una descripción del L'Etno; una definición del catálogo y su historia; una síntesis expositiva sobre la difusión en el museo; un estudio del concepto de objeto de museo; una compilación de las metodologías que han servido de base para la realización de la plantilla de análisis; y, por último, hemos incluido un apartado para explicar las competencias básicas necesarias para llevar a cabo el análisis propuesto.

En respuesta a nuestro objetivo general, podemos decir que para el estudio del tratamiento fotográfico que se da a los objetos en los catálogos es de gran ayuda la utilización de una plantilla para organizar y estandarizar el proceso de análisis de las fotografías, lo que permite una evaluación más precisa y completa de las imágenes. Es importante que esta herramienta cuente con distintos niveles para que el análisis de las fotografías sea una evaluación rigurosa y exhaustiva de las mismas. La utilización de criterios objetivos y subjetivos permite evaluar la calidad técnica

y el valor cultural y emocional de la fotografía, y también, su capacidad para complementar la narrativa de la exposición. Esta plantilla nos ha facilitado una evaluación integral de las fotografías, lo que nos ha permitido identificar los errores y debilidades en las imágenes y obtener datos suficientes para confirmar o desmentir la hipótesis propuesta siempre con el fin de mejorar la calidad de la comunicación visual de los catálogos.

En referencia a los cuatro objetivos específicos que nos marcamos al inicio de nuestra investigación, podemos concluir que:

- Se ha conseguido profundizar en el estudio del concepto de objeto etnográfico lo que nos ha dotado de las competencias necesarias para la interpretación general de las imágenes de los catálogos y su valoración. En este sentido, hemos llegado a la conclusión de que es importante, tanto para la realización de las fotografías, como para el proceso de análisis fotográfico, comprender el objeto etnográfico y su contexto cultural puesto que esto nos permite interpretar las fotografías de manera más adecuada y significativa. Por ejemplo, si se fotografía una vestimenta tradicional de una determinada cultura, el conocimiento sobre su función, material, simbolismo, historia y el papel que desempeña en la cultura en cuestión, permitirán una mejor interpretación a la hora de la captura de la fotografía. Además, el conocimiento sobre el objeto etnográfico también puede ayudar a identificar posibles limitaciones o distorsiones en la representación fotográfica. Por ejemplo, en el caso de objetos que tienen un valor ceremonial o religioso, puede ser difícil representar su verdadero significado y función en una imagen plana. Sin el conocimiento adecuado, estas limitaciones y distorsiones podrían pasar desapercibidas y la fotografía no transmitiría el significado completo del objeto.
- Se ha realizado una síntesis de las distintas metodologías de análisis fotográfico seleccionadas para el desarrollo de nuestra plantilla y así se ha justificado la elección de cada uno de los

elementos del lenguaje visual incluidos en ella. El análisis fotográfico es un campo muy amplio que ha sido abordado por diferentes disciplinas, y cada una de ellas ha desarrollado sus propias herramientas y categorías de análisis. Al realizar una síntesis de estas metodologías, se ha podido identificar los elementos que son más relevantes para el análisis de fotografías de objetos etnográficos en los catálogos de exposición de museos etnográficos. Esto nos ha permitido diseñar una plantilla exhaustiva y sistemática, y al mismo tiempo, coherente con las teorías y conceptos que se han desarrollado en el campo del análisis fotográfico. Además, nos ha ayudado a identificar las limitaciones y las aportaciones de cada una de ellas y así desarrollar una herramienta más precisa para nuestra investigación.

- Para analizar los aspectos formales de las fotografías de objetos impresas en los catálogos de exposiciones etnográficas se ha presentado un resumen de las competencias básicas necesarias que debe tener el analista para poder rellenar los distintos apartados. Es importante explicarlas porque esta información proporciona una guía clara para aquellos que están interesados en utilizar la plantilla. Consideramos que no se pueden explicar todas las competencias que debe tener la persona que realice el análisis, como, por ejemplo, el conocimiento de la técnica fotográfica, por eso hemos limitado este apartado a las específicas y básicas para la utilización de nuestra herramienta.
- El objetivo que nos planteamos relacionado con al análisis de distintos métodos de iluminación, captura, revelado y retoque digital de las fotografías de objetos etnográficos se ha alcanzado al rellenar los distintos apartados de nuestra propuesta metodológica. Más adelante hacemos un resumen del flujo de trabajo más idóneo para la realización de este tipo de fotografías.

7.1. Conclusiones Generales

Por lo tanto, la aplicación de nuestra plantilla en este estudio nos ha permitido profundizar en el análisis para llegar a las siguientes conclusiones generales:

1. Al ser una herramienta muy relevante para la sociedad en la actualidad, la fotografía se ha convertido en un elemento de comunicación imprescindible en nuestra vida cotidiana. Se utiliza tanto en el ámbito personal como profesional, para documentar momentos, lugares, objetos y personas, así como para la difusión de información en diferentes medios, como la prensa, la publicidad y las redes sociales. En el ámbito de la museografía, las fotografías se utilizan para documentar y difundir las exposiciones. Las imágenes de los catálogos de exposición del L'Etno son de gran importancia, ya que, como herramienta visual, permiten transmitir información sobre los objetos, culturas y tradiciones mostradas en las diferentes exposiciones. Se demuestra así que la imagen fotográfica puede utilizarse para la sensibilización y la educación, para dar a conocer la riqueza cultural de los pueblos y comunidades y para concienciar sobre la importancia de su protección y conservación.
2. La selección de las fotografías que se utilizan en los catálogos de exposición es un aspecto fundamental para lograr una comunicación efectiva y para transmitir los mensajes y significados que se quieren expresar. Es importante elegir cuidadosamente las fotografías que se incluirán en el catálogo. Las imágenes deben ser relevantes para la exposición. Además, se deben seleccionar fotografías que representen la diversidad de la exposición y que sean visualmente atractivas. Se puede concluir que en todos los catálogos en los que se ha detectado un uso racional y reflexivo sobre la selección de las fotografías, se percibe que el mensaje es más claro, directo y comunica mejor.

3. La disposición de las fotografías en el catálogo de exposición es un factor clave para lograr una adecuada comunicación visual. La distribución de las imágenes puede seguir diferentes criterios, como la temática, el orden cronológico o el espacio expositivo, y contribuye a la comprensión y la apreciación de la muestra. Además, la inclusión de una variedad de imágenes en el catálogo, con una buena calidad visual, diferentes perspectivas y contexto, permite que el espectador tenga una comprensión más completa del tema de la exposición. Esto es especialmente importante en exposiciones de etnografía, donde el contexto cultural y geográfico puede ser muy diferente al del espectador. Es importante una comunicación fluida con el documentalista gráfico para poder realizar un trabajo que aporte algo positivo a los textos.
4. De manera colateral se ha constatado la importancia del diseño del catálogo para hacerlo atractivo para el público. Se deben utilizar colores que complementen o combinen con las fotografías y asegurarse de que la familia tipográfica seleccionada sea fácil de leer. Se ha detectado que en algunos catálogos el tamaño de letra es demasiado pequeño y dificulta su lectura. Además, se deben considerar diferentes diseños de página para hacer que el catálogo sea más dinámico.
5. Durante el análisis de las fotografías de la presente investigación se ha observado la importancia de tener en cuenta aspectos como la calidad de la imagen. Esta es fundamental para lograr una comunicación efectiva con el público y para transmitir de manera clara y precisa el mensaje que se quiere expresar ya que las fotografías de mala calidad pueden dificultar la comunicación visual y restar valor a la muestra. En general, es importante que se utilicen técnicas adecuadas de iluminación y composición para realzar la belleza y relevancia de los elementos representados porque una imagen pixelada o desenfocada puede hacer

más difícil la visualización de los detalles y afectar a la comprensión del mensaje. La calidad es el elemento mínimo para que el espectador perciba una fotografía como profesional.

6. Se demuestra que la composición de la fotografía es clave para lograr una adecuada comunicación visual. Una imagen bien compuesta puede resaltar la importancia de los objetos y llamar la atención del público. Cuando se trata de un bodegón de varias piezas, una composición adecuada debe tener en cuenta aspectos como el encuadre, la perspectiva y la profundidad de campo, para que los objetos se vean según su contexto y se puedan apreciar de manera adecuada. Cuando un objeto está desplazado de su correcta ubicación dentro del encuadre destaca de forma evidente pero negativa.
7. Hemos comprobado la influencia del fondo en la valoración general del trabajo fotográfico: en los catálogos más recientes, se prefiere mostrar el objeto de forma aislada, incluso las piezas recortadas sobre el fondo de la página, con o sin sombra de contacto. Creemos que esto es consecuencia de que las técnicas de postproducción digital han simplificado el proceso de selección y recorte. Esto resulta positivo si el recorte está bien realizado y la composición de los objetos en la página es coherente y está compensada. En los catálogos más antiguos en los que se utilizaban los fondos directos mal trabajados, se observa que el resultado es negativo porque resta valor a la calidad general de la imagen y por tanto a la percepción que se tiene del objeto.
8. La presente investigación ha permitido evidenciar que la iluminación y la representación del color son claves en las fotografías. Es importante asegurarse de que las piezas se iluminen adecuadamente para que se vean lo mejor posible en el catálogo. Una iluminación adecuada permite apreciar los detalles de los objetos, mientras que una iluminación deficiente puede ocultar detalles importantes y afectar a la comprensión del mensaje. Si fuera necesario exponer

una única conclusión sobre el esquema más apropiado esta sería que se recomienda utilizar el que consta de tres fuentes de luz: una luz clave o principal; una luz de relleno o secundaria para que las fotografías no estén excesivamente contrastadas; y, por último, un contraluz que permita que se vea el objeto con todo su volumen y forma para que se perfile y destaque del fondo. En cuanto al color, este debe ser fiel a la realidad y permitir una correcta apreciación de los objetos y su contexto. Se ha detectado que, si hay imágenes, dentro de un mismo catálogo o sección de catálogo, en las que varía la temperatura de color de unas a otras, se perciben como si provinieran de distintas ubicaciones o como si perteneciesen a otras exposiciones lo que genera distanciamiento en el lector y resta calidad al trabajo.

9. Se concluye que son mejores aquellos catálogos que tienen criterios que unifican las fotografías de alguna forma ya sea por el fondo, por la iluminación, por el formato, por agruparlas en una sección de catálogo o por ser ampliaciones de detalles que estéticamente aportan mucho y se muestran con alguna cadencia.
10. La inclusión de texto explicativo junto con las fotografías es muy útil para mejorar la comprensión del mensaje. Cuanta más información incluye el pie de foto o leyenda mejor se entiende la fotografía. Nos referimos a la información sobre el nombre, procedencia, datación, la historia de la pieza, propietario, su contexto cultural y otros datos relevantes.

7.2. Propuestas de Mejora

El siguiente apartado se ha redactado con la idea de que estas conclusiones pueden contribuir a mejorar la gestión de las fotografías, la experiencia visual del público lector de los catálogos y la difusión de las exposiciones etnográficas, con el fin de enriquecer la comprensión y la valoración de las culturas y tradiciones representadas en los museos. No creemos que existan recetas mágicas para aumentar el interés del público por las exposiciones del museo, pero para

mejorar la comunicación, a través de las fotografías de los catálogos, se proponen varias estrategias y acciones:

1. Contratar a un fotógrafo profesional: contar con un fotógrafo profesional que tenga experiencia en fotografía de interiores y objetos, permitirá obtener imágenes de alta calidad y mejores resultados.
2. Planificar la fotografía desde el inicio del proceso de curaduría: es importante que la fotografía se considere desde el inicio del proceso de curaduría de la exposición para que se pueda planificar y coordinar adecuadamente la selección de los objetos y las tomas fotográficas.
3. Utilizar tecnología de vanguardia: la utilización de tecnología de vanguardia como cámaras de alta resolución, equipos de iluminación especializados y software de edición de imagen, permitirá obtener fotografías de alta calidad con un acabado profesional.
4. Establecer un estilo de fotografía coherente: se recomienda establecer un estilo de fotografía coherente para toda la muestra, que permita transmitir una imagen uniforme, acorde, y que ayude a resaltar los elementos más importantes de la exposición.
5. Aprovechar el trabajo y las sesiones fotográfica para diferentes formatos: además de incluir fotografías en el catálogo impreso, se pueden utilizar para otros fines como la página web, carteles de promoción, trípticos o folletos y redes sociales como Instagram, con el fin de ampliar la experiencia del público. Con esto se pueden optimizar los recursos económicos destinados a fotografía.
6. Utilizar una variedad de ángulos: a menudo, las fotografías de las exposiciones se toman desde un ángulo estándar y pueden resultar monótonas. Es importante que se tomen fotografías desde diferentes ángulos para mostrar distintas perspectivas de las piezas y crear un interés visual en

el catálogo. Las características únicas de una pieza pueden ser una fuente importante de información y pueden ayudar a los espectadores a comprender mejor su contexto y significado.

7. Incluir más detalles: las imágenes en los catálogos de exposición pueden ser mejoradas mediante la inclusión de distintos planos de las piezas. Los detalles como la textura, los patrones y la ornamentación pueden proporcionar información adicional sobre el objeto y aumentar el interés del público.
8. Mostrar las piezas en contexto: la percepción de las piezas puede ser mejorada al mostrarlas también en su contexto original, ya sea en una sala de museo o en una comunidad específica. De esta manera, se puede transmitir mejor la importancia cultural y el significado histórico de las piezas de la exposición. Por ejemplo, si la exposición es sobre una cultura particular, puede ser útil incluir imágenes de la ubicación geográfica de esa cultura.
9. Utilizar técnicas creativas de fotografía: las técnicas creativas de fotografía pueden utilizarse para crear imágenes interesantes y atractivas para los catálogos de exposición. Por ejemplo, se pueden utilizar técnicas de enfoque selectivo para resaltar detalles específicos de la pieza, o técnicas de iluminación para crear efectos de sombras y luces dramáticos o, por el contrario, efectos de minimalismo con esquemas de iluminación en clave alta.
10. Utilizar tecnología de realidad virtual: la tecnología de realidad virtual puede utilizarse para crear una experiencia de visualización inmersiva para los visitantes de la exposición y para los lectores del catálogo. Las fotografías de las piezas de la exposición se pueden presentar en 3D o en un ambiente virtual, lo que permite a los visitantes y lectores explorar las piezas desde diferentes ángulos y profundizar en su comprensión. Proponemos la utilización de códigos QR impresos en los catálogos para permitir el acceso a esta tecnología. Cuando un usuario escanea el código QR con su teléfono móvil, se dirige automáticamente al contenido asociado, esto

puede abrir una aplicación o un sitio web que permita al usuario experimentar el contenido en 3D o con fotografía de 360 grados. Además, los códigos QR pueden ser impresos en carteles o folletos, lo que los hace ideales para su uso en museos, galerías y otros lugares públicos. Somos conscientes de que, sin embargo, hay algunos desafíos en el uso de esta tecnología para generar realidad virtual. En primer lugar, se necesita acceso a un software especializado para crear el contenido, lo que puede ser costoso y requerir habilidades técnicas avanzadas. Además, es necesario que los usuarios tengan un dispositivo compatible con realidad virtual para una experiencia efectiva. Sin embargo, este proceso está cerca de simplificarse puesto que, en el momento en que redactamos estas conclusiones, se encuentra en plena expansión la aplicación de la Inteligencia Artificial (IA) para crear entornos virtuales que puedan verse tan realistas como las fotografías tradicionales. La IA se utiliza para simular condiciones de luz y sombra, texturas y profundidad de campo, lo que permite crear imágenes que parecen haber sido tomadas con una cámara real. La aplicación de la inteligencia artificial en la fotografía está en constante evolución y su futuro es prometedor. La capacidad de la IA para procesar grandes cantidades de datos y aprender de ellos puede tener un impacto significativo en la forma en que se toman y se editan las fotografías, así como en la creación de nuevas experiencias visuales para el público con el objetivo de ayudar a los visitantes de los museos a comprender cómo se utilizaban los objetos etnográficos en su cultura de origen.

11. Utilizar fotografías con personas interactuando con las piezas: las fotografías pueden ser mejoradas si se incluyen imágenes de personas interactuando con las piezas de la exposición. De esta manera, se puede transmitir la experiencia real de visitar la exposición y puede aumentar el interés de los visitantes en los objetos.

12. Utilizar fotografías que muestren la evolución de la pieza: las fotografías pueden ser utilizadas para mostrar la evolución de una pieza a lo largo del tiempo. Esto puede incluir fotografías de la pieza en diferentes etapas de su creación, o fotografías de la pieza en diferentes momentos de la historia. Esto puede proporcionar una perspectiva más completa y contextualizar mejor la pieza. Se ha observado que la secuencia de imágenes de este tipo se utiliza muy poco en los catálogos. L'Etno lo ha incluido en alguna publicación, por ejemplo, mostrando imágenes del proceso de restauración de una pieza textil.
13. Utilizar fotografías que muestren la pieza en uso: las fotografías que muestran la pieza en uso pueden proporcionar una comprensión más completa de su función dentro de su contexto cultural.
14. Utilizar fotografías que muestren piezas relacionadas: las fotografías que muestran piezas relacionadas o similares a la que se está exponiendo pueden ser útiles para proporcionar un contexto más amplio sobre la cultura o la época a la que pertenece la pieza en cuestión. Esto puede ayudar a los espectadores a comprender mejor la importancia de la pieza y su evolución dentro de la sociedad.
15. Mostrar una variedad de perspectivas de la museografía: es recomendable que las imágenes del espacio expositivo muestren una variedad de perspectivas para que el espectador tenga una idea más completa de la muestra. Por ejemplo, las imágenes pueden mostrar tanto vistas generales de la exposición como primeros planos de objetos específicos. Es importante que el orden en que se presenten tenga una narrativa que explique el espacio desde lo más general a lo más particular. Se ha observado que en los catálogos no se suelen incluir fotografías de la museografía completa y esto nos parece especialmente interesante porque ayuda a expandir en el tiempo todo el trabajo realizado para las exposiciones temporales.

16. Hay que destacar objetos importantes: las imágenes en el catálogo deben destacar los objetos más importantes de la exposición. Por ejemplo, si hay una pieza única y muy valiosa, puede ser útil tener una imagen que muestre esta pieza en detalle.
17. Realizar un seguimiento de la respuesta del público a las fotografías de los catálogos de exposición puede ser una tarea muy valiosa para los museos, ya que puede proporcionar información importante sobre cómo se están recibiendo las exposiciones y cómo se pueden mejorar en el futuro. Esta tarea de recopilar información hoy en día la realizan los museos en algunas de sus exposiciones de varias formas: una forma de recopilar información sobre la respuesta del público es mediante encuestas que pueden ser distribuidas después de la visita a la exposición, o se pueden realizar en línea a través de plataformas digitales. Las preguntas de la encuesta suelen estar dirigidas a la impresión general de la exposición y del museo pero sugerimos que también se incluyan algunas referentes a la calidad de las fotografías o el diseño de los catálogos; otra forma de recopilar información es a través de las redes sociales que pueden ser una herramienta valiosa para el seguimiento de la respuesta del público a las exposiciones y los catálogos, el museo puede monitorear los comentarios y publicaciones de los visitantes en plataformas como Instagram, Twitter y Facebook y se puede intentar conseguir respuestas sobre las que reflexionar; por último, se pueden realizar pruebas de usuario para evaluar la eficacia del catálogo en términos de atractivo visual y utilidad informativa, por ejemplo, se puede pedir a un grupo de personas que revisen el catálogo y brinden retroalimentación sobre su diseño y contenido. Esto puede proporcionar una idea de la impresión general de la exposición, así como de la calidad de las fotografías de los catálogos antes de imprimirlos.

18. Crear una narrativa con las imágenes: en general, nos encontramos con dos tipos de catálogos distintos, aquellos que nos describen y justifican la exposición y aquellos que amplían o complementan el tema de la exposición con textos relacionados de forma temática con ella pero que no se circunscriben exclusivamente a lo representado en la museografía. En cualquiera de estos dos casos, contar una historia visual en el catálogo de exposición se refiere a la presentación de imágenes, de manera organizada y coherente, para guiar al espectador a través de la exposición, lo que puede hacer que la experiencia de la muestra sea más significativa e informativa. Es decir, para contar una historia visual efectiva, se debe considerar la selección de las imágenes que se utilizarán; se debe pensar en qué tipo de imágenes serían relevantes y cómo se pueden organizar en el catálogo para que fluya de manera coherente; y, además, se debe tener en cuenta el diseño del catálogo para garantizar que las imágenes se presenten de manera atractiva y fácil de seguir para el espectador. Es importante tener en cuenta que contar una historia visual no significa simplemente presentar una serie de imágenes aleatorias. Estas deben tener un propósito específico y ayudar a avanzar la narrativa en el catálogo. No hay que olvidar que las imágenes acompañan al texto, son complemento de este. Se pueden utilizar secuencias de imágenes, diseños de página creativos y por supuesto, el texto de los pies de foto, para crear una narrativa visual efectiva. Por ejemplo, si la exposición trata de la cultura de un pueblo indígena, las imágenes pueden incluir retratos de miembros de la comunidad, imágenes de objetos tradicionales, ceremonias culturales y personas realizando acciones con los objetos mostrados. A continuación, se podrían mostrar todas esas piezas dentro de la exposición combinadas con fotografías generales de la museografía. Todas estas imágenes juntas contarían una historia visual completa y coherente de la cultura de ese pueblo. De esta manera, se puede lograr una mejor comprensión y apreciación de la exposición. En

general, la inclusión de fotografías con una narrativa visual efectiva puede mejorar de forma significativa el atractivo de los catálogos de exposición y atraer a un público más amplio.

7.3. Propuesta de Flujo de Trabajo

Con todo lo expuesto hasta el momento nos encontramos en disposición de realizar una propuesta de flujo de trabajo que sirva de base para la realización de trabajos fotográficos de objetos tridimensionales dirigidos a catálogos de exposiciones de museos de etnografía. Para lograr una buena fotografía de estos objetos, es importante seguir un orden cuidadosamente planificado que incluya tres fases: preparación, captura y retoque digital.

En la fase de preparación, es importante asegurarse de que hay una comunicación fluida con el documentalista gráfico para recopilar toda la información posible. También es importante que el diseñador del catálogo aporte la máxima información sobre la maquetación y diseño de este. Cuando se organizan las piezas hay que procurar que los objetos estén en las mejores condiciones. Esto significa limpiarlo de cualquier polvo o suciedad que pueda afectar a la calidad de la imagen. También es importante tener en cuenta la seguridad del objeto y su conservación, evitando la exposición a condiciones que puedan dañarlo. Se recomienda separar los objetos por grupos, primero los que vayan a fotografiarse con el mismo fondo, después unir los que tienen similitudes físicas como el tamaño, el color, la textura u otras características con el fin de agilizar la siguiente fase. La elección el fondo es muy importante porque va a condicionar mucho la iluminación, en general, se utilizan fondos neutros, blancos o grises, para que no distraigan la atención del espectador o para que no contaminen de color las piezas si van a ir recortadas y colocadas en el fondo de la página.

La fase de captura es la etapa en la que se realiza la fotografía propiamente dicha. En esta etapa, es importante elegir la cámara y el equipo adecuados para garantizar la calidad de la imagen. Es recomendable realizar las fotografías en formato raw de cámara para tener un control total del

color y obtener la máxima calidad posible. Esto obliga a la utilización de un software específico para revelar la imagen digital. En el revelado se pueden realizar los ajustes necesarios para conseguir el aspecto más fiel de los objetos o del espacio expositivo. La iluminación es uno de los aspectos más importantes de esta fase, ya que puede marcar la diferencia entre una imagen mediocre y una excelente. No existe un esquema aplicable a todos los objetos. Para sacar el máximo partido de cada uno habrá que ir variando un poco las fuentes de luz, pero, en general, hemos observado que: primero, la luz muy contrastada no favorece este tipo de fotografías y segundo, que el esquema que más realza los objetos es el compuesto por tres luces como se ha señalado en las conclusiones generales. En lo que se refiere a la gestión del color, es muy importante neutralizar las fotografías en el momento de la toma colocando una carta de color o ficha calibradora. Esto nos garantiza la obtención del color real de los objetos.

Una vez que se han capturado las imágenes, se pasa a la fase de retoque digital. En esta fase, se pueden corregir errores de iluminación, sombras, reflejos y cualquier otro problema que pueda afectar a la calidad de la imagen. Si la fotografía va a ir recortada, para colocarla en un fondo distinto al original, se aconseja que este proceso lo realice el fotógrafo porque cuando se libera del fondo donde fue fotografiada se perciben variaciones de luz o color que pueden corregirse antes de la entrega del trabajo al diseñador del catálogo o a la imprenta. Es importante tener en cuenta que el retoque digital debe ser utilizado de manera responsable, evitando la exageración o manipulación excesiva de la imagen.

Con respecto a los datos analizados en el apartado dedicado a la metodología se advierte que de algunas exposiciones temporales no se ha derivado la publicación de un catálogo correspondiente. Somos conscientes de las limitaciones presupuestarias que deben existir para cada una de las muestras, pero después de todo el trabajo que hay detrás, de investigación y

montaje de una exposición, es una lástima que no se materialice en un catálogo interesante para el público que muestre y amplíe el tema que se ha trabajado para hacerlo llegar a la sociedad y ayudar a contribuir, así, con el objetivo divulgativo del museo.

Por otra parte, con este trabajo se abren nuevas líneas de investigación puesto que el análisis iniciado aquí podría trasladarse al estudio de otros catálogos de otros museos con la misma metodología aplicada o modificada para cada uno de los casos. También se podrían llevar a cabo estudios comparativos entre los catálogos de diferentes museos de etnografía para analizar las diferencias y similitudes en la utilización de las fotografías y su relación con la narrativa de las exposiciones. Asimismo, se podrían realizar estudios longitudinales para analizar la evolución de la utilización de la fotografía en los catálogos a lo largo del tiempo y su relación con los cambios en la concepción y diseño de las exposiciones. Además, se podría profundizar en la relación entre la fotografía y otros medios de comunicación visual utilizados en las exposiciones, como los vídeos o las infografías, para analizar cómo se complementan y enriquecen mutuamente y cómo pueden utilizarse de manera conjunta para mejorar la comunicación de la información.

En definitiva, las posibilidades de investigación en este ámbito son amplias y permiten profundizar en la importancia de la fotografía en la difusión del patrimonio cultural y la necesidad de seguir innovando en la utilización de nuevas herramientas y metodologías para mejorar la comunicación visual en las exposiciones y catálogos de museos.

Por último, con lo expuesto hasta el momento, se confirma la hipótesis que se planteó al principio de esta tesis: un tratamiento más profundo y cuidado de las fotografías objeto de este estudio provoca en el observador proactivo una identificación más empática gracias al reconocimiento profundo de los objetos observados. Entendemos la fotografía como un registro de la realidad, por supuesto, pero en el caso que nos ocupa, un registro de un objeto que comunica

la experiencia vivida por la nuestra u otras culturas, un registro que habla de la memoria de las cosas que tuvieron dueño, como hemos descrito en apartados anteriores, el registro de los *musealia*. Y la fotografía es la materia prima que contribuye a dar forma a una imagen en la mente del público. Como consecuencia, una buena representación visual de estos objetos influye en la percepción que el espectador tenga de ellos. Por tanto, creemos que es obligación del profesional de la fotografía garantizar la máxima calidad del trabajo fotográfico para contribuir a despertar la memoria del público que asistió al museo, es decir, para alargar la vida de una exposición o, si no estuvo en ella, para ayudar a comunicar o clarificar el tema que en ella se quiso desarrollar.

Referencias

- Adams, A. (1995). *The Camera*. Little, Brown and Company.
- Adler, L. (2017). *The Photographer's Guide to Posing: Techniques to Flatter Everyone*. Rocky Nook.
- Aguilar, J.V., García Zanón, S. y Seguí, J. (2021). *L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia. Guia oficial en castellano*. L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.
- Alcántara, J. A. (2011). Exposiciones itinerantes y maletas didácticas del Museo Valenciano de Etnología. *Catálogo general de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia* (pp. 27-35). Museo Valenciano de Etnología.
- Alfonso, M. J. P. (2000). Historia y actualidad de los museos etnográficos en España. *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura*, (6), 303-318.
- Almazán, J. S. (2013). De las cámaras de maravillas a los gabinetes ilustrados. *Historias naturales: un proyecto de Miguel Ángel Blanco* (pp. 21-40). Museo Nacional del Prado.
- Alonso Martínez, F. (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del s.XIX*. Girona.
- Ang, T. (2003). *La Fotografía Digital: Guía para la Creación y Manipulación de Imágenes*. Blume.
- Ang, T. (2015). *Fotografía: La Historia Visual Definitiva*. DK. Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual* (M. L. Balseiro, Trad.). Alianza Forma. (Obra original publicada en 1974)
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Alianza.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1982)

- Barthes, R. (2009). *La Cámara Lucida. Nota sobre la fotografía* (J. Sanahuja, Trad.). Paidós.
(Obra original publicada en 1990)
- Batchen, G. (2006). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Princeton Architectural Press.
- Bavister, S. (2001). *Bodegones: Técnicas de iluminación* (D. Serrano, Trad.). Omega.
- Belcher, M. (1994). *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Trea.
- Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.
- Benjamin, W. (2005). Pequeña historia de la fotografía. En J. M. Millanes (Ed. y Trad.), *Sobre la fotografía* (pp. 21-53). Pre-Textos.
- Bernal, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Omega.
- Boehm, G. (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (I). En A. García Varas (ed.). *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Universidad de Salamanca.
- Bolaños, M. (2006). El museo y la vanguardia: Pequeña historia de una rebelión en tres episodios. *Artes, la revista*, 6(12), 3-14. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/41549>
- Bolaños, M. (2008). *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad* (2ª ed.). Trea Ediciones.
- Burcaw, G. E. (1984). *Introduction to Museum Work* (2ª ed.). The American Association for State and Local History.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine* (5ª ed.). Fundamentos.
- Buselle, M. y Buselle, J. (2005). *Máster de Fotografía*. Blume.
- Cabañés, F. (2023). *Estudio de públicos 2021. L'ETNO Museu Valencià d'Etnologia*. L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.

- Cabello, R. (2008). *Litografía: Manual de apoyo para el taller*. UNAM.
- Casado, D. (2020). El coleccionismo desde la prehistoria hasta el siglo XVI: Entre la motivación religiosa, el deleite artístico, los códigos de exhibición y el negocio. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, (20), 13-35.
- Cavagnaro, F. (2019). L'Elettrice Palatina: Mecenatismo, coleccionismo, formación y la misión del museo. *Consensus*, 23(1), 83-90.
<https://doi.org/10.33539/consensus.2018.v23n1.1478>
- Chevreur, M. E. (2020). *The Laws of Contrast of Colour*. En J. Spanton (Trad.). Independently published.
- Ciafardo, M. y De Santo, E. M. (2020). Breviario de las Leyes de la Gestalt. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 359-373). UNLP.
- Coronado Hijón, D. (2001). Arte, fotografía e ideología. El falso legado pictorialista. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 6(10), 195-216.
- Dahl, S. (1996). *Historia del libro*. Alianza.
- Dawson, J. (1999). *Guía completa de grabado e impresión: Técnicas y Materiales* (2 ed.). Blume.
- De Carli, G. (2004). *Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. UNESCO.
- De Meneses, R. D. B. (2013, enero-junio). A desconstrução em jacques derrida: o que é e o que não é pela estratégia. *Universitas Philosophica*, 30(60), 177-204.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Armand Colin.
- Dondis, A. (1998). *La Sintaxis de La Imagen. Introducción al Alfabeto Visual*. GG.
- Eguizábal, R. (2011). *Fotografía publicitaria* (3 ed.). Cátedra.

- Ernst, W. (2000). Archi(ve) textures of museology. En S. Crane (Ed.). *Museums and memory* (pp. 17-34). Stanford University Press.
- Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Anagrama.
- Falk, J. H. & Dierking, L. D. (2013). *The museum experience revisited*. Routledge.
- Fernández de Paz, E. (1997). El estudio de la cultura en los museos etnográficos. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5(18), 109-118.
- Findlen, P. (1994). *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. University of California Press.
- Finlay, V. (2003). *Color: A Natural History of the Palette*. Random House.
- Fontcuberta, J. (2018). *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (3ªed). Gustavo Gili.
- Forgan, S. (1994). The architecture of display: Museums, Universities and Objects in Nineteenth-Century Britain. *History of Science*, 32(2), 139-162.
<https://doi.org/10.1177/007327539403200202>
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social* (J. Elías, Trad.). Editorial GG. (Obra original publicada en 1974)
- Freeman, M. (2007). *El ojo del fotógrafo* (F. Rosés, Trad.). Blume.
- Freeman, M. (2014). *The photographer's exposure handbook: Professional techniques for capturing perfect digital photographs*. Routledge.
- Fuentes, J. J. (1977). *Folletos y publicaciones menores en el Depósito Legal: las bibliotecas y la región*. Comisaría Nacional de Bibliotecas.
- Gadamer, H. G. (2017). *Verdad y Método, I* (14ª ed.), (A. Agud y R. Agapito, Trad.). Ediciones Sígueme. (Obra original publicada en 1975)
- Gage, J. (1999). *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. University of California Press.

- García Varas, A. (2017). Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (6), 23- 39.
- Gob, A. y Drouguet, N. (2003). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Armand Colin.
- Gombrich, E. H. (1979). *The Norm and the Caprice*. Phaidon Press.
- Grau, S. (2011). Veinticinco años de exposiciones temporales en el Museo Valenciano de Etnología. *Catálogo general de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia* (pp. 37-47). Museo Valenciano de Etnología.
- Grau, S. y Marín, A. (2011). La instalación expositiva permanente “la ciudad vivida”. Un instrumento para el cambio. *Catálogo general de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia* (pp. 95-109). Museo Valenciano de Etnología.
- Greub, S. y Greub, T. (2006). *Museums in the 21st Century: Concepts, Projects, Buildings*. Prestel.
- Grognet, F. (2005). Objets de musée, n’avez-vous donc qu’une vie? *Gradhiva*, (2), 49-63.
<https://doi.org/10.4000/gradhiva.473>
- Guerrero, M. A. (2016). La investigación cualitativa. *INNOVA Research Journal*, 1(2), pp. 1-9.
<https://doi.org/10.33890/innova.v1.n2.2016.7>
- Hacking, J. (2021). *Fotografía. Toda la historia* (A. Díaz Pérez, Trad.). Blume.
- Hainard J. (1984). La revanche du conservateur. En Hainard J., y Kaehr R. (Dir.), *Objets prétextes, objets manipulés* (pp. 183-191). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Hallam, J. S. (s. f.). *Paris Salon Exhibitions: 1667-1880*. Consultado el 29 de enero de 2023.
<https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/contact-comment>
- Hedgecoe, H. (1994). *Técnica Fotográfica*. CEAC.
- Hein, G. E. (2013). Progressive Museum Education: Examples from the 1960s 1. *International Journal of Progressive Education*, 9(2), 61-76.

- Heller, E. (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (J. Cahmorro, Trad.). Gustavo Gili.
- Hernández Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de Información y Documentación*, 2(1), 85–98.
- Hernández Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Trea.
- Herreman, Y. (2009, junio). Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura. *Alteridades*, 19(37), 103-115.
- Herrera, J. M. (2017). El catálogo de arte. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 800, 86-93.
- Hervás, R.M. (2010). Museos para la inclusión. Estrategias para favorecer experiencias interactivas. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 69 (24,3) pp.105-124.
- Horenstein, H. (2005). *Black And White Photography*. Little Brown.
- Hunter, F. & Fuqua, P. (2021). *Light science & magic: An introduction to photographic lighting*. Routledge.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación* (J. L. Gil, Trad.). Gredos.
- Jiménez-Blanco, M^a. D. (2018). *Una historia del Museo en nueve conceptos*. Cátedra.
- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen* (2 ed.), (M. Malfé, Trad.). La Marca.
(Obra original publicada en 1993)
- Johnston, R. (2011). *Digital photography: A basic manual*. Little, Brown and Company.
- Kamm, Z. (2010). *Strobist Photo Trade Secrets: Expert Lighting Techniques Volume 1*. Peachpit Press.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Paidós.

- Kavanagh, G. (1989). Objects as evidence, or not? En S. M. Pearce (Ed.) *Museum Studies in Material Culture* (pp. 125-137). Leicester University.
- Kelby, S. (2016). *The Adobe Photoshop CC Book for Digital Photographers*. New Riders.
- Kelly, L. (2013). The Connected Museum in the World of Social Media. En K. Drotner y K. C. Schroeder (Eds.). *Museum Communication and Social Media. The Connected Museum* (pp. 58-60). Routledge.
- Laforet, V. (2008). *Visual Stories: Behind the Lens with Vincent Laforet*. New Riders.
- Langford, M., Fox A. y Sawdon R. (2011). *Fotografía Básica. Guía para fotógrafos* (9 ed.), (F. Rosés).Omega.
- Langford, M. & Bilissi, E. (2015). *Langford's advanced photography: The guide for aspiring photographers*. Routledge.
- Lasswell, H. D. (1986). Estructura y función de la comunicación en la sociedad. En Moragas Spà, M. (Coord.). *Sociología de la comunicación de masas*, tomo II, (pp. 50-69). Gustavo Gili.
- Laurière, C. (2012). Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre. *Revista de Indias*, 72(254), 35-66.
- Leibovitz, A. (2018). *Annie Leibovitz at Work*. Phaidon Press Limited.
- L'Etno. Museu Valencià d'Etnologia. (27 de marzo de 2023). Diputació de Valencia.
<https://letno.dival.es/es/actividad/prensa/nombramiento-del-nuevo-director-de-letno>
- Levyatan, Y. (2009). Análisis de Harold D. Lasswell de los discursos de Hitler. *Historia de los medios*, 15, 55–69. doi:10.1080=13688800802583299
- Ley 4/1998, de 11 de junio, de museos y colecciones museográficas de la Comunidad Valenciana. Diario Oficial de la Generalitat Valenciana, n° 3.302, de 26 de junio de 1998, pp. 2.132-2.149.

- Linarez, J. C. (2008). El museo, la museología y la fuente de información museística. *ACIMED*, 17(4), 0-0.
- Locascio, A. (1982). *The Public Information Library at the Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou (La Bibliothèque Publique d'Information)*. *Libri*, 32(Jahresband), 109-123. <https://doi.org/10.1515/libr.1982.32.1.109>
- López, E. y Alcaide Suárez, E. (2011). Una historia sobre los departamentos de educación y las educadoras en los museos españoles: Mirando atrás para poder seguir adelante. En M. Acaso, E. Alcaide y N. Antúnez (Coord.). *Perspectivas: Situación actual de la educación en los museos de artes visuales* (pp. 13-30). Fundación Telefónica Ariel.
- López Martínez, G. (2015, julio-diciembre). El Grand Tour: Revisión de un viaje antropológico. *Gran Tour: Revista de Investigaciones turísticas*, (12), 106-120.
- López-Ocón, L. (1999). Los museos de historia natural en el siglo XIX: Templos, laboratorios y teatros de la naturaleza. *Arbor*, 163(643-644), 409-423. <https://doi.org/10.3989/arbor.1999.i643-644.1611>
- Loske, A. (2019). *Color: A Visual History from Newton to Modern Color*. Smithsonian Books.
- Luna, U. (2018). Aprender en el museo. Un recorrido por la historia de los museos de Gipuzkoa. *Enseñanza de las ciencias sociales*, 17, 37-49. doi: 10.1344/ECCSS2018.17.4
- Maleuvre, D. (1999). *Museum memories: History, Technology, art*. Stanford University Press.
- Marcos Alonso, C. (2017). 150 años del Museo Arqueológico Nacional. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, (35), 1677-1715.
- Marín Torres, M. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Trea.

- Marín Torres, M. (2004). Los visionarios de la gestión de la memoria artística. *Revista da Faculdade de Letras e Técnicas do Património Porto, III*, 271-291.
- Maroevic, I. (2006). The museum object as historical source and document. *ICOFOM Study Series*, (35), 332-337.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (2007). *Historia de las teorías de la comunicación*. Paidós Comunicación.
- Mattelart, A., y Neveu, E. (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Paidós Comunicación
- Meggs, P. B. y Purvis, A. W. (2009). *Historia del diseño gráfico* (4 ed.). RM.
- Mellado, J. M. (2007). *Fotografía digital de alta calidad*. Artual S.L.
- Mellado, J. M. (2018). *Lightroom Revolution: Fotografía de Alta Calidad*. Anaya Multimedia.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario* (J. Elías, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)
- Mitchell, W. J. T. (1996). What Do Pictures “Really” Want? *October*, 77, 71–82.
<https://doi.org/10.2307/778960>
- Moles, A. (1974). Objeto y comunicación. *Los objetos* (Silvia Delpy, Trad.). Tiempo Contemporáneo. (Obra original publicada en 1969)
- Morán, M. y Checa, F. (1985). *El coleccionismo en España: De la cámara de maravilla a la galería de pinturas*. Cátedra.
- Mosco Jaimes, A. (2018). Capítulo 1 Conceptos fundamentales: Museología, museografía y curaduría, el gran dilema. *Publicaciones Digitales ENCRyM*, 1(1).
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/12873>
- Mulet, M. J. y Seguí, M. (1992). Fotografía y vanguardias históricas. *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 2(5), 279–305.

- Muñoz, A. y Martí Testón, A. (2018, noviembre). Estudio de experiencias inmersivas en museos. Las nuevas narrativas de la realidad aumentada. *INNODOCT 2018*. <http://dx.doi.org/10.4995/INN2018.2018.8845>
- Nadar, F. (2019). *Memorias de un fotógrafo: París en los inicios de la fotografía* (A. Temes, Trad.). Casimiro. (Obra original publicada en 1899)
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía* (2 ed.), (H. Alsina, Trad.). Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1937)
- Niederer, A. (1984). Le langage des objets. En J. Hainard y R. Kaehr (Eds.), *Objets prétextes, objets manipulés* (pp.151-166). Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Northrup, T. (2019). *Tony Northrup's DSLR Book: How to Create Stunning Digital Photography*. Mason Press.
- Notario, A. (2018). El público en el museo actual. Reflexiones sobre la Nueva Museología y las masas. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 17, 191-203. <https://doi.org/10.18002/da>
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología* (B. Fernández, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1972)
- Parry, R. (2007). *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. Routledge.
- Peirce, C. S. (1998). *The essential Peirce: Selected philosophical writings. 1893- 1913* (Vol.2). Indiana University Press.
- Peterson, B. (2012). *Los secretos de la exposición fotográfica* (4ªed.), (S. S. Frank, Trad.). Tutor.
- Podgorni, I. (2005). La mirada que pasa: museos, educación pública y visualización de la evidencia científica. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, (12), 231-264.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe XVIIIe siècle*. Gallimard.

- Poveda, A. M. (2018, julio). La institución del museo: Origen y desarrollo histórico. *PublicacionesDidácticas*, (96), Artículo 096028.
- Präkel, D. (2007). *Iluminación*. Blume.
- Präkel, D. (2015). *Composición*. Blume.
- Puiggròs, E. (2005). *Los museos para el público, un público para los museos*. Universitat de Girona.
- Puig Costa, M. (2017). *Sobre el coleccionismo. Introducción a la historia* [Discurso de ingreso en la Real Academia Europea de Doctores]. Ediciones Gráficas Rey.
- Ramón, R. (2019, enero). La fotografía como forma de conocimiento pedagógico, frente a los otros y el mundo. *Invisibilidades*, (11) , 20-27. <https://www.academia.edu/39761565>
- Real Academia Española. (s.f.). Fotografía. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 23 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/fotograf%C3%ADa>
- Real Academia Española. (s.f.). Objeto. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 23 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/objeto>
- Real Academia Española. (s.f.). Cosa. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 23 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/cosa#JzbW6J7>
- Real Academia Española. (s.f.). Contraste. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 23 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/contraste>
- Reyes, A. (2018). El objeto etnográfico, la investigación y el museo ¿coleccionar o comprender? Estudio de caso a partir de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Colombia, 77-96. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002819
- Rigat, L. (2019, enero). De lo fotográfico a la fotografía digital contemporánea: la imagen en el intercambio discursivo. *Fotocinema*, (18), 193-213.

- Roberts, P. (2008). *Cien años de fotografía en color, del autocromo al digital*. Electa.
- Rodríguez Bernis, S. (2012). Lo Contemporáneo y el Tiempo Antropológico: IV Seminario del Proyecto Rime [presentación]. *ICOM CE Digital: Revista del Comité Español de ICOM*, 6, 4-5. <http://www.icom-ce.org/>
- Rojas, A. (2016). La importancia del fondo en fotografía. *Revista de Fotografía*, 24(2), 35-40.
- Sánchez Vigil, J. M. (1999). *El universo de la fotografía: Prensa, Edición, Documentación*. Espasa Calpe.
- Sans, M. (2018). *Aprende a fotografiar productos como un profesional*. Gustavo Gili.
- Sapienza, Z., Iyer, N. y Veenstra, A. (2015). Reading Lasswell's Model of Communication Backward: Three Scholarly Misconceptions. *Mass Communication and Society*, 18(5), 559-622. doi:10.1080/15205436.2015.1063666
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico* (D. Jiménez, Trad.). Cátedra.
- Scheiner, T. (2006). Museología e interpretación de la realidad: el discurso de la historia (documento provocativo). En H. K. Vieregg, M. Risnicoff de Gorgas, y R. Schiller (Eds.). *ICOFOM Study Series ISS 35- Museología e Historia: un campo de conocimiento* (pp. 59-66).
- Schreiner, K. (1985). Authentic objects and auxiliary materials in museums. *ICOFOM Study Series*, 8, 63-68.
- Seguí, J. (2015). «Esta exposición no es para este museo». Las salas permanentes del Museu Valencià d'Etnologia. En Iñaki Arrieta Urtizberea (Ed.). *El desafío de exponer. Procesos y retos museográficos* (pp. 23-46). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Shärer M. R. (2003). *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. Müller-Straten.

- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía* (2 ed.). Debolsillo.
- Sougez, M.-L. (2014). *Historia de la fotografía* (13 ed.). Cátedra.
- Steiner, R. (2001). *Colour: (Cw 291)* (P. Wehrle y J. Salter, Trads.). Rudolf Steiner Press.
- Stransky, Z. (1974). Metodologicke otazky dokumentace soucasnosti, *Muzeologicke sesity*, 5, 13-43.
- Szarkowski, J. (2007). *The Photographer's Eye*. Museum Of Modern Art New York.
- Toro-Peralta, K. A. y Grisales-Vargas, A. L. (2021). Postfotografía: de la imagen del mundo al mundo de las imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 899- 916.
<https://doi.org/10.5209/aris.70435>
- Valdés. C. (1999). *La difusión cultural en el museo. Servicios destinados al gran público*. Trea.
- Valdés, C. (2008). La difusión, una función del museo. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (4), 64-75.
- Vitale, M. A. (2020). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Eudeba.
- Wells, L. (2021). *Photography: A critical introduction* (6.ª ed.). Routledge.
- Williams, R. (Ed.). (1992). *Historia de la comunicación: De la imprenta a nuestros días* (Vol. 1-2). Bosch Casa Editorial.
- Wingler, H. M. (1978). *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. The MIT Press.
- Wolf, E. M. (2009). On the 70th Anniversary of Cubism and Abstract Art: Alfred H. Barr, Jr.'s Legacy. *Art & Education*. <https://www.artandeducation.net/>
- Zakia, R.D. (2010). *Photographic Composition: A Visual Guide*. Routledge.
- Zelanski, P. y Fisher, M. P. (2001). *Color* (G. S. Alonso, Trad.). Blume. (Obra original publicada en 1989)

Anexos

Tabla 2

Tresors amb Història.

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Tresors amb història.
Año	2022
Editor	L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-920-5
Nº Páginas total	207
Fecha exposición	Del 24 de marzo al 29 de mayo de 2022.
Tema	Objetos personales con valor para sus dueños.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 10 a la página 205 con dos fotos en todas las páginas impares.
Pie de foto	No.
Autor	À Punt Media.
Formato/Proporción en la página	Dos fotos horizontales por página: la superior un 45% y la inferior un 35%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	En la imagen superior: la persona sosteniendo su objeto. En la imagen inferior: el objeto expuesto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	En la imagen superior: plano medio de la persona. En la imagen inferior: variable, pero intentando cerrar al máximo el encuadre sobre el objeto.
Textura de la superficie	Realista.
Nitidez de la imagen	Alta.
Iluminación	En la imagen superior: Todas las fotografías en fondo neutro están realizadas con una luz lateral suave de izquierda a derecha situada un poco por encima de la altura de los ojos; un contraluz a la derecha que genera un brillo en la cara de los personajes; y, en la mayoría, se añade un contraluz superior. En la imagen inferior: la luz está colocada de forma análoga a las

	fotografías de la imagen superior, pero en la mayoría domina la luz superior colocada a contraluz.
Contraste	Bajo.
Tonalidad/Temperatura de color	Todas están igualadas y neutralizadas.
Texto en la foto	En algunas fotografías hay documentos u objetos que contienen nombres de marcas o textos.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	En la imagen superior: plana. En la imagen inferior: plana o un poco ladeada.
Distribución de pesos	En la imagen superior: el centro del encuadre adquiere todo el protagonismo puesto que la persona está siempre en el centro o situada de forma simétrica con el objeto al otro lado cuando este es muy grande. En la imagen inferior: el objeto siempre se coloca en el centro del encuadre, ampliado respecto a la fotografía superior.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: todos los objetos están situados de forma repetitiva, el mismo tamaño de imagen y similar colocación dentro del encuadre.
Posición del objeto	En la imagen superior: las personas están en posición frontal o ligeramente giradas mostrando el objeto con sus manos. En la imagen inferior: los elementos con volumen y varios lados están girados para mostrar su forma.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	En la imagen superior: solo hay 4 fotografías en las que el fondo no es gris claro, neutro. Corresponden a las realizadas en el lugar donde se encuentran los objetos. En la imagen inferior: solo hay 4 fotografías en las que el fondo no es gris claro, neutro. Corresponden a las realizadas en el lugar donde se encuentran los objetos con el fondo donde se han fotografiado a las personas sujetándolos.
Campo/Fuera de campo	En la imagen superior: todas las fotos menos cuatro están realizadas en un fondo neutro preparado que remite a que se han utilizado medios profesionales de captura. En la imagen inferior: algunas imágenes están en peanas reconocibles como elementos de museografía lo que nos remite a una exposición.
Interior/Exterior	Todas en interior menos dos porque se realizan en la cubierta de un barco.
	Tiempo de la representación

Secuencialidad/Narratividad	Alta narratividad. Todas las fotografías llevan el mismo tratamiento porque forman parte del mismo discurso: todas son huellas de los objetos utilizados en la exposición seleccionados a partir de un programa televisivo.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente. No hay ninguna marca temporal.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	En la imagen superior: al nivel de los ojos de las personas que sujetan los objetos. En la imagen inferior: frontal o a 45 grados sobre el objeto.
Identificación/Distanciamiento	Las fotos no aportan nada extra para acercar al espectador excepto las cuatro que están realizadas en los lugares donde se conservan los objetos. Esta puesta en escena produce un mayor nivel de identificación con el objeto.
Relaciones intertextuales	Las fotografías se interpretan y se conectan con el contexto histórico de la pieza a través del texto situado al lado, en las páginas pares.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>En el catálogo se observa un gran protagonismo de las fotografías centradas en las personas y los objetos de su propiedad puesto que ocupan más espacio que el texto. El objeto se muestra repetido: sujetado por los protagonistas adquiere una proporción y, a la vez, se le toda de una carga emocional; cuando se fotografía aislado, en fondo neutro, estos sentimientos añadidos desaparecen.</p> <p>El color de las fotografías está completamente neutralizado. Si bien esto garantiza el color real de los objetos, también hace que el tono general quede un poco frío y no facilita la identificación del espectador.</p> <p>La utilización de un esquema de tres puntos de luz genera una iluminación de todos los elementos, pero baja el contraste de la fotografía al no haber zonas oscuras y crea una composición más plana.</p> <p>En las cuatro páginas realizadas en contexto se observa que en la foto inferior que corresponde a los objetos, solo se ha adelantado el fotógrafo, intentando acercarse para ampliar los objetos y como resultado, en la composición de la página, se queda repetitivo.</p> <p>En general, las tomas de los objetos inferiores son reiterativas. Detalles con planos más cerrados de los objetos o perspectivas distintas rellenarían el encuadre que tiene excesivo espacio vacío y aportarían más información además de que visualmente serían más atractivas.</p>

Tabla 3*Muixerangues al cel.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Muixerangues al cel.
Año	2021
Editor	L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-897-0
Nº Páginas total	321
Fecha exposición	Del 24 de marzo al 26 de septiembre de 2021.
Tema	La tradición de la muixeranga.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 10 a la 19 y 120.
Pie de foto	Explicación de la imagen comentada.
Autor	Pau Monteagudo e Iván Navarro.
Formato/Proporción en la página	Variable: desde 100% a 50%, 40% o 7%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	La museografía de la sala expositiva.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Planos generales de la sala y tres planos detalle de algunos objetos.
Textura de la superficie	Realista.
Nitidez de la imagen	Media: falta reconocerse algunos detalles.
Iluminación	La luz continua de la sala, no hay nada añadido.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Un poco cálida, no se han neutralizado las imágenes.
Texto en la foto	Se encuentra en los carteles de la exposición, pero no se distingue nada.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Están tomadas en perspectiva que añade profundidad para captar la máxima sensación de amplitud de la sala.

Distribución de pesos	Equilibrio en la distribución del encuadre.
Orden icónico/Equilibrio	La asimetría y complejidad marca las composiciones.
Posición del objeto	Según su ubicación en el espacio.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	La puesta en escena es la propia de la sala donde se realizó la exposición.
Campo/Fuera de campo	Los elementos cortados sugieren que es más grande de lo que se muestra.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No se encuentra un orden en la narrativa: hay partes del espacio repetidas en varias tomas.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: no hay ninguna acción que marque el momento.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	A la altura de la vista. Punto de vista neutral.
Identificación/Distanciamiento	Son fotos en las que no aparecen personas visitando la exposición. En la página 17 hay una estructura construida con muñecos de madera que destaca del resto de imágenes por el acercamiento del fotógrafo a la pieza lo que nos remite a la sensación de ver una muixeranga completada.
Relaciones intertextuales	Todas las fotos forman parte de la misma exposición, esto se termina de entender por el texto que acompaña a las imágenes.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	No se aprecia una secuencia clara entre las fotos, aunque sí que se advierten nexos de identidad que nos ayudan a darnos cuenta de que todas las fotos pertenecen a la misma exposición. El hecho de que no exista un orden en la narrativa hace que no entendamos el espacio en su totalidad.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	74, 88, 93,
Pie de foto	Explicación de lo que representa la imagen.
Autor	Pau Monteagudo e Iván Navarro.
Formato/Proporción en la página	Variable.
	NIVEL MORFOLÓGICO

Centro de interés	Vestuario de las muixerangues en un maniquí.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero
Textura de la superficie	La iluminación exagera un poco más las arrugas de la ropa.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	La propia de la exposición, con focos puntuales que crean sombras marcadas en la pared acentuando el dramatismo de los maniqués colgados.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Cálida, por efecto de la luz continua no neutralizada.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Un poco escorzada para dar volumen y dinamizar la toma.
Distribución de pesos	Solo existe el elemento principal.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: los tres elementos están situados de forma repetitiva, el mismo tamaño de imagen y similar colocación dentro del encuadre.
Posición del objeto	Elementos colocados en su lugar dentro de n la exposición.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	La indumentaria está montada en maniqués a escala humana con cabeza de madera clara lo que aporta realismo a la imagen. El fondo corresponde al de la sala: dos paredes de color y una blanca con las sombras muy marcadas que nos remite a la exposición.
Campo/Fuera de campo	La puesta en escena marca que es un aparte de un todo que formaría la exposición completa. Nos marca que no son figuras aisladas porque al principio del catálogo ya nos han enseñado las tomas generales en las que se aprecian estos maniqués.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Son partes de un todo que forman la narrativa de la exposición.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: no hay nada que marque una acción o un tiempo determinado.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Toma contrapicada que refuerza el hecho de que los maniqués

	están colgados para emular a las personas que se ponen en lo alto de la muixeranga.
Identificación/Distanciamiento	El tono cálido y el maniquí humanizado, aunque sin rostro, nos acercan a las piezas.
Relaciones intertextuales	El texto remite continuamente a las imágenes.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las tres imágenes están realizadas desde abajo, como el punto de vista que tiene el público. Esto potencia el hecho de que la muixeranga culmina con la última persona que sube a ella. El hecho de utilizar solo la iluminación expositiva nos remite directamente a la sala de exposición.

Tabla 4*María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional de Alcublas.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional de Alcublas.
Año	2020
Editor	L'ETNO, Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Civera, S. y Marco, J.
ISBN	978-84-7795-844-4
Nº Páginas total	317
Fecha exposición	Del 12 de marzo al 18 de junio del 2020.
Tema	La indumentaria de Alcublas a finales del siglo XVIII.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Casi todas las páginas.
Pie de foto	Nombre, descripción, medidas y datación.
Autor	Sin datos.
Formato/Proporción en la página	Diferentes formatos: 100%, 25%, 17% son los que dominan.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Las piezas de indumentaria.
Planos del espacio	Un plano.
Escala dentro del plano	Hay planos enteros y detalles de la misma pieza.
Textura de la superficie	Muy definida.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Existen diferentes esquemas de iluminación en las piezas producto de que se ha fotografiado cada una en la casa donde se conservan.
Contraste	En general, contraste medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Se han igualado los colores. Están bastante neutras.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Las imágenes no están deformadas por objetivos angulares.

Distribución de pesos	Piezas individuales.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio en la composición de la página. Orden icónico apreciable por las composiciones equilibradas de varias fotos.
Posición del objeto	Variable: frontal, lateral, perfil, trasero.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Todos los objetos están recortados en fondo blanco de la propia página o en fondo gris neutro unificado en todo el catálogo excepto en seis páginas en las que aparece un fondo oscuro para resaltar mejor la pieza blanca o con transparencia.
Campo/Fuera de campo	No se remite al fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se construye el discurso a partir de las imágenes que son tan numerosas que eclipsan al texto.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas de su contexto y momento.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Variable: está al servicio de que la pieza se vea lo mejor posible.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: las piezas están aisladas.
Relaciones intertextuales	Todas las imágenes se refieren al texto que las acompaña.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	A través de la utilización de un esquema rítmico en la composición de las páginas, uniformidad en el tratamiento del color y la luz y unos fondos neutros recurrentes se consigue que un catálogo con más de 630 imágenes, fotografiadas en múltiples espacios, se vea equilibrado. Llama la atención que en una publicación con tanto protagonismo de las imágenes no se haya citado al autor de estas.

Tabla 5*Jarque, la cámara y la vida.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Jarque, la cámara y la vida.
Año	2019
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-821-5
Nº Páginas total	252
Fecha exposición	Del 5 de junio de 2019 al 2 de enero del 2020.
Tema	La vida y obra de Paco Jarque.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	6, 9, 54, 57, 58, 61. Una imagen por página.
Pie de foto	No.
Autor	Tania Castro.
Formato/Proporción en la página	Del 15% al 20% de la página.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Cámara de fotos, maleta y pipa.
Planos del espacio	No existe. La base donde se apoyan los objetos tiene una sombra de contacto que nos remite a una superficie plana horizontal menos en la cámara de la página 58.
Escala dentro del plano	Es un plano entero de todos los objetos rodeado por mucho espacio vacío en la página lo que provoca que al ser el único punto donde fijar la mirada el espectador se pare a observar el centro de interés.
Textura de la superficie	Media.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Una luz principal lateral, una luz de relleno desde el lado contrario y una luz cenital. Todas suaves.
Contraste	Muy alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Blanco y negro.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	Frontal un poco picada.
Distribución de pesos	Un único centro de interés.
Orden icónico/Equilibrio	Existe un orden entre las imágenes que están a página completa, todas están colocada justo en el centro.
Posición del objeto	Frontal o girado 45 grados.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	La imagen está recortada sobre un fondo blanco. Solo hay una sombra que marca la superficie sobre la que se apoya el objeto.
Campo/Fuera de campo	No hay nada que remita a un fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se observa un nexo en la narrativa: de la página 7 a la 61 se encuentran los textos que hablan sobre la vida y el trabajo de Paco Jarque. En la página 6 aparece una maleta abierta con el equipo fotográfico de Jarque y una pipa con tabaco al lado. En la última página aparece la maleta cerrada.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: no hay ninguna acción que marque el momento.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Las fotos de las dos cámaras están tomadas a la altura del objetivo y el resto están en plano picado.
Identificación/Distanciamiento	Identificación : en la primera fotografía hay una pipa con un montoncito de tabaco al lado de una maleta abierta con un equipo fotográfico lo que nos remite a que ese objeto tiene un dueño, el protagonista de la exposición.
Relaciones intertextuales	En las imágenes existe una relación, se entiende que todas pertenecen a la misma persona, al fotógrafo al que hace referencia el catálogo, Paco Jarque.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Todas las fotos están relacionadas entre sí en una secuencia de seis imágenes que muestran: una maleta abierta con una pipa y su tabaco al lado, la pipa sola con el tabaco, una funda fotográfica, una cámara de paso universal, una cámara de paso medio y la maleta cerrada. Comienza con algo abierto que remite al inicio de los textos que hablan sobre Paco Jarque y el mismo objeto cerrado cuando terminan los textos. El primer objeto esta fotografiado como algo que tiene mucho interés para la persona que lo poseyó, es algo personal puesto que al conjunto de elementos fotográficos se le añade un objeto personal como es la pipa que utilizaba el fotógrafo.

Todas las imágenes, excepto la última, están recortadas de su fondo y colocadas en el centro de la página rodeadas por mucho espacio vacío lo que potencia el poder de atracción que tienen sobre la mirada del espectador. Para que no sean muy frías se ha optado por recuperar la sombra original menos en la página 58 en la que la fotografía está totalmente recortada, cosa que nos extraña porque rompe el estilo visual que ha creado en el resto.

En general observamos un tratamiento coherente de iluminación, contraste y composición que dota de claridad a la lectura de las imágenes.

Tabla 6*Beyond Hollywood: Identidades indígenas norte-americanas.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Beyond Hollywood: Identidades indígenas norte-americanas.
Año	2018
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	8-84-7795-806-2
Nº Páginas total	64
Fecha exposición	Del 28 de junio de 2018 al 27 de enero de 2019.
Tema	Deconstrucción de estereotipos de los nativos norteamericanos.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 41, 42, 51, 54 y 60.
Pie de foto	Explicación de lo que representa la imagen.
Autor	Javier Rodríguez Barreda.
Formato/Proporción en la página	La imagen más grande es un 25% de la página, pero no existe ningún marco.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto. Hay un total de 24 objetos recortados y aislados del fondo.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	En las imágenes de máscaras de madera se aprecia muy bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Se han utilizado las luces de la exposición para realizar las imágenes. El resultado es que cada pieza tiene una luz distinta lo que provoca una sensación de falta de unidad en el discurso visual.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Cálida, amarillenta en algunas fotografías. No se han neutralizado.
Texto en la foto	En la página 31 hay una libreta de campo escrita a mano.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	Casi todas frontales. Algunos objetos están un pocoladeados.
Distribución de pesos	Figuras únicas recortadas. Dentro de la página las imágenes colocadas no forman una composición compensada.
Orden icónico/Equilibrio	Desequilibrio. No existe ningún orden en la colocación de las imágenes.
Posición del objeto	Variable. No hay una norma aplicada.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Los objetos están recortados. El fonde la página es negro liso en todos excepto en las páginas 30 y 31 que tienen unos motivos étnicos sobre el fondo negro.
Campo/Fuera de campo	No remite a ningún fuera de campo porque los objetos están recortados.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No existe.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Variable.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento. No hay nada que apoye el acercamiento del objeto más allá de su iluminación cálida.
Relaciones intertextuales	Hay algunas páginas con tres objetos, pero entre ellos no se relacionan, su ubicación en la página es casual.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	En general se observa que el tamaño del catálogo es muy pequeño y tiene muy poco margen interior para que se puedan ver bien las imágenes y textos que se acercan al centro. Las fotografías son muy pequeñas lo que dificulta apreciar los detalles de las piezas más grandes. No se puede saber el tamaño de los objetos porque en el pie de foto no están las medidas, y las proporciones de las piezas en las páginas no se han mantenido. La colocación de la fotografía en la página no sigue ningún orden, es aleatoria. Como resultado las imágenes generan una sensación de desorden y el pequeño tamaño y las distintas iluminaciones en cada una de las piezas no ayudan a generar una lectura fácil.

Tabla 7*Prietas las filas: vida cotidiana i franquisme.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Prietas las filas: vida cotidiana i franquisme.
Año	2018
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Candela, J.M. y Moreno, A.
ISBN	978-84-7795-807-9
Nº Páginas total	76
Fecha exposición	Inaugurada el 19 de septiembre de 2018.
Tema	El franquismo.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	18, 23
Pie de foto	Nombre, fecha de uso, medidas, procedencia.
Autor	Eloy Ariza Jiménez
Formato/Proporción en la página	En la página 18 ocupan casi la mitad de la página. En la página 23 ocupan un cuarto de página, están ampliadas.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Emblemas de solapa, medallas.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero y plano conjunto.
Textura de la superficie	Realista.
Nitidez de la imagen	Bastante nítida.
Iluminación	Aun siendo objetos planos, se aprecian los pequeños volúmenes de las piezas con lo que la luz principal está colocada bastante lateralmente para producir esas micro sombras.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutralizadas.
Texto en la foto	No
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Cenital
Distribución de pesos	Objetos centrados.

Orden icónico/Equilibrio	Objetos dispuestos en línea.
Posición del objeto	Frontal.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Superficie de apoyo de los objetos pintada de blanco. Se aprecia el fondo más un añadido con fondo blanco de ordenador para completar el formato de imagen.
Campo/Fuera de campo	Todos los objetos se encuentran en campo y con aire alrededor.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: los objetos están aislados por completo.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Neutro.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No apela a nada.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	La primera imagen, página 18, está formada por un bodegón muy estructurado de emblemas de solapa para apoyar al texto del artículo en el que se explica la importancia de los símbolos en la época franquista. Los objetos se encuentran recortados, pero dejando la sombra de contacto que les añade un poco de volumen. En la segunda imagen, página 23, se ven dos medallas civiles colocadas de forma frontal y simétrica en las que se ve perfectamente el grabado ya que se ha escalado la proporción y se han puesto relativamente grandes. Se perciben errores en el fondo lo que produce extrañeza.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	26
Pie de foto	Nombre, medidas, procedencia.
Autor	Sin datos.
Formato/Proporción en la página	Página completa.
	NIVEL MORFOLÓGICO

Centro de interés	Tabla de lavar con jabón y lavadora portátil.
Planos del espacio	Un único plano. Objeto recortado.
Escala dentro del plano	Todos al mismo tamaño, no hay proporción de escala. Subjetiva por parte del fotógrafo, sin referencias.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	No hay zonas que marquen el volumen. No hay sombras pronunciadas. La luz se proyecta desde todas direcciones.
Contraste	Bajo
Tonalidad/Temperatura de color	La utilización de un fondo de color gris hace que se perciba de forma muy neutra.
Texto en la foto	No
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	No existe.
Distribución de pesos	El elemento más grande está abajo.
Orden icónico/Equilibrio	No existe, la composición está desequilibrada.
Posición del objeto	La tabla está colocada de forma incorrecta puesto que el borde de la página la corta y en el lado opuesto sobra espacio.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Página completa dividida en dos tonos de gris.
Campo/Fuera de campo	Todo está en campo.
Interior/Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad/Narratividad	El hecho de que se coloque, más arriba, un objeto que se utilizaba para lavar antes del invento de la lavadora hace que se interprete como una evolución: de la tabla de lavar a mano a la máquina.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: los objetos están aislados por completo.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	Perspectiva de 45º en la tabla y frontalidad en la lavadora. A 45º de altura.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	Se han colocado unos jabones para que se entienda la función del objeto.

	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las dos imágenes que componen la página no se quedan proporcionadas, existe un desequilibrio formal. Cada objeto, tabla y lavadora, tienen una iluminación y temperatura de color distintas. El hecho de que la tabla esté cortada nos da la sensación de que no se ha cuidado la composición.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	28 y 30.
Pie de foto	Nombre, medidas, procedencia.
Autor	Sin datos.
Formato/Proporción en la página	Página completa.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	En la página 28: hornillo, olla, molinillo y bote. En la página 30: radio, televisor, cartilla de racionamiento y cartilla de descuentos.
Planos del espacio	Un único plano. Objeto recortado.
Escala dentro del plano	Todos al mismo tamaño, no hay proporción de escala. Subjetiva por parte del fotógrafo, sin referencias ni proporciones.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Se observa un esquema lumínico compuesto por una luz principal desde la derecha que proyecta sombras poco pronunciadas pero que genera poco volumen en los objetos.
Contraste	Medio
Tonalidad/Temperatura de color	Neutralizadas.
Texto en la foto	En el bote se aprecia la marca antigua de “Nescafé Oro” con lo que se potencia el hecho de que son objetos del pasado.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Los elementos más pequeños se han colocado abajo.
Orden icónico/Equilibrio	El equilibrio se rompe porque los elementos más grandes están arriba.
Posición del objeto	El bote no está alineado como los otros objetos.

	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Página completa con fondo blanco.
Campo/Fuera de campo	No hay nada que remita a un fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: los objetos están aislados por completo.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	45º de altura.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	No existen.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Los elementos están fotografiados de forma muy neutra, sin ningún elemento que apoye su función ni el contexto en el que se utilizaban. Tampoco se ha utilizado nada que actualice al objeto. La sensación de distanciamiento con las piezas es muy evidente. Al colocar los objetos pequeños en la parte de debajo de la página se queda descompensada.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	46
Pie de foto	Nombre, fecha de uso, medidas, procedencia.
Autor	Sin datos.
Formato/Proporción en la página	La foto ocupa un 60% de la página completa.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Maniquí sin cabeza con un uniforme de Auxilio Social.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia la textura de la tela.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	La luz principal se proyecta desde la derecha. Es una luz dura con sombras pronunciadas.
Contraste	Alto. No se observan luces de relleno.

Tonalidad/Temperatura de color	Neutralizada.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Frontal.
Distribución de pesos	Objeto centrado en la página.
Orden icónico/Equilibrio	Sobra mucho espacio alrededor.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondo gris medio liso.
Campo/Fuera de campo	Todo en campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No existe.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: el objeto está aislado por completo.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	A la altura de los ojos.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	No existen.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	El elemento resulta oscuro, con una luz muy dura, lo que hace que se pierdan algunos detalles del tejido. Está fotografiado de forma muy neutra, sin ningún elemento que apoye su función ni el contexto en el que se utilizaba. Tampoco se ha utilizado nada que actualice al objeto. La sensación de distanciamiento con la pieza es muy evidente.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	58 y 59.
Pie de foto	Página 58: nombre, procedencia. Página 59: nombre, medidas, procedencia.
Autor	Sin datos.
Formato/Proporción en la página	Página 58: la foto ocupa un 25% de la página completa. Página 59: hay dos fotos a un 7% cada una.

	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Página 58: medallas saliendo una caja. Página 59: escapulario y caja cerrada de la página anterior.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Página 58: plano conjunto. Página 59: plano entero.
Textura de la superficie	Página 58: Se aprecia el relieve de los grabados en el metal.
Nitidez de la imagen	Página 58: Buena. Página 59: Baja, no se perciben bien los detalles.
Iluminación	La luz principal se proyecta desde la derecha. Es una luz dura que genera sombras pronunciadas.
Contraste	Medio. Se observan luces de relleno.
Tonalidad/Temperatura de color	Cálida. Se aprecia tono amarillo en las zonas blancas.
Texto en la foto	Página 58: No. Página 59: Sí, pero no se puede leer.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Frontal.
Distribución de pesos	Página 58: la página se queda muy vacía.
Orden icónico/Equilibrio	Página 58: no hay orden en la composición de los elementos. Se percibe como un popurrí de cosas.
Posición del objeto	Frontal.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Página 58: fondo gris oscuro liso.
Campo/Fuera de campo	Todo en campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: el objeto está aislado por completo.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Menos de 45º con respecto a la frontal.
Identificación/Distanciamiento	Página 58: El hecho de que se haya añadido una caja de madera y que todo esté con una luz cálida facilita la identificación.
Relaciones intertextuales	El hecho de que todos los elementos tengan en común algo

	religioso nos remite al texto.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Se observa un bodegón compuesto por distintos elementos a los que hace referencia el texto que acompaña en la página contigua. El hecho de que el fondo sea de un tono parecido a uno de los elementos, el crucifijo, hace que este pase desapercibido lo que se percibe como un error. Si la altura de la cámara hubiera sido superior, se habría facilitado una visión óptima de los objetos. La identificación se produce porque el observador medio reconoce una caja decorada, que se nos muestra en la página de la derecha, que sirve para guardar objetos de valor.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	72
Pie de foto	Nombre, procedencia.
Autor	Eloy Ariza
Formato/Proporción en la página	100%
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Restos humanos en una fosa común.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano general.
Textura de la superficie	Se aprecia muy bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Suave, sin sombras profundas.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	Cálida.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Plana, tipo reproducción.
Distribución de pesos	Se ha dejado aire por arriba y por abajo para entender que está en un hueco profundo.
Orden icónico/Equilibrio	No hay composición de elementos.
Posición del objeto	Toma cenital ajustada al hueco de la fosa.

	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Real. Sin elementos añadidos.
Campo/Fuera de campo	Remite a un fuera de campo de una excavación arqueológica.
Interior/Exterior	Exterior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	La foto nos remite a la captación de un momento importante, el descubrimiento de unos huesos humanos en una fosa.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Se percibe la huella del sujeto enunciativo puesto que la toma es cenital y simétrica.
Identificación/Distanciamiento	La identificación se produce porque el contenido de la imagen es muy potente.
Relaciones intertextuales	Remite a una excavación arqueológica y al texto que acompaña en la página de al lado.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Se observa una foto cenital de restos humanos en una fosa, fotografiados de tal forma que elimina cualquier distracción externa encuadrando solo los huesos. El detalle y la nitidez de la foto refuerzan el dramatismo puesto que hace que se reconozcan perfectamente las formas de los cuerpos que transmiten, sin duda, que fueron lanzados allí.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	74
Pie de foto	Nombre, procedencia.
Autor	Eloy Ariza
Formato/Proporción en la página	100%
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Objetos recuperados de la fosa 113: cinturón, cuchara, pipa, anillo.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	80% de la página.
Textura de la superficie	Se percibe muy bien.

Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Semidura. Se observan sombras generadas por ordenador, no reales.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	Cálida.
Texto en la foto	No.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	Cenital.
Distribución de pesos	Desigual.
Orden icónico/Equilibrio	La parte izquierda y la superior tienen más peso.
Posición del objeto	Los cuatro elementos están colocados de forma simétrica en la página.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Se ha elegido el fondo de tierra que remite directamente a la fosa donde se han encontrado los objetos.
Campo/Fuera de campo	Todo en campo.
Interior/Exterior	Exterior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	La ordenación de los elementos remite a la atemporalidad.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	Cenital.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	El fondo remite a una imagen anterior en la que fueron encontrados los objetos.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
	Los elementos que observamos en la imagen no guardan las proporciones reales entre ellos y llevan una sombra irreal lo que genera un cierto distanciamiento en el espectador. Esto se demuestra porque, de los dos elementos situados cerca, uno tiene la sombra hacia arriba (anillo) y el otro hacia abajo (pipa). La zona izquierda de la imagen está bastante más oscura y queda extraño.

Tabla 8*Inventant la tradició: indumentària i identitat.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Inventant la tradició: indumentària i identitat.
Año	2016
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-775-1
Nº Páginas total	223
Fecha exposición	Del 23 noviembre de 2016 al 30 de abril de 2017.
Tema	La moda y la indumentaria tradicional valenciana desde el siglo XVIII hasta la década de 1980.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	6, 10, 19, 20, 26, 45, 46 y 78.
Pie de foto	No.
Autor	Mateo Gamón.
Formato/Proporción en la página	100%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Detalles de la indumentaria.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano detalle.
Textura de la superficie	Se aprecia mucho.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Es bastante frontal lo que minimiza las sombras y saca bien los colores.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Imagen neutra excepto en la página 10 que se aprecia una tonalidad amarillenta en toda la fotografía.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Plana.
Distribución de pesos	La imagen ocupa toda la página.

Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático producido por la repetición de las imágenes con el mismo tratamiento en todas las páginas de esta serie.
Posición del objeto	Ligeramente escorzado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	En las imágenes en las que se ve el fondo, este es gris claro, muy neutro.
Campo/Fuera de campo	Al ser planos detalle nos remite a que son una parte de un vestido completo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Todas las imágenes se entienden como parte de una serie.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Posición frontal respecto a lo que se quiere fotografiar.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	Estos detalles pertenecen a la indumentaria que en la segunda parte del catálogo se muestra de forma completa.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Todas las imágenes se entienden como parte de una serie que, al no llevar pie de foto, se entiende que están allí para crear variedad visual, solo con una función estética dentro del catálogo.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Páginas impares desde la 89 a la 197.
Pie de foto	Descripción y fecha de creación de la pieza.
Autor	Mateo Gamón.
Formato/Proporción en la página	La pieza ocupa el 80% de la página. El otro 10% es el aire para que la foto respire y se vea equilibrada.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	La pieza de indumentaria.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero
Textura de la superficie	Se aprecia bien.

Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Esquema formado por una luz principal lateral suave y picada con una luz de relleno potente al lado contrario.
Contraste	Bajo.
Tonalidad / Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	A la altura media de la pieza.
Distribución de pesos	Pieza centrada.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático producido por la repetición de las imágenes con el mismo tratamiento en todas las páginas impares.
Posición del objeto	Frontal o ligeramente escorzado.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Pieza recortada sobre fondo blanco sin sombras ni marco. Las indumentarias con complementos en la cabeza llevan maniqués completos, aunque sin rostro.
Campo/Fuera de campo	No existe.
Interior/Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad/Narratividad	Todas las imágenes se entienden como parte de una serie que tiene como objetivo mostrar la indumentaria más representativa de la sociedad valenciana desde el siglo XVIII hasta la década de 1980.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	A la altura de los ojos.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	No.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
	Todas estas imágenes se encuentran en la segunda parte del libro acompañadas de un breve texto en las páginas pares, que describe las piezas, su procedencia y su uso. Están recortadas en un fondo blanco y todas llevan el mismo tratamiento, pero en algunas se observa que la iluminación de la pieza en la parte de abajo se queda un poco pobre, sobre todo en las piezas más

	oscuras. El hecho de utilizar planos enteros de maniqués sin rostro en un fondo blanco sin sombras y las piezas separadas, sin planos detalle, acentúa el efecto neutro que se transmite en toda esta secuencia. Esto aleja al espectador de cualquier proceso de identificación con la indumentaria expuesta.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 63 y 64.
Pie de foto	No.
Autor	Mateo Gamón.
Formato/Proporción en la página	Variable: 75% las dos más grandes, páginas 50 y 56; 16% las de las páginas 51, 52, 54 y 64; y 25% las de las páginas 53, 57, 58, 61, 62 y 63.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Detalles de la indumentaria.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Las de las páginas 51, 52, 54 y 64 son planos enteros. El resto son planos detalle.
Textura de la superficie	Se percibe muy bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Se advierte un esquema de iluminación compuesto por dos fuentes de luz para minimizar las sombras.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Variable pero bastante neutra.
Distribución de pesos	Elementos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático producido por la repetición de las imágenes con el mismo tratamiento en cada una de las series: los detalles, las piezas individuales y el proceso de restauración.
Posición del objeto	Centrada.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Los detalles de los procesos van enmarcados en la página. Las piezas individuales van recortadas en fondo blanco.

Campo/Fuera de campo	En la serie del proceso de restauración el fuera de campo supone la existencia de un taller.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se diferencian tres series: los detalles, las piezas individuales y el proceso de restauración.
Instantaneidad/Atemporalidad	Instantaneidad: cada fotografía de la serie del proceso de restauración es una fase de este. Atemporalidad: los detalles y las piezas individuales recortadas en fondo blanco no remiten a nada.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	El fotógrafo se ha acercado mucho a la pieza.
Identificación/Distanciamiento	La serie del proceso de restauración nos muestra de cerca un oficio lo que genera cierta identificación.
Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Todas estas imágenes pertenecen a un artículo que habla sobre la intervención textil en la indumentaria lo que hace que las fotografías que acompañan al texto sean muy pertinentes. No hay pie de foto, pero leyendo la página se comprende el mensaje de la imagen. Por otro lado, el tipo de iluminación y los planos contribuyen a que se aprecien perfectamente los detalles de las imperfecciones de la tela que, en este caso, es el objetivo.

Tabla 9*Himalaya-s.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	<i>Himalaya-s.</i>
Año	2014
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Yadzi, N., Cruz, J. y Catalán Martínez, O.
ISBN	978-84-7795-695-2
Nº Páginas total	214
Fecha exposición	Del 13 de marzo al 18 de mayo de 2014.
Tema	Las culturas del entorno de la cordillera del Himalaya.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 82 a la 119.
Pie de foto	Número, nombre, procedencia, descripción y medidas.
Autor	Alain Germond y Vladimir Terebenine.
Formato/Proporción en la página	Variable: doble página; página completa o 66% de la página.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero o plano conjunto.
Textura de la superficie	Se percibe bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	En la mayoría de las fotos se observa una iluminación suave con una luz de relleno potente al lado contrario lo que genera un esquema de luz en el que todo es muy visible pero bastante plano. En la página 118 hay una fotografía de una máscara de divinidad y aquí se observa un esquema diferente: la imagen se ha iluminado con una luz principal cenital muy contrastada que realza el carácter artesanal de la pieza ya que se observa muy bien su textura tallada de forma desigual. La fotografía está recortada y colocada sobre un fondo negro que aporta un efecto dramático a la máscara.
Contraste	Medio y bajo lo que indica pocas sombras.

Tonalidad/Temperatura de color	Neutra, aunque el tono de gris varía de unas páginas a otras.
Texto en la foto	No, excepto en las páginas en las que no se ha utilizado un faldón para el pie de foto y se ha integrado alargando el fondo de la fotografía a toda la página.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Los bodegones se han compuesto intentando no solapar mucho unas piezas con otras.
Orden icónico/Equilibrio	No se ha seguido un orden en la proporción de los objetos y el aire que les rodea dentro de la imagen lo que provoca cierta inestabilidad y desequilibrio en toda la serie.
Posición del objeto	Los objetos están colocados de forma extendida o abierta lo que facilita su visión global.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Las fotos están directas sobre un fondo gris. La mayoría tienen un degradado más oscuro hacia el fondo.
Campo/Fuera de campo	No hay ninguna alusión hacia el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos puesto que están numeradas y casi todas tienen el mismo tratamiento fotográfico o parecido excepto las páginas 87 y 118 que tienen un fondo negro y una luz distinta, más contrastada.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	El fotógrafo se encuentra en un punto de vista superior, picado con respecto a todos los objetos fotografiados.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	La parte del catálogo dedicada a la exposición fotográfica de los objetos a modo de inventario contiene 70 imágenes individuales o pequeños bodegones de varias piezas relacionadas. El hecho de que todas las fotos estén realizadas desde arriba con una perspectiva picada empequeñece un poco los objetos. Las páginas en las que el texto está integrado en el fondo de la fotografía se quedan más equilibradas. Por otra parte, se

	<p>encuentran totalmente aislados de cualquier referencia externa o elemento de apoyo visual que los actualice o añada información sobre su utilidad o procedencia.</p> <p>La iluminación resulta un poco plana porque en ningún momento se utiliza un contraluz que separe la pieza del fondo y le aporte más volumen. En muchas fotografías se observa una doble sombra que distrae la atención de los detalles de la pieza. Por último, al ser un fondo directo no se ha podido mantener la uniformidad en el degradado lo que produce que unas piezas se vean más luminosas que otras.</p>
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 122 a la 145.
Pie de foto	Número, nombre, procedencia, descripción y medidas.
Autor	Alain Germond y Vladimir Terebenine.
Formato/Proporción en la página	75%
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto: estatuillas.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia perfectamente.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Luz principal suave lateral y luz de relleno al lado contrario. Se observa que están realizadas en fondo blanco iluminado que produce un rebote de blanco sobre las partes horizontales paralelas a la superficie donde se apoya la estatuilla lo que genera un poco de contraluz.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Objetos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas genera una sensación de orden.

Posición del objeto	Frontal.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Objetos recortados en fondo blanco.
Campo/Fuera de campo	No existe el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos puesto que están numeradas y todas tienen el mismo tratamiento fotográfico.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	La cámara está situada en el centro de la pieza.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	La uniformidad en el tratamiento de toda esta serie de imágenes de estatuillas nos muestra claramente que pertenecen a una misma colección. Todas ellas tienen una iluminación que muestra todos los detalles y la forma de la pieza. Todos los objetos ocupan la misma proporción en cada página con independencia de su tamaño real. Los acabados de metal de las piezas están bien representados por el brillo que generan la iluminación artificial. Esta, a la vez, marca la forma y la textura de las piezas.

Tabla 10*Faixa roja, faixa blava: la pilota valenciana.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Faixa roja, faixa blava: la pilota valenciana.
Año	2013
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-681-5
Nº Páginas total	200
Fecha exposición	Del 7 de noviembre al 2 de marzo de 2014.
Tema	La pelota valenciana.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 215 a la página 249 con un total de 70 fotografías.
Pie de foto	Uso, procedencia, donante, propietario y número.
Autor	David Sarasol Moscardó, Mateo Gamón, Ayuntamiento de Alboraya, Fondo Vilar, Óscar Llago.
Formato/Proporción en la página	El objeto ocupa un 10% enmarcado en cuadros de un 40% de tamaño en cada página.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	La mayoría de las fotos tienen una luz principal lateral dura o semidura que marca bien las formas, la textura y el volumen y una luz de relleno que reduce el contraste.
Contraste	Medio y alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	El pie de foto se encuentra dentro del marco compartiendo protagonismo con la fotografía.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	Las piezas con varias caras se muestran ladeadas.
Distribución de pesos	Elementos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Ladeado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Las imágenes están recortadas en fondo blanco pero la mayoría tienen la sombra original recuperada, aunque en algunos casos esta sombra se corta lo que se percibe como un fallo como en los objetos 34, 35 y 39.
Campo/Fuera de campo	No existe el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos puesto que están numeradas y todas tienen el mismo tratamiento fotográfico.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las fotografías están presentadas numeradas a modo de inventario en sección aparte con el título de Catálogo. Se utiliza una proporción muy pequeña del espacio de la página para la fotografía dando como resultado que algunas piezas no se vean bien. Esto también es consecuencia de un alto contraste en algunas piezas que hace que se pierdan algunos detalles. Las piezas de indumentaria están realizadas con un plano cenital y, debido al alto contraste producido por una iluminación dura sin relleno, resaltan mucho las arrugas lo que produce un efecto de extrañamiento.

Tabla 11*Arriben Bandes. Les societats musicals valencianes.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Arriben Bandes. Les societats musicals valencianes.
Año	2011
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-649-5
Nº Páginas total	200
Fecha exposición	Del 22 de noviembre de 2012 al 30 de junio de 2013.
Tema	El papel de las bandas de música como marcos de socialización y convivencia.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Catálogo de instrumentos: de la 171 a la 199 en todas las impares con un total de 15 fotografías.
Pie de foto	Nombre, descripción.
Autor	Domingo Vicente Mestre.
Formato/Proporción en la página	Variable: entre un 25%y un 40%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El instrumento musical.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se perciben las piezas metálicas, pero no llega a apreciarse el acabado de otros instrumentos.
Nitidez de la imagen	Variable: de media a buena.
Iluminación	Una única luz lateral suave en ángulo picado. El fondo gris claro cumple la función de superficie de rebote y rellena las sombras.
Contraste	Variable: medio y bajo.
Tonalidad/Temperatura de color	El fondo inunda el acabado de las piezas, pero el dominante de color no se ha neutralizado con lo que no se ve uniforme, unas tienen cierta dominante azulada y otras magenta.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	Algunos instrumentos se presentan en perspectiva hacia el fondo.
Distribución de pesos	Un único elemento.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondo gris claro liso.
Campo/Fuera de campo	No.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos agrupadas bajo el epígrafe Catálogo de Instrumentos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	El bajo contraste en algunas de las piezas de metal produce que no se distingan bien todas las formas de los instrumentos. No se ha utilizado el mismo formato para todas las fotografías y el criterio seguido para el recorte de cada una de las fotos tampoco se rige por el tamaño de los instrumentos, es aleatorio, lo que provoca extrañeza.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	A partir de la página 42 a la 165 un total de 57 fotografías.
Pie de foto	No.
Autor	Domingo Vicente Mestre.
Formato/Proporción en la página	Muy variable.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Los músicos y detalles de instrumentos.
Planos del espacio	Varios: en primer plano los músicos, instrumentos o partituras;

	en segundo plano, la calle o el resto de los músicos de la banda.
Escala dentro del plano	Variable: de plano general de los grupos tocando instrumentos hasta planos detalle de las boquillas de los instrumentos.
Textura de la superficie	No se perciben los detalles.
Nitidez de la imagen	Algunas fotografías se ven movidas como en las páginas 122, 138, 146, 156, 162, 67. Otras imágenes tienen muy poca profundidad de campo como en las páginas 128, 133 y 134. Incluso algunas aparecen todas desenfocadas como en la página 100.
Iluminación	Iluminación natural, sin apoyo artificial. Alguna subexpuesta como en la página 153.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	No hay una temperatura de color homogénea en todas fotografías.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Variable.
Distribución de pesos	En general, la acción que se presenta sale cortada.
Orden icónico/Equilibrio	No se sigue ningún tipo de orden.
Posición del objeto	Variable, depende del tipo de plano.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	El fondo es muy variado y, en algunos casos, interfiere de forma negativa distrayendo la atención del espectador.
Campo/Fuera de campo	Al ser tomas en exterior, el campo activa el fuera de campo por transición de los elementos de dentro del encuadre.
Interior/Exterior	Exterior excepto páginas 107, 110 y 117 que muestran los ensayos de la banda en un interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Instantaneidad: casi todas las imágenes muestran un momento concreto de una acción, o bien tocando o bien celebrando.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Variado: casi todas a la altura de la vista del fotógrafo.
Identificación/Distanciamiento	El elemento humano y de carácter festivo que se presenta acerca al espectador al reconocer estas acciones.

Relaciones intertextuales	El objetivo es transmitir que la actuación principal de las bandas de música es el desfile por las calles.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>Llama la atención que a las fotografías que se presentan no les acompañe un pie de foto explicativo del momento o de la banda que sale representada.</p> <p>Los formatos son tan variables que generan una percepción caótica de las imágenes. Algunas cruzan de página a página, pero son detalles muy ampliados y desenfocados o movidos y queda mucho espacio sin información definida en la imagen.</p> <p>Las imágenes desenfocadas o movidas desmerecen el trabajo y parece que no estén realizadas por un profesional.</p>

Tabla 12*La Gran Ruta de la Seda. Cáucaso y Asia Central.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	La Gran Ruta de la Seda. Cáucaso y Asia Central.
Año	2011
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	978-84-7795-620-4
Nº Páginas total	95
Fecha exposición	Del 14 de diciembre del 2011 al 13 de mayo del 2012.
Tema	La producción y el uso de la seda en las etnias centroasiáticas y caucásicas más importantes.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	18, 24,25, 30, 31, 36, 40, 44, 45, 48, en formato muy pequeño y, 58, 59, 63, 67, 70, 72, con un total de 69 fotografías de objetos y telas.
Pie de foto	Número, nombre, procedencia, fecha, medidas.
Autor	Museo Ruso de Etnografía de San Petersburgo.
Formato/Proporción en la página	De un 3% a un 25% pero en general, son muy pequeñas y se agrupan formando cuadrados, rectángulos o filas en horizontal.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto o el detalle de la tela.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero o plano detalle de los dibujos de las telas.
Textura de la superficie	No se aprecia muy bien porque el formato es muy pequeño.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	El esquema de iluminación se compone de una luz principal muy ladeada suave y una luz de relleno al lado contrario también suave.
Contraste	En las piezas tridimensionales: medio. En las piezas colocadas en plano: bajo. En la indumentaria montada sobre maniqués: alto.
Tonalidad / Temperatura de color	El gris del fondo tiende a azul.

Texto en la foto	No.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	En los bodegones de tres piezas se tiende a una composición triangular como en las páginas 36 y 48, en el resto, los objetos están centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Se aprecia orden porque las imágenes, aunque de distintos formatos, se colocan en composiciones cuadradas o rectangulares con la misma separación entre ellas.
Posición del objeto	Centrado.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Fondo gris medio, en algunos casos gris oscuro como en la página 53.
Campo / Fuera de campo	No se remite a ningún fuera de campo.
Interior / Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad / Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	Ángulo picado o cenital en los casos de objetos colocados en superficies planas.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
	<p>Hay mucha cantidad de imágenes, pero en un formato muy pequeño, con una proporción en la página que no permite apreciar los detalles de las telas y los acabados de la indumentaria. Además, las fotografías realizadas con maniqués en plano entero son las que más pequeñas que se han impreso. El color y el contraste general de la foto se ven muy bien, pero la textura no se acaba de percibir.</p> <p>No hay uniformidad en la iluminación de los fondos y se observan imágenes subexpuestas en los planos más abiertos, como los que presentan la indumentaria en los maniqués.</p>

Tabla 13

Museu Valencià d'Etnologia. Catálogo general de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia.

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Museu Valencià d'Etnologia. Catálogo general de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia.
Año	2011
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Museu Valencià d'Etnologia.
ISBN	978-84-938347-7-7
Nº Páginas total	364
Fecha exposición	Catálogo general de la exposición permanente.
Tema	Artículos en torno a la historia y temática del Museo de Etnología de Valencia.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Desde la página 328 hasta la 361 con un total de 142 objetos.
Pie de foto	Nombre, descripción, procedencia, medidas.
Autor	Museu Valencià d'Etnologia, Arxiu General i fotogràfic de la Diputació de València, Tívoli Edicions, Museu Valencià de la Festa d'Algemesí.
Formato/Proporción en la página	Variable: desde un 2% hasta un 90%. Se intentan guardar ciertas proporciones entre los objetos fotografiados: los pequeños ocupan menos espacio que los objetos grandes.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero o plano conjunto en los bodegones de varias piezas.
Textura de la superficie	Media.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Casi todas las piezas tridimensionales están fotografiadas con un esquema de iluminación de dos o tres fuentes de luz suave lo que genera una luz bastante uniforme. Los objetos tienen una sombra de contacto aun estando recortados del fondo donde se

	fotografiaron. La sombra proyectada del original no se ha incluido para no distraer.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	Se percibe un dominante cálido en todas las imágenes.
Texto en la foto	Hay algunos objetos que tienen texto, pero se lee muy bien.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Dentro de la página los objetos se distribuyen de forma equidistante unos con otros.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio dinámico: el orden se percibe por la repetición, página tras página, de la misma presentación de objetos muy diversos colocados dentro de la página sin utilizar unidades regulares.
Posición del objeto	Frontal o ligeramente ladeado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Los objetos están recortados de su fondo original y colocados con una sombra sobre el fondo de la página: hay páginas con fondo blanco y otras con fondo gris cálido. Algunos elementos que forman un bodegón están fotografiados en un fondo de tela y se presentan sin recortar y con su sombra directa.
Campo / Fuera de campo	No se remite a ningún fuera de campo.
Interior / Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos agrupadas bajo el epígrafe Exposición Permanente.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado en casi todas las fotos excepto en las piezas planas que se utiliza un ángulo cenital.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las imágenes que conforman este apartado pertenecen todas a la misma colección y se percibe un tratamiento similar. La sombra que se ha decidido mantener o generar por ordenador ayuda a que las piezas no se vean volando por la página.

Tabla 14*La vela llatina. Barques a l'Albufera.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	La vela llatina. Barques a l'Albufera.
Año	2007
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Museu Valencià d'Etnologia.
ISBN	978-84-7795456-9
Nº Páginas total	57
Fecha exposición	Del 27 de abril de 2007 al 28 de octubre de 2007.
Tema	La vela latina en las barcas de La Albufera.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109 y 111.
Pie de foto	Descripción de cada uno de los objetos: materiales y usos. Fecha de creación y ubicación actual.
Autor	Desconocido.
Formato/Proporción en la página	Distintos tamaños con varias fotos delimitadas con líneas hasta formar un cuadrado por página.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Los objetos.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Variable y subjetiva por parte del fotógrafo.
Textura de la superficie	Realista.
Nitidez de la imagen	Bastante nítida.
Iluminación	Esquema de iluminación sobreexpuesto: no hay zonas que marquen el volumen. No hay sombras pronunciadas. La luz se proyecta desde todas direcciones.
Contraste	Bajo.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutralizadas.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.

Distribución de pesos	Objetos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición parecida de las piezas en las páginas genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Tres cuartos con respecto al eje óptico.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	La superficie de apoyo de los objetos está pintada de blanco. Llama la atención que hay disparidad en el recorte: unas imágenes están sin fondo real y en otras se aprecia el fondo más un añadido con fondo blanco de ordenador para completar el formato de imagen. La primera fotografía del catálogo está realizada en el espacio donde se expone el objeto, por lo que resalta del resto.
Campo/Fuera de campo	Todos los objetos se encuentran en campo y con aire alrededor.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se mantiene un orden en la presentación: maquetas de barcos relacionados con el tema; utensilios para su fabricación y/o mantenimiento; y objetos relacionados con el entorno.
Instantaneidad/Atemporalidad	La atemporalidad es evidente: los objetos están aislados por completo.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Altura de cámara de 45º.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las fotografías se encuentran en un anexo titulado Catálogo de objetos y están incluidas piezas relacionadas con el tema de la exposición. Se observa el mismo tratamiento para todas las fotografías excepto una que resalta, de forma negativa, ya que tiene un fondo completamente distinto y con una iluminación de flash directo y con poca calidad, tanto en la nitidez como en el tratamiento de los aspectos físicos y estéticos. Los objetos están colocados con un fondo pintado de blanco, pero al colocarlos en el marco del catálogo no se han tenido en cuenta los distintos tamaños de las ventanas en la maquetación y se ve el final de los fondos como un error manifiesto. La iluminación es la misma para todas las imágenes con lo que no se saca partido a cada uno de los objetos, no se resalta ninguna cualidad.

Tampoco existe ningún elemento que apoye la fotografía a nivel estético o de contenido, nada que pueda añadir valor al objeto o invitar al lector a ampliar su conocimiento sobre el uso o la función del objeto.

Por último, señalar la neutralidad extrema por parte del autor de las fotografías tanto del punto de vista como de la iluminación de estas, lo que provoca un distanciamiento en el lector que observa los objetos como simples piezas aislándolas por completo de su contexto y su historia.

Tabla 15*L'altra Ibèria: Etnografia del Caucas occidental i central.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	<i>L'altra Ibèria: Etnografia del Caucas occidental i central.</i>
Año	2004
Editor	Museu de Prehistòria i de les Cultures, Diputació de València.
Autor	Chistiakova, J. y Dimitriev, V.
ISBN	978-84-7795-376-0
Nº Páginas total	38
Fecha exposición	Del 9 de diciembre de 2004 al 6 de marzo de 2005.
Tema	La cultura de las etnias que pueblan el Cáucaso occidental y central.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	21, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37. Con un total de 42 fotografías.
Pie de foto	Nombre, uso, tamaño, procedencia y referencia.
Autor	Museo Etnográfico de Rusia (San Petersburgo).
Formato/Proporción en la página	Entre un 2,5% y un 5%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	No se percibe muy bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	En casi todas las fotos se aprecia una luz principal frontal sin nada de relleno lo que da como resultado una foto plana. En los casos de piezas de metal la luz brilla por lo que no se puede ver la textura del objeto.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	En general, neutras, aunque algunas piezas están azuladas.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	Frontal.
Distribución de pesos	Elementos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Ladeado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Recortadas sin sombra sobre el fondo blanco de la página.
Campo/Fuera de campo	No existe el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Todas las imágenes pertenecen a la misma serie de objetos puesto que están numeradas y todas tienen el mismo tratamiento fotográfico.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Las fotografías se organizan por grupos que pertenecen a los ocho textos que hablan sobre la cultura del Cáucaso occidental y central. El pie de foto para cada uno de los objetos lleva un texto explicativo bastante extenso. Las imágenes son excesivamente pequeñas en la página por lo que hay detalles de las piezas que se pierden. El ángulo picado hace que se empequeñezca la pieza. No se guardan proporciones entre las fotografías con lo que unas tijeras son igual de grandes que un cubo o que una cuna tallada en madera. La iluminación no ayuda a darle valor a la pieza puesto que no resalta sus características físicas y en algunos casos hasta las elimina porque genera un brillo blanco intenso que impide que veamos bien el acabado.
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	21, 22, 27, 29, 30, 32, 35, 36 y 37.
Pie de foto	Nombre, uso, tamaño, procedencia y referencia.
Autor	Museo Etnográfico de Rusia (San Petersburgo).

Formato/Proporción en la página	De 8,5% a 20%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto: indumentaria con maniquí en las páginas 35 y 37; el resto son objetos sobre fondo degradado directo.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero. La pieza de la página 29 está cortada por el marco lo que se percibe como un defecto.
Textura de la superficie	No se aprecia muy bien.
Nitidez de la imagen	Media.
Iluminación	Iluminación cenital: páginas 21, 22, 27, 29, 30, 32, 36. Iluminación lateral suave con dos puntos de luz cruzados: páginas 35 y 37.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Las piezas fotografiadas en fondo color teja tiene un dominante de ese color.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Algunas piezas están en perspectiva hacia el fondo.
Distribución de pesos	Elementos centrados.
Orden icónico/Equilibrio	No se percibe ningún orden: hay fotografías verticales u horizontales cuyo marco se ajusta al tamaño del bodegón o de la pieza.
Posición del objeto	Ladeado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Hay degradados de blanco a teja y de gris claro a gris oscuro. En la página 29 hay una fotografía con un fondo amarillento y un defecto de viñeteo negro.
Campo/Fuera de campo	Se remite a un fondo sinfín de un estudio de fotografía.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No hay nada que nos indique una relación entre ellas excepto la coincidencia de algunos fondos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO

Punto de vista físico	La cámara está alejada del objeto y aunque no lo deforma sí que lo empequeñece.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto excepto en las páginas 35 y 37 en las que la indumentaria se ha colocado sobre un maniquí con cabeza de color negro que permite que las piezas se vean de forma más realista.
Relaciones intertextuales	No.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
	Estas fotografías se han agrupado porque se presentan sin recortar sobre un fondo directo degradado. Se percibe discontinuidad visual porque unas están realizadas en fondo de color y otras en fondo gris con distintos matices y además cada una tiene un tamaño y una colocación dentro de la página. El especial tratamiento que se les ha dado a estas piezas no se entiende y, en general, provoca extrañeza por su disparidad.

Tabla 16*Tunisia. Terra de cultures.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Tunisia. Terra de cultures.
Año	2003
Editor	Diputació de València.
Autor	Ben Abed, A. et al.
ISBN	84-7795-345-7
Nº Páginas total	342
Fecha exposición	Del 22 de octubre del 2003 al 18 de enero del 2004.
Tema	La historia de Túnez.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Urnas: 184, 185, 186. Collares, anillos y pendientes: 188, 189, 190, 191. Piezas variadas: 193, 194, 195. Figuras: 196, 197, 198, 199, 200, 201 Collar y estela: 205. Figuras de cabezas: 206. Jarras, ánforas y platos de pasta naranja: 207, 208, 209, 2010, 2011 Portavelas: 216 Esculturas y copas decoradas: 229, 230, 231
Pie de foto	Número, nombre, descripción, procedencia, datación y lugar de conservación. En algunos casos bibliografía: la fotografía se ha recuperado de otra publicación.
Autor	Alex Peña.
Formato/Proporción en la página	Variable: de un 8% a un 50%. Abundan las páginas con composiciones de cuatro imágenes al 8%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se percibe muy bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.

Iluminación	Una luz principal lateral dura sin relleno.
Contraste	Muy alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas únicas centradas o en pequeños bodegones.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrada.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Negro con sombra directa. En la página 205 se percibe un error puesto que en la pieza número 100 se ve el fondo negro de cartulina que no cubre toda la foto. En la pieza 99 se ha realizado un tratamiento distinto puesto que se ha reducido la profundidad de campo y se ha ampliado mucho la pieza lo que la distingue del resto. En la página 206 nos encontramos con dos imágenes realizadas en la sala donde están expuestas las piezas, con un fondo oscuro y torcido lo que se percibe como un error.
Campo/Fuera de campo	No existe el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se agrupan las fotos por familias de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	A nivel del objeto o desde arriba cuando el objeto está tumbado o plano sobre el fondo.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	En el catálogo se ha reservado una entrada para mostrar las piezas de la exposición de una en una divididas en dos partes: Antigüedad y Edad Media desde la página 177 a 234 y arte y

	<p>tradiciones de la página 235 a la 279.</p> <p>En todo el apartado del catálogo que corresponde con la Antigüedad y la Edad Media se distinguen dos grupos de fotografías, las que están enmarcadas en fondo negro y las que están recortadas en el fondo blanco de la página. En este apartado se han descrito las piezas fotografiadas en fondo negro.</p> <p>Todas las piezas están iluminadas con una luz principal dura lo que genera una sombra profunda que no ha sido modificada. Al no llevar luz de relleno ni contraluz se produce un alto contraste que, en muchos casos, beneficia la percepción de la textura de la pieza, sobre todo, en la piedra tallada, pero en otros casos, al quedarse muy oscuro uno de los laterales del objeto, no se aprecian bien los detalles y colores.</p> <p>Todas las piezas están numeradas lo que produce que las percibamos como parte de una misma colección. Se observa un tratamiento muy clásico de colocación de las fotos en las páginas, hecho que se agradece dada la variedad y cantidad de piezas puesto que facilita su lectura.</p> <p>Algunas imágenes llevan bibliografía en el pie de foto con lo que se deduce que son archivos procedentes de otras publicaciones y el fotógrafo de las nuevas piezas ha intentado igualar el estilo general de luz, contraste, fondos y encuadres para darle uniformidad a todo el catálogo.</p> <p>Por último, hay que señalar que estas mismas fotografías se han utilizado, también, para ilustrar los textos que componen la primera parte del catálogo.</p>
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	<p>Estelas: de la 178 a la 183 y 186, 187.</p> <p>Piezas de bronce: 192.</p> <p>Mosaicos: 202, 203, 215.</p> <p>Estucos pintados: 204.</p> <p>Placas de terracota: 212, 213, 214.</p> <p>Frontispicios, pliegos de hojas y encuadernaciones: de la 219 a la 228.</p> <p>Piezas de madera: 232, 233.</p>
Pie de foto	<p>Número, nombre, descripción, procedencia, datación, dimensiones y lugar de conservación.</p> <p>En algunos casos materia.</p> <p>En algunos casos bibliografía: la fotografía se ha recuperado de otra publicación.</p>
Autor	Alex Peña
Formato/Proporción en la	Variable: de un 8% a un 50%.

página	Abundan las páginas con composiciones de cuatro imágenes al 8%.
NIVEL MORFOLÓGICO	
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se percibe muy bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Una luz lateral principal dura en las piezas con relieve. En los objetos planos se ha realizado una iluminación más frontal pero no uniforme lo que permite apreciar las arrugas de los pliegos o la textura de las piezas.
Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutro.
Texto en la foto	En las reproducciones de pliegos hay texto que se lee muy bien.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas únicas centradas.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrado.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Piezas recortadas sobre el fondo blanco de la página.
Campo/Fuera de campo	No existe el fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad/Narratividad	Se agrupan las fotos por familias de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	Frontal o con una pequeña inclinación en el caso de las placas de terracota.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.

Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>En el catálogo se ha reservado una entrada para mostrar las piezas de la exposición de una en una divididas en dos partes: Antigüedad y Edad Media desde la página 177 a 234 y arte y tradiciones de la página 235 a la 279.</p> <p>En todo el apartado del catálogo que corresponde con la Antigüedad y la Edad Media se distinguen dos grupos de fotografías, las que están enmarcadas en fondo negro y las que están recortadas en fondo blanco de la página. En este apartado se han descrito las piezas fotografiadas en fondo blanco.</p> <p>Todas las piezas están iluminadas con una luz principal dura lo que genera una sombra profunda, pero al ser elementos planos el contraste generado ayuda a la percepción de la tridimensionalidad de las piezas en unos casos y en otros, a la percepción de su textura. En contraste con el apartado anterior, aquí, este tipo de iluminación y recorte en blanco para las piezas planas favorece la lectura de los objetos.</p> <p>Todas las piezas están numeradas lo que produce que las percibamos como parte de una misma colección. Se observa un tratamiento muy clásico de colocación de las fotos en las páginas, hecho que se agradece dada la variedad y cantidad de piezas puesto que facilita su lectura.</p> <p>Algunas imágenes llevan bibliografía en el pie de foto con lo que se deduce que son archivos procedentes de otras publicaciones y el fotógrafo de las nuevas piezas ha intentado igualar el estilo general de luz, contraste, fondos y encuadres para darle uniformidad a todo el catálogo.</p> <p>Por último, hay que señalar que estas fotografías se han utilizado, también, para ilustrar los textos que componen la primera parte del catálogo.</p>
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	Mantas: de la 262 a la 265. Pinturas: de la 276 a la 279.
Pie de foto	Número, nombre, descripción, dimensiones, lugar de conservación.
Autor	Alex Peña
Formato/Proporción en la página	Variable: de un 8% a un 60%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.

Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero excepto en la 262 y 265 en la que hay un plano detalle de las mantas.
Textura de la superficie	No se aprecia mucho.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Mantas: luz frontal uniforme. Pinturas: esquema de luz formado por tres luces, dos laterales y una superior identificadas por las sombras que produce el marco en las pinturas.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas únicas centradas.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Pinturas: piezas recortadas en fondo blanco de la página. Mantas: el fondo es el suelo blanco marmoleado.
Campo/Fuera de campo	Mantas: el fuera de campo nos remite a que están fotografiadas en un lugar que no es un estudio de fotografía. Pinturas: no hay fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se agrupan las fotos por familias de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Mantas: ángulo picado. Pinturas: frontal.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.

	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>En el catálogo se ha reservado una entrada para mostrar las piezas de la exposición de una en una divididas en dos partes: Antigüedad y Edad Media desde la página 177 a 234 y arte y tradiciones de la página 235 a la 279.</p> <p>En todo el apartado del catálogo que corresponde a arte y tradiciones se distinguen dos grupos de fotografías, las que están enmarcadas en fondo negro, algunas en gris porque la pieza es muy oscura, y las que están recortadas en fondo blanco de la página. En este apartado se han descrito las piezas fotografiadas en fondo blanco.</p> <p>Todas las piezas están iluminadas con una luz uniforme tipo reproducción que hace que se vea bien todo el dibujo.</p> <p>Los objetos están numerados lo que produce que los percibamos como parte de una misma colección. Se observa un tratamiento muy clásico de colocación de las fotos en las páginas, hecho que se agradece dada la variedad y cantidad de piezas puesto que facilita su lectura.</p> <p>En general, hay que distinguir la iluminación de las mantas, mucho menos trabajada, de la luz de las pinturas en las que se observa un esquema uniforme que ofrece una buena reproducción de estas.</p>
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	<p>Indumentaria: de la 236 a la 247.</p> <p>Pendientes y adornos: de la 248 a la 254.</p> <p>Objetos variados: de la 255 a la 261.</p> <p>Platos jarras y vasos: de la 266 a la 275.</p>
Pie de foto	<p>Número, nombre, descripción, dimensiones, lugar de conservación.</p> <p>En algunos casos, procedencia y datación.</p>
Autor	Alex Peña.
Formato/Proporción en la página	Variable: de un 8% a un 60%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Una luz principal lateral alta.

Contraste	Alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas únicas centradas.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondo negro directo con sombra. En la página 238 se ha utilizado un fondo gris neutro porque las piezas son de metales oscuros. En la página 245 se ha utilizado un fondo gris claro para que se vena bien los flecos negros de la boina.
Campo/Fuera de campo	No hay fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Se agrupan las fotos por familias de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado: indumentaria, pendientes y adornos, objetos variados, platos y vasos. Ángulo a nivel del objeto: jarras.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	En el catálogo se ha reservado una entrada para mostrar las piezas de la exposición de una en una divididas en dos partes: Antigüedad y Edad Media desde la página 177 a 234 y arte y tradiciones de la página 235 a la 279. En todo el apartado del catálogo que corresponde a arte y tradiciones se distinguen dos grupos de fotografías, las que están enmarcadas en fondo negro, algunas en gris porque la pieza es muy oscura, y las que están recortadas en fondo blanco

	<p>de la página. En este apartado se han descrito las piezas fotografiadas en fondo negro y gris.</p> <p>Todas las piezas están iluminadas con una única luz principal suave lo que genera una sombra que no ha sido modificada. Al no llevar luz de relleno ni contraluz se produce un alto contraste que, en muchos casos, beneficia la percepción de la textura de la pieza, sobre todo, en los metales tallados, pero en otros casos, al estar las prendas de indumentaria extendidas en una superficie plana, resaltan mucho las arrugas lo que no favorece su lectura. Algunas imágenes llevan la luz de abajo hacia arriba, como las de la página 244, lo que resulta extraño.</p> <p>Todas las piezas están numeradas lo que produce que las percibamos como parte de una misma colección. Se observa un tratamiento muy clásico de colocación de las fotos en las páginas, hecho que se agradece dada la variedad y cantidad de piezas puesto que facilita su lectura.</p> <p>También hay que señalar que esta uniformidad se rompe con alguna fotografía en la que se ha descuidado el fondo como en las páginas 243, 246 y 247 lo que es un claro fallo. Y en la página 247 se ha colocado una única pieza de indumentaria recortada en fondo blanco lo que hace que se distinga del resto, pero sin justificación.</p> <p>Por último, hay que señalar que estas fotografías se han utilizado, también, para ilustrar los textos que componen la primera parte del catálogo.</p>
	NIVEL CONTEXTUAL
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	<p>Imágenes recortadas en fondo blanco: 37, 46, 47, 50, 51, 69, 73, 89, 100, 103, 104, 105, 119, 120, 137, 147, 148, 163.</p> <p>Imágenes recortadas en fondo negro: 44, 48, 52, 56, 59, 66, 70, 74, 78, 80 y 81, 110, 160.</p> <p>Fondo de sala de exposición: 54, 113.</p> <p>Imágenes recortadas en fondo gris con dominante de color: 114, 115, 131.</p> <p>Fondo neutro con escala y número: 82, 84 y 85.</p>
Pie de foto	Nombre, datación, lugar de conservación.
Autor	Biblioteca de Cataluña (M. Rodríguez); Instituto Nacional de la República Tuniciana; Instituto Arqueológico Alemán; Índex; Miquel de Epalza; Ramón Petit; Eloy Martín.
Formato/Proporción en la página	Variable: de un 12% a un 100%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.

Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Variada, pero, en general, con una exposición más alta que en las fotografías de los catálogos de Antigüedad y Edad Media y de arte y tradiciones colocadas al final de la publicación.
Contraste	Variable, pero, en general, medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Variable, pero, en general, neutra.
Texto en la foto	No menos en las reproducciones de pliegos de hojas en las que se ve muy bien el texto.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas únicas centradas.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden. Los artículos empiezan en página derecha y en muchos de ellos se ha colocado en la izquierda una fotografía a toda página sobre fondo negro lo que ayuda a dar uniformidad al catálogo.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fotografías en negro recortadas sin sombra; fotografías recortadas sobre fondo blanco de la página; imágenes tomadas del catálogo numerado del final de la publicación; alguna pieza con el fondo de su ubicación en la sala de exposición; algunas piezas con un fondo gris con dominante de color verdoso o azulado que se percibe como un fallo.
Campo/Fuera de campo	En las fotografías de las páginas 54 y 113 se remite a una sala de exposición.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Variable.

Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>Todas estas imágenes son el apoyo a los textos que explican la cultura y el arte de Túnez. Además de estas imágenes de objetos nos encontramos con muchas más imágenes de personas y lugares, debido a esta gran cantidad de fotografías constatamos la importancia que se les ha dado a la hora de maquetar este catálogo.</p> <p>Entendemos la dificultad de conseguir uniformidad en las imágenes debido a sus múltiples orígenes y creemos que el hecho de utilizar solo fondos negros, grises o imágenes recortadas en las páginas en blanco ha ayudado a esto. Por otro lado, hemos señalado algunas imágenes que minusvaloran el trabajo porque se ha descuidado el fondo o la iluminación.</p> <p>En general, se deduce que cuando las imágenes llevan el mismo tratamiento de fondos, encuadres, iluminación, contraste y proporciones se facilita su lectura.</p>

Tabla 17*Louisiana Folk art: Northwestern State University of Louisiana.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Louisiana Folk art: Northwestern State University of Louisiana.
Año	2001
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Hatley, D.W.; Abney, L.; Gregory, H. F.
ISBN	978-84-7795-309-8
Nº Páginas total	45
Fecha exposición	Del 6 de noviembre 2001 al 3 de febrero de 2002.
Tema	Arte popular de Louisiana
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la 12 a la 45.
Pie de foto	Nombre descriptivo, artista.
Autor	Heino Kalis; Miguel Ángel Ortells.
Formato/Proporción en la página	Variado: de un 17% a un 50%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero o plano conjunto.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	Variada, pero, en general: luz principal lateral suave y luz de relleno. En las piezas colocadas en plano sobre el fondo la iluminación se hace demasiado plana.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	Neutra.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Piezas centradas. Algunas se presentan con pequeños

	elementos de apoyo que compensan la composición.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Algunos objetos se colocan de lado para ver bien su volumen.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Variado: fondo negro, gris claro, verde y granate. Son fondos directos con las piezas sin recortar. En algunas fotografías se han dejado las arrugas de los fondos de tela lo que resta profesionalidad. En los fondos negros no se distinguen las sombras.
Campo / Fuera de campo	No
Interior / Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Todas las fotografías están realizadas en ángulo picado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: no hay ningún elemento que apoye al objeto.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	El catálogo contiene muchas fotografías de los objetos que realizan las distintas culturas que conforman el estado de Lousiana. Cada una de estas poblaciones tiene un texto explicativo de cómo se asentaron en la zona y a este se le acompaña con las fotografías de distintas manifestaciones artesanales. Esto provoca que haya objetos muy dispares que además han sido fotografiados con fondos de tela de distintos colores de forma aleatoria. Como consecuencia el resultado es poco profesional puesto que genera extrañeza al observar distintos acabados, contrastes, iluminaciones, proporciones y encuadres en una misma página.

Tabla 18*El filo de la cultura.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	<i>El filo de la cultura.</i>
Año	2000
Editor	Diputació de València.
Autor	Gregori, J. et al.
ISBN	84-7795-271- X
Nº Páginas total	208
Fecha exposición	Del 29 de noviembre del 2000 al 25 de marzo del 2001.
Tema	Los instrumentos de corte en la historia de la humanidad.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 19 a la 182: 73 fotografías.
Pie de foto	Variado: nombre, procedencia, año, época.
Autor	Fotografías seleccionadas por los autores de los artículos. Solo se cita al autor de la fotografía de la página 127: Anja Kralowski.
Formato/Proporción en la página	Variado: de 8% a 80%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Variable: en las fotos de interior un único plano y en el exterior el plano principal y el contexto que rodea al objeto.
Escala dentro del plano	Plano entero y plano detalle.
Textura de la superficie	Variable: se distinguen imágenes con mucho detalle y otras con poca calidad.
Nitidez de la imagen	Variable: de poca a bastante.
Iluminación	Variable: se distinguen imágenes con esquemas de iluminación que sacan el máximo partido de la pieza mostrando todos sus detalles y otras en las que no se ha añadido iluminación profesional y se ha utilizado la que hubiera en esa ubicación con lo que la fotografía se percibe de poca calidad.
Contraste	Variado.
Tonalidad/Temperatura de color	Variable: hay fotografías en las que el dominante es exagerado hasta el punto en que se desvirtúa el color de la pieza como en la página 66 y otras perfectamente neutralizadas como en las de

	la página 88 y 144.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	Variable: casi todas las fotografías de objetos en fondo liso o recortadas en el fondo de la página tienen una perspectiva plana.
Distribución de pesos	Objetos únicos o composiciones sencillas equilibradas.
Orden icónico/Equilibrio	No existe un orden en la colocación de las imágenes puesto que cada texto utiliza un material de origen distinto y muy dispar entre sí.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Variado: negro, blanco, gris, marrón, beis, verde, azul, amarillo y objetos recortados sobre la página en blanco.
Campo/Fuera de campo	Solo en las imágenes de detalle se remite a un espacio más amplio y en las imágenes de exterior se entiende que están en un contexto natural real, no escenificado.
Interior/Exterior	Los objetos pequeños en interior. Exterior: se utiliza para mostrar algunas construcciones en las que se han utilizado objetos de corte.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Secuencialidad: en la página 80 se muestra una composición de 6 fotografías en plano detalle de una misma acción realizada con distintos utensilios.
Instantaneidad/Atemporalidad	Instantaneidad: en las páginas 80, 93, 98, 101 se muestra el instante de la acción de cortar. Atemporalidad: en todas las imágenes en las que aparecen solo los objetos, sin personas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Variado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: en todas las imágenes de interior. Identificación: las imágenes de exterior se revelan como más cercanas puesto que se puede ver a las personas que utilizan los elementos de corte en plena acción.
Relaciones intertextuales	En la página 105 se han incorporado, al bodegón de los utensilios, unas pieles para hacer referencia al uso de los objetos que se muestran.

INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN

En este catálogo cada autor del texto ha elegido las fotografías según su criterio lo que provoca que no exista ningún tipo de uniformidad en ninguno de los elementos analizados. Como consecuencia, no podemos saber qué elementos fueron utilizados para la exposición a la que hace referencia el catálogo. Hay que destacar que de la cantidad de fotografías que se utilizan en los textos solo en una se cita al autor.

Tabla 19*El Cid. Mito y realidad.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	El Cid. Mito y realidad.
Año	2000.
Editor	Museu de Prehistòria i de les Cultures de València, Diputació de València.
Autor	Ferrer, C.; Sanz, M.A.; Beltrán, G.
ISBN	84-7795-243- 4
Nº Páginas total	102
Fecha exposición	Del 27 de enero al 30 de abril de 2000.
Tema	Interpretación del personaje histórico Rodrigo Díaz, el Cid y el contexto sociocultural del siglo XI.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	8, 14, 25, 26, 27, 28,29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 64, 65, 66 y 83.
Pie de foto	Nombre descriptivo, fecha y procedencia.
Autor	Instituto Municipal de Cultura de Burgos. Museu Arqueològic de la Ciutat de Denia. Ulla Taipalé.
Formato/Proporción en la página	Variable: la mayoría de un 8% a un 12%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Libros abiertos y piezas de metal, madera y cerámica.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia muy bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	En general, se observa una luz principal lateral y una luz de relleno en las fotografías de objetos tridimensionales.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	Dominante cálida den casi todas las imágenes.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO

Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Objetos únicos.
Orden icónico/Equilibrio	Se observa un orden en la proporción de las imágenes y el respeto a los márgenes de la página.
Posición del objeto	Frontal o ligeramente ladeado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Todas las piezas recortadas en el fondo blanco de la página excepto en la página 58 que hay un crucifijo sobre un fondo blanco directo.
Campo / Fuera de campo	No.
Interior / Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Picadas o cenitales.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: las piezas se muestran aisladas.
Relaciones intertextuales	No se muestran.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>En el catálogo se observa un intento por unificar las fotografías en el sentido de que todas, excepto una, han sido recortadas para aislarlas de su fondo original y así poder aligerar la composición de la página y mostrar un cierto orden icónico. La iluminación es variada, pero en general, casi todas las imágenes llevan luz principal y luz de relleno dando como resultado imágenes más o menos contrastadas dependiendo de la intensidad de la luz secundaria.</p> <p>Llama la atención que solo una fotografía de la página 58 no se haya recortado, lo que se percibe como un error.</p>

Tabla 20*El Rif, el otro occidente: una cultura marroquí.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	El Rif, el otro occidente: una cultura marroquí.
Año	1999
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	Aixelà, Y.
ISBN	84-7795-186-1
Nº Páginas total	44
Fecha exposición	Del 18 de febrero al 25 de abril de 1999.
Tema	Mirada antropológica sobre la cultura rifeña de Marruecos.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la 34 a la 43: 2 fotografías por página. Página 30: una fotografía. Página 33: 3 fotografías.
Pie de foto	
Autor	Museu Etnològic: Institut de Cultura de Barcelona.
Formato/Proporción en la página	Del 20% al 30%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	En la mayoría de las fotografías se ha utilizado un esquema de dos luces: una principal lateral y una de relleno al lado contrario bastante fuerte. En algunas fotografías en las que el objeto es redondo solo se ha colocado una luz principal lateral. Al estar estas realizadas en fondo blanco la propia superficie hace de reflector de la luz y rellena la parte en sombra lo suficiente para que no se vea oscura como en la jarra de la página 37.
Contraste	Medio o bajo.

Tonalidad/Temperatura de color	Se percibe una desigualdad de color en el fondo blanco de todas las fotografías lo que indica que no se han neutralizado por igual.
Texto en la foto	No.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Un objeto por fotografía.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrada.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	Fondo blanco con sombras directas. Se detectan variaciones de tono entre unas fotografías y otras. Fondo negro para mostrar la indumentaria.
Campo/Fuera de campo	No.
Interior/Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad / Narratividad	Todas las fotografías se han incluido en una entrada del índice separada titulada catálogo. Esto hace que se perciban como una serie perteneciente a una misma exposición.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	Las tomas están realizadas en un ángulo un poco picado excepto los objetos planos que están fotografiados con un ángulo cenital.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: las piezas se muestran aisladas.
Relaciones intertextuales	No.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
	A partir de objetos etnológicos diversos se intenta mostrar la cultura marroquí de la zona de El Rif. Se detecta un interés por sistematizar la presentación de las fotografías con formatos, iluminación, contraste y proporciones del marco de la foto en la página similares.

Tabla 21*Las mil caras de Dios.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Las mil caras de Dios.
Año	1999
Editor	Museu Valencià d'Etnologia
Autor	VV.AA.
ISBN	84-7795-217-5
Nº Páginas total	202
Fecha exposición	Del 20 de mayo al 19 de septiembre de 1999.
Tema	Historia de las religiones en Europa.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	29, 32, 33, 3, 4, 35, 37, 39, 40, 41, 43, 45, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 111, 112, 114, 115, 117, 125, 127, 134, 138, 153, 154, 159, 161, 176, 177, 178, 179, 181, 183.
Pie de foto	Número, nombre y procedencia.
Autor	Gosudarstbennij Muzei Istorij Religij Sant Petersburg.
Formato/Proporción en la página	Muy variable.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia muy bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Todas tienen una sola luz principal lateral suave, o semidura cuando hay textura en los objetos, excepto: Una luz cenital: 145 Dos luces: 29, 33, 45, 50, 114, 115, 134, 153, 154, 159. Dos luces, una de ellas a contraluz: 111, 125, 138.
Contraste	Medio y alto.
Tonalidad/Temperatura de color	Se aprecian ligeras variaciones en los tonos de gris de los fondos lo que nos muestra que no están neutralizadas por igual.

Texto en la foto	No.
NIVEL COMPOSITIVO	
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	Objetos únicos.
Orden icónico/Equilibrio	El equilibrio estático lo proporciona la uniformidad de fondos e iluminación en la mayoría de las imágenes.
Posición del objeto	Frontal o ligeramente ladeado.
Espacio de la representación	
Puesta en escena/Fondo	El fondo mayoritario es en gris degradado a oscuro hacia el fondo con sombras directas. Excepciones: alguna fotografía lleva fondo negro liso como en las páginas 65 o 178, rojo como en la página 87 o gris claro liso como en la página 83 o fondo degradado de marrón a gris como en la página 96 la pieza nº 69.
Campo/Fuera de campo	No.
Interior/Exterior	Interior.
Tiempo de la representación	
Secuencialidad/Narratividad	La percepción de secuencialidad se da gracias a la uniformidad de fondos e iluminación en la mayoría de las imágenes de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
NIVEL ENUNCIATIVO	
Punto de vista físico	La mayoría se han realizado a nivel del objeto o ligeramente picadas lo que ayuda a tener una buena percepción del elemento fotografiado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: las piezas se muestran aisladas.
Relaciones intertextuales	No.
INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN	
<p>La uniformidad de fondos e iluminación en la mayoría de las imágenes de objetos apoya el hecho de que existe un elemento común que hace que se agrupen para una misma exposición. Los cambios en el esquema de iluminación se ven justificados por la intención de obtener el máximo detalle en la textura y volumen de las piezas.</p> <p>El fondo degradado neutro dota de cierta profundidad a la imagen y a la vez destaca la pieza. Hay que señalar que el esquema de iluminación de dos luces genera más volumen en el objeto que el de una luz y lo hace más atractivo.</p>	

Tabla 22*El món escolar: a través de la col·lecció de León Esteban.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	El món escolar: a través de la col·lecció de León Esteban.
Añ	1998.
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	84-7795-144-5
Nº Páginas total	183
Fecha exposición	Del 7 de mayo al 4 de octubre de 1998.
Tema	El patrimonio histórico escolar valenciano.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la 98 a la 115: un total de 43 fotografías de objetos.
Pie de foto	Nombre descriptivo, año, medidas, número de artículo.
Autor	Juan Manuel Gil Carles.
Formato/Proporción en la página	Variado, pero, en general, los marcos de las fotografías ocupan un 17% de la página.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	Objeto o grupo de objetos.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero o conjunto cuando hay varias piezas.
Textura de la superficie	Algunos acabados no se aprecian bien.
Nitidez de la imagen	Buena.
Iluminación	La mayoría de las fotos tienen una luz principal suave bastante frontal y una de relleno también bastante frontal.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	No se aprecia dominante de color en los objetos.
Texto en la foto	Sí, pero en muchas fotografías no se llega a identificar por el pequeño tamaño de la imagen.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	En los bodegones de varias piezas se ha intentado distribuir los

	elementos para crear una composición equilibrada.
Orden icónico/Equilibrio	Equilibrio estático: la disposición simétrica de las piezas en las páginas y el respeto a los márgenes genera una sensación de orden.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondo azul degradado de claro a oscuro excepto en las páginas 98 y 99 que son imágenes fotografiadas en su contexto, con pared y suelo pero que se ha intentado borrar sobreexponiendo mucho la luz y ha derivado en un fondo amarillento difuminado que no favorece mucho. En el fondo azul degradado hay zonas excesivamente sobreexpuestas, como en la página 111, que distraen la atención.
Campo/Fuera de campo	No.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	La secuencialidad se da en la uniformidad de fondos e iluminación en la mayoría de las imágenes de objetos.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Ángulo picado.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: los objetos se muestran aislados.
Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	En los objetos tumbados en la mesa de bodegones se ven las sombras hacia arriba lo que nos indica que la luz principal es frontal lo que aplana visualmente el objeto y no queda natural. La iluminación con dos fuentes de luz bastante frontales da como resultado una luz plana que si bien saca bien el color hace que el detalle, el volumen y la textura no se aprecien bien.

Tabla 23*Los Zares y los pueblos.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Los Zares y los pueblos.
Año	1998
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	84-7795-158-6
Nº Páginas total	155
Fecha exposición	Del 21 de mayo al 30 de junio de 1998.
Tema	Los orígenes del Museo Etnográfico de Rusia a través de la exposición que lleva por título <i>Las colecciones imperiales</i> .
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la 31 a la 119.
Pie de foto	Nombre, lugar de procedencia, fecha.
Autor	Archivos del Rossijskij Etnograficheskij Musej
Formato/Proporción en la página	Variable: de un 10% a un 50%.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	Se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	Muy buena.
Iluminación	Casi todas las fotografías tienen un esquema de iluminación compuesto por dos luces: una principal y otra de relleno, las dos suaves. Los elementos textiles planos como alfombras, pañuelos y paneles decorativos llevan el mismo tratamiento: una iluminación uniforme por toda la pieza.
Contraste	Medio.
Tonalidad/Temperatura de color	Variable: hay muchos tipos de dominantes, verdes, magentas y azuladas.
Texto en la foto	No.

	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.
Distribución de pesos	En las fotografías con varios elementos se busca el equilibrio y el orden en la colocación.
Orden icónico/Equilibrio	No se observa un patrón de tamaños y proporciones entre unas imágenes y otras. El único orden que se percibe viene dado por el respeto a los márgenes de la página y el uso de fondos lisos.
Posición del objeto	Centrado.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondos lisos con degradados en el fondo que sugieren cierta profundidad y en los que se resalta la tridimensionalidad del objeto excepto en algunas imágenes de objetos planos en los que no hay profundidad como en las páginas 39, 67, 77, 86, 87 y 131. Las imágenes de pendientes de la página 40 se han realizado con los objetos separados del fondo, en el aire. También se han utilizado algunas piezas recortadas sobre el fondo de la página lo que las hace destacar del resto como en las páginas 62, 63 y 78. Los elementos textiles planos como alfombras, pañuelos y paneles decorativos llevan el mismo tratamiento: se han recortado y se muestran en el fondo blanco de la página. Para la indumentaria se han utilizado maniqués de color negro con cabeza que ayudan a una mejor visualización de las prendas.
Campo/Fuera de campo	No se remite al fuera de campo.
Interior/Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad/Narratividad	Los textos e imágenes se han ordenado según un criterio geográfico.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Los objetos de mesa: un poco picados. Los maniqués: a nivel. Los objetos planos: cenital. En la página 124 se observa una figura de altar con dos fotos, frontal y posterior, esta última con un tamaño mucho menor, a modo de detalle.
Identificación/Distanciamiento	Distanciamiento: las piezas se muestran aisladas.

Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	<p>El catálogo tiene muchas imágenes realizadas con disparidad de fondos que, si bien son todos lisos, no se han homogeneizado en cuanto al dominante de color lo que se reduce la percepción de que todas las fotografías pertenecen a la misma colección.</p> <p>Las imágenes de pendientes de la página 40 se han realizado con los objetos separados del fondo lo que permite eliminar las sombras y genera una mejor percepción del volumen de las piezas.</p> <p>La indumentaria montada en maniqués negros con cabeza ayuda a una mejor comprensión de las piezas que cuando se muestran en plano.</p>

Tabla 24*Boomerang. Echoes of Australia.*

	NIVEL CONTEXTUAL
Título del catálogo	Boomerang. Echoes of Australia.
Año	1997
Editor	Museu Valencià d'Etnologia.
Autor	VV.AA.
ISBN	84-7795-119-5
Nº Páginas total	15
Fecha exposición	Octubre de 1997.
Tema	Historia del bumerang desde su utilización por las poblaciones aborígenes australianas hasta la época de publicación del catálogo.
	Datos de la fotografía o grupo de fotografías
Nº Página/s	De la página 5 a la 13.
Pie de foto	Nombre descriptivo, fecha, procedencia.
Autor	Francis Tchang; South Australian Museum; Trevor Peter.
Formato/Proporción en la página	De un 6% a un 40% pero en general, imágenes muy pequeñas.
	NIVEL MORFOLÓGICO
Centro de interés	El objeto.
Planos del espacio	Un único plano.
Escala dentro del plano	Plano entero.
Textura de la superficie	No se aprecia bien.
Nitidez de la imagen	No muy buena.
Iluminación	Variable, pero en general da como resultado un esquema de luz plano.
Contraste	Medio.
Tonalidad / Temperatura de color	En blanco y negro.
Texto en la foto	No.
	NIVEL COMPOSITIVO
Perspectiva	No.

Distribución de pesos	En las imágenes con varios objetos se ha realizado una composición muy ordenada.
Orden icónico/Equilibrio	No hay ningún tipo de orden más allá de la utilización de fondos lisos para las fotografías de los bumerangs.
Posición del objeto	Plano.
	Espacio de la representación
Puesta en escena/Fondo	Fondos lisos y en la página 12 un objeto recortado sobre el fondo blanco de la página.
Campo / Fuera de campo	No se remite a ningún fuera de campo.
Interior / Exterior	Interior.
	Tiempo de la representación
Secuencialidad / Narratividad	No.
Instantaneidad/Atemporalidad	Atemporalidad: las piezas están aisladas. Instantaneidad: Se han incluido varias fotografías de distintas épocas, de hombres con el bumerang en la mano, en el momento de la fabricación o de la sujeción antes del lanzamiento.
	NIVEL ENUNCIATIVO
Punto de vista físico	Para las imágenes en plano se han realizado tomas cenitales.
Identificación/Distanciamiento	Se han incluido varias fotografías de distintas épocas, de hombres con el objeto en la mano, lo que nos explica mejor su uso.
Relaciones intertextuales	No.
	INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA IMAGEN
	Este es el primer catálogo del Museo Etnográfico que se publica con fotografías de objetos. Anteriormente hay dos catálogos publicados <i>Huella del tiempo</i> y <i>Els Molins</i> pero no tienen fotografías de objetos. La calidad y nitidez de las fotografías es muy pobre pero no se puede valorar si es por la impresión o por la captación. El tamaño de las imágenes en la página es tan pequeño que impide apreciar los detalles de la pieza. Es el único catálogo en el que las imágenes están impresas en blanco y negro lo que resta detalle y dificulta la percepción de las piezas. Se observa que la citación de las fotografías no es muy exacta, se hace de forma genérica en los reconocimientos, pero no en el pie de foto de cada una de las fotografías, lo que lleva a confusión en algunos casos.



Universidad
**Católica de
Valencia**
San Vicente Mártir