

# EL PROYECTO EXPOSITIVO: ESTRATEGIAS DE ACTUACIÓN PARA LA EXPOSICIÓN Y DIFUSIÓN DE FOTOGRAFÍAS

Lorna Arroyo

Universidad Internacional de la Rioja

*Casi todo lo que pasa y todo lo que existe es significativo y puede decir algo al espectador del mañana. Nuestro trabajo es hacer las fotografías, dejemos al futuro la tarea de mirarlas.*

Berenice Abbott, 1935<sup>1</sup>

## Introducción

Actualmente, en las grandes ciudades conviven numerosas muestras fotográficas de autores del pasado y del presente ubicadas en espacios muy diversos que abarcan desde salas concebidas para este fin, habitualmente institucionales, a espacios con otras funciones pero adaptados temporalmente a la acogida este tipo de muestras. Estas exposiciones pueden cumplir objetivos muy diversos: tratar una temática concreta, hacer públicos determinados fondos, poner en valor la obra de un autor del pasado o dar a conocer la del actual, etc.

Bien concebidas, las exposiciones son excelentes herramientas para transmitir los mensajes que un fotógrafo contemporáneo desee al espectador de su tiempo. Cuando se da este caso, lo habitual es que este autor participe en todos los aspectos y procesos importantes que van a intervenir en la lectura de sus imágenes.

En el caso de las fotografías históricas se requiere de profesionales bien formados en la gestión de este bien cultural. Lo más recomendable es que trabajen en estrecha colaboración con los investigadores dedicados a su estudio, en cada caso específico, y los profesionales de la conservación para abarcar el proceso íntegro del proyecto. Esta colaboración se revela fundamental para preservar y al mismo tiempo dar a conocer de la mejor manera las fotografías, considerando desde los aspectos asociados a su materialidad a los vínculos narrativos y conceptuales que se asocian a este objeto de gran valor cultural formado siempre por un soporte y una imagen que, tras la exposición, permanecerá reproducida en las páginas del catálogo de la muestra.

1. Cita incluida en la exposición *Vivian Maier. Street Photographer*, Fundación Canal de Madrid, en el marco de PHotoEspaña, 9 de junio – 16 de agosto de 2016.

## RESUM

Tota mostra de fotografies restitueix un fragment del passat, però també és una forma d'escriptura visual que genera jocs complexos de visions culturals entre les imatges fotogràfiques i l'espectador que les contempla. D'aquí la importància d'abordar les estratègies i els components que participen en el disseny del projecte narratiu.

## SUMMARY

Every exhibition of photographs not only restores a fragment of the past but it is also a form of visual writing that creates complex games of cultural visions between photographic images and the spectator that contemplates them. Hence the importance of addressing the strategies and components that participate in the design of the narrative project.

La presente comunicación pretende abordar los principales aspectos y elementos que participan en el proyecto expositivo y así continuar la línea de investigación abierta por Bernardo Riego en su reciente estudio *La exhibición de fotografías y el diálogo con el espectador*, uno de los pocos trabajos publicados en nuestro país sobre estrategias de difusión fotográfica desde la propia concepción del espectador.

Para ello, la primera parte de este trabajo revisa desde el método histórico la posición evolutiva de las exposiciones fotográficas en paralelo a la contribución de la fotografía en la evolución de nuestros modos de ver mundo y relacionarnos con él. La segunda está dedicada a la técnica expositiva, donde se tratan los principales elementos que participan en el diseño de una muestra fotográfica mediante una estructura que diferencia el contenido permanente del efímero.

## Las imágenes en la historia y sus contextos de acogida

La manera en la que las imágenes fotográficas se han mostrado a lo largo del tiempo constituye una gran fuente de conocimiento respecto a la evolución de su historia y estatuto. El desarrollo de la fotografía de base fotoquímica, la democratización de la imagen gráfica en prensa, en las revistas, y más tarde la fotografía digital y su transmisión instantánea, han producido una verdadera invasión de todo tipo de imágenes obtenidas por medios tecnológicos en constante y rápido proceso de cambio y perfeccionamiento. Pero hasta el avance y desarrollo de la imagen técnica, la explicación gráfica del mundo sólo había sido posible a partir de técnicas de representación manual, lo que ha llevado a pensar en sus resultados como obras artísticas desde que su consumo se asocia al museo, aunque en ocasiones puedan tratarse de testimonios adaptados a las posibilidades narrativas y expresivas de una época.

La pintura de batallas, subgénero de la pintura histórica, podría explicar el valor testimonial de la imagen plástica en los tiempos artistas como Giuseppe Pinacci o Goya, quienes dieron fe del horror y la muerte del ser humano antes de que el fotoperiodismo pudiera tomar el relevo. Y de una manera similar se ha interpretado desde la historia del arte obras como el *Retrato de los Arnolfini*. Esta escena costumbrista, pintada por Jan van Eyck en 1434 y extendidamente comentada como la representación de la boda entre los protagonistas del cuadro, además de una temprana y virtuosa lección de perspectiva también ha sido considerada como un certificado matrimonial. Al parecer, en la época se consideraba legal la celebración de un matrimonio siempre y cuando hubiera un documento que lo atestiguara y testigos que diesen fe de ello, y el cuadro, según Panofsky, cumplía con este propósito mediante la firma del artista en la obra, “Johannes van Eyck fuit hic, 1434”, ubicada sobre el espejo del fondo en el que aparece reflejado el propio pintor.

Aunque esta tesis ha sido discutida, ciertamente, y como veremos más adelante, cuando interviene lo escrito en lo visual la imagen se observa desde una nueva dimensión. Tal es el caso de Ramón Esparza, para quien Van Eyck con esta firma “no afirma haber pintado el cuadro, sino haber *estado allí*, haber presenciado la escena, convirtiendo con ello el cuadro en testimonio visual” (2005, p. 99).

En sentido inverso, el debate sobre la artísticidad en la fotografía ha sido una constante a lo largo del siglo XX, pues si bien su fundamento técnico ha permitido un documentalismo preciso del tema que atiende, un efecto-verdad especialmente útil para el ámbito in-

formativo, la imagen técnica también incorpora aspectos que podrían considerarse propios de la creación artística dado que toda fotografía, al margen de su género o modalidad, depende de la mirada del sujeto que contempla y reencuadra la escena fotografiada, reducida en todos los casos a una imagen sobre un soporte. El tiempo ha modificado estos soportes, pero la imagen retenida sigue siendo, en esencia, luz y objeto –luz reflejada por los objetos y refractada por la lente óptica– interpretados por la mirada humana.

En nuestra sociedad ya nadie cuestiona las posibilidades creativas e ilimitadas que permite la manipulación completa de la imagen digital tras su captura, lo que ha llevado a reforzar el estatuto de veracidad que se había otorgado a la fotografía analógica durante años; sin embargo, como indica Montserrat Baldomà para el caso analógico, “la mayoría de fotógrafos (por no decir todos) suelen coincidir en que cualquier fotografía se realiza la mitad en la toma y la otra mitad en el laboratorio” (2014, p. 45). Y, en definitiva, no es el negativo sino la copia –retocada muchas veces por mano experta– lo que contempla habitualmente el receptor común de la imagen fotográfica.

Sobre la artísticidad de la foto, la crítica moderna ha resuelto que será su medio de distribución (la galería, el cartel, la revista) el que codifique estos significados. “El que una foto dada sea o no artística es una cuestión que atañe al medio, no a la foto”, determinaba Vilèm Flusser (2001, p. 102). Según este presupuesto, el contexto es el principal responsable de los significados que la fotografía promueve, pero también debe considerarse “la capacidad que el tiempo concede a cualquier forma de fotografía de convertirse posteriormente en obra museística” (Sougez, 2007, p. 303).

De cualquier modo, el paso de una fotografía a la página impresa de un periódico, un libro, una revista o a las paredes de la galería o el museo reformula sus significados cada vez que el espectador de un determinado momento histórico contempla la imagen en uno u otro contexto.

## La percepción cultural de la fotografía

Más allá de los debates, hoy lejanos, sobre las cualidades artísticas de la fotografía, es un hecho que su difusión mediante exposiciones institucionalizadas asociadas a las maneras de mostrar la pintura, el dibujo o el grabado fue una actividad que se inició casi en paralelo al nacimiento de la misma. Sin embargo, ya desde la presentación pública del propio invento se advirtió que la obtención de un daguerrotipo nada tenía que ver con la percepción que hasta entonces

se había tenido de las imágenes. Como hizo saber François Arago en 1839 ante la Academia de Ciencias de París, el nuevo invento no precisaba de las destrezas del dibujante o el pintor, estaban ante algo muy diferente que iba a provocar consecuencias culturales inéditas como la idea de la veracidad de las imágenes que nadie se había planteado hasta entonces. A diferencia de las tradicionales imágenes obtenidas mediante técnicas de representación manual, la fotografía ofrecía documentos fidedignos, imágenes como copias exactas de la naturaleza que se impresionaban al mismo tiempo en toda la superficie del soporte. Así lo explicó Henry Fox Talbot a propósito de uno de sus ensayos prácticos:

Los objetos representados en esta ilustración son numerosos. Pero, por numerosos que sean (...) la cámara los representa todos a la vez. Se puede decir que realiza una imagen de lo que ve. El objetivo es el ojo del instrumento y el papel sensitivo se puede comparar con la retina. (citado en Sánchez Vigil, 2006, p. 20).

Como deja ver el comentario de Talbot, y pese a la paternidad asignada en su momento a Daguerre, la fotografía no fue fruto del invento de un único individuo sino el resultado de múltiples tentativas ensayadas en la misma época y distintos países con las que se lograron no solo capturar el momento sino también su permanencia. La investigación en diversos campos de la física y la química permitió fijar la luz de las cámaras oscuras en un soporte fijo y después disponer de un negativo de donde realizar multitud de copias positivas, algo que en el ámbito de las imágenes no tenía precedentes con ninguna tradición anterior, que a su vez desencadenó fenómenos sociales, comunicativos, en esencial culturales, y que autores como Bernardo Riego ya han estudiado con gran profundidad desde el método histórico.

### **La imagen digital en el tiempo presente**

De algún modo, estos fenómenos de ruptura tecnológica que supuso la irrupción de la fotografía en 1839 guardan cierta equivalencia con nuestro presente a propósito de lo que ha significado el desarrollo de las tecnologías digitales en nuestra cultura, donde uno de los aspectos verdaderamente disruptivos ha sido el haber conseguido transportar las imágenes fotográficas de manera instantánea y sin límite de distancia en la comunicación sincrónica. Como indica Antonio Rodríguez de las Heras: “Quizá no apreciamos suficientemente este logro del ingenio humano para superar las limitaciones y conseguir una capacidad asombrosa de comunicación” (2016, párr. 1). Aunque esta idea nace de reflexiones en torno a la palabra escrita, resulta igualmente idónea para el lenguaje

visual. Vivimos en un mundo envuelto en imágenes que se multiplican exponencialmente a cada segundo, imágenes que se crean a la misma velocidad que se difunden y consumen en cualquier rincón del planeta gracias a la entrada de la fotografía en el mundo digital. Este cambio respecto a las tradiciones pasadas tampoco tiene precedentes; no ha supuesto únicamente un paso más en la manera de representar el mundo, o de darlo a conocer, como sucedió en la modernidad con la irrupción de la fotografía en la prensa, sino una nueva forma de relacionarnos con él.

La constante en la evolución tecnológica en la que nos hemos encontrado, y que todo apunta que permanecerán quienes nos sigan, ha traído grandes ventajas pero también no pocos inconvenientes. Quienes hemos trabajado diariamente con imágenes digitales en el ámbito de la fotografía profesional todavía recordamos la dificultad de adaptación al nuevo medio tras el breve recorrido del formato electrónico cuando ya dominábamos en mayor o menor grado las técnicas analógicas.

Efectivamente, “cualquier cambio tecnológico supone una época de adaptación en la que las viejas y las nuevas técnicas conviven hasta que se completa el proceso” (Izquierdo, 2005, p. 441). Y todo proceso de cambio trae ventajas y mejoras, pero también produce malestar y desajustes, llegándose a proclamar en el caso de la fotografía la muerte de la misma desde que la nueva imagen digital va asociada a soportes intangibles que no necesitan de los físicos para difundirse. De este modo, el estatuto de veracidad que otorgaba a la fotografía el soporte de base fotoquímica ha quedado en entredicho con las técnicas de edición de la nueva imagen digital. Como señala Jessica Izquierdo, “por muchas manipulaciones que se pudieran realizar sobre la fotografía analógica, ésta siempre nos dejaba el negativo como testigo. Ahora la tecnología digital borra las huellas” (2005, p. 432).

No obstante, quizá el ámbito donde mejor se refleja el malestar al que nos referimos no es en el teórico –que ha generado numerosas reflexiones e interesantes debates– sino en el entorno del fotógrafo profesional, donde la gran amenaza ha venido de la mano del aficionado: su fácil acceso a la tecnología, a la captura de imágenes sin el previo y antes necesario conocimiento técnico del medio y el disparo fotográfico sin gasto económico ha multiplicado el número de fotógrafos y ha hecho temblar, por poner solo un ejemplo, los sólidos pilares sobre los que apenas hace unos años se asentaba el bienestar de los estudios fotográficos en España. Sin embargo, frente a este hecho, y paradójicamente, no podemos más que ser optimistas en relación con la pervivencia de la fotografía y sus profesionales al recordar, por seguir con

el mismo ejemplo, las palabras del fotógrafo Kaulak ya pronunciadas durante el siglo que la vio nacer: “Entre las diversas industrias que en estos momentos padecen honda y perturbadora crisis figura, y no en segundo lugar, la del fotógrafo profesional (...) Los fotógrafos españoles del día o viven al día o viven pereciendo” (López, 2005, p. 76). Al parecer, ambas crisis coinciden en los motivos que las ocasionaron, pero, en definitiva, lo que la historia del medio demuestra es la constante reinención de la fotografía ante cada periodo de cambio provocado por la evolución de su técnica.

## Las exposiciones de fotografía

Las fotografías son el producto del acto fotográfico, y, según esta sencilla definición, podemos afirmar que hoy su vida está más activa que nunca. Hasta la irrupción de la fotografía digital, los procedimientos en la captura de imágenes técnicas habían sido complejos en mayor o menor grado, en relación con cada periodo concreto; sin embargo, como bien es sabido, hoy en día incluso un niño de tres o cuatro años puede realizar fotografías y llegar sorprendernos con el resultado. Del mismo modo sencillo pero nuclear podemos decir que las fotografías se realizaron y se siguen realizando para ser vistas, y en estos momentos sus canales de difusión también son más numerosos que en cualquier otra época, ya que a las formas tradicionales de circulación y visibilidad de las imágenes –relacionadas con los contextos de las exposiciones y de la página impresa de libros, periódicos y revistas– se han sumado las propias de nuestra cultura posmoderna –las pantallas. Una cultura que, como cabe de esperar, con esta suma de elementos ha dado lugar a un nuevo observador, figura examinada por Bernardo Riego (2016) que emplea modos de ver muy diferentes a las técnicas del observador que vio nacer a la fotografía, también ya abordadas con gran profundidad en un interesante estudio sobre la visión y su construcción histórica (Crary, 2008).

En este sentido, las exposiciones de fotografías históricas constituyen el lugar de encuentro idóneo entre unas fotografías propias de un tiempo cultural muy diferente al del observador que hoy las contempla, dando lugar a la curiosa “pirueta espacio temporal que se crea en la lectura de toda imagen en perspectiva” (Esparza, 2005, p. 100). Sin embargo, esta resignificación de las imágenes por descontextualización no solo afecta a las de carácter histórico sino, además, a todas aquellas originalmente concebidas para difundirse en contextos muy diferentes a los que hoy las exhiben, como puede ser el caso de

las muestras del fotoperiodismo actual colgadas en las paredes de los museos o centros de arte<sup>2</sup>.

Esta lógica expositiva guarda relación con la posición igualmente evolutiva que han tenido que adoptar las formas de exhibir fotografías en nuestra época, una época de intensa densidad iconográfica y donde la visita a una sala expositiva puede ser la manera idónea de centrar momentáneamente la atención en un conjunto de imágenes determinado. Para ello, aunque la concepción de la idea expositiva responda a una unidad –formada por un conjunto de imágenes con características comunes: de un mismo autor, de un mismo tema, de una misma época, etc. –, cada imagen en sí misma invita al reposo de quien la mira, algo que también se relaciona con el modo actual de mostrar las fotografías ante el espectador: habitualmente alineadas a la altura de su mirada y con espacios de separación entre cada fotografía. Este modelo, que remite a las formas tradicionales de exhibir imágenes, al modelo pictórico, fue introducido a comienzos del siglo XX y rompió radicalmente con las fórmulas expositivas decimonónicas, donde las fotografías expuestas solían ocupar el ancho por el alto de la pared de la sala. Como señala Riego (2016), la introducción de esta nueva escenografía se aprecia muy bien en la exposición de Kaseiber y White organizada en 1906 en la Galería de Arte 291 –Little Galleries of the Photo-Secession inicialmente–, creada y gestionada por Alfred Stieglitz y para quien la fotografía era un arte al nivel de la pintura, por lo que debía mostrarse como tal.

Stieglitz, que evolucionó del Pictorialismo a la llamada fotografía directa, compartió la dirección artística de estas primeras exposiciones con Edward Steichen, por entonces miembro del Photo-Secession y posteriormente otro de los nombres clave en el proceso de evolución de las exposiciones fotográficas desde que en 1955 inauguró en el MoMA de Nueva York la que ha sido, probablemente, la exposición con mayor trascendencia social en la historia de la fotografía: *The family of man*. Según Mar Redondo,

No hay duda de que esta exposición supuso un fenómeno que representó de manera definitiva el asentamiento social de la fotografía en su época (...) Así parece demostrarlo el hecho de contar con la legitimación del museo y del gran público. (Redondo, 2006, p. 286).

### The Family of man

Una vez más, las claves narrativas de este modelo expositivo que ha persistido hasta la fecha obedecen

2. Un ejemplo de ello es la muestra anual de fotografía de prensa del prestigioso concurso *World Press Photo* que habitualmente acogen los centros de arte.

a la lógica cultural de una época determinada y a la idea de la imagen como elemento globalizador desarrollada gracias a la difusión masiva de la fotografía en la prensa y las revistas gráficas.

El proyecto de Steichen, iniciado en 1952 en el contexto de la guerra fría, consistió en un montaje expositivo con más de medio millar de fotografías de diferentes tamaños pertenecientes a 293 fotógrafos de 68 países distintos que recorrieron 37 países de los 6 continentes. Todo bajo la intención de explicar y difundir la vida del hombre al hombre, una idea que, como bien señala Beldomà (2014), ya había llevado a cabo la revista gráfica *Life* bajo el lema *Vea Life; vea el mundo*.

Esta exposición se organizó en 37 temas relativos a las vivencias comunes de la humanidad; sin embargo, mediante la selección de la muestra, Steichen había excluido de su proyecto cualquier muestra de odio, crueldad, hambruna, etc., con tal de expandir una determinada idea sobre el hombre de su época y con ello afianzar el sentimiento de colectividad que pretendía el proyecto. Por tanto, lo que interesaba por encima de todo no era cada fotografía en sí misma sino el mensaje que el conjunto de imágenes debía vehicular. Algo que entró en conflicto con algún sector de la época, como el intelectual, y que se refleja muy bien en la crítica escrita por Roland Barthes a propósito de la presentación de la muestra en París, donde se refirió al proyecto de Steichen como “profundamente moralizado, sentimentalizado” (2008, p. 447). Y es que, efectivamente, este homenaje de la gran familia de Steichen a la bondad de las personas entraba en conflicto con la conciencia de un espectador ya familiarizado y adaptado visualmente al dolor y sufrimiento humano gracias al periodismo gráfico de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

Con todo, *The family of man* ha persistido como modelo de exposiciones y ha inspirado un gran número de réplicas hasta nuestros días, donde en las grandes ciudades como Madrid hoy habitualmente conviven entre 30 y 50 exposiciones de fotografía de manera simultánea<sup>3</sup>.

### **La Primavera Fotográfica de Catalunya**

En el caso español, y sin pretender ser exhaustivos, las exposiciones de fotografía comienzan a proliferar hacia el final de la década de los años 70 y principios de los 80 del siglo XX con la aparición de escuelas privadas y galerías que introducen salas de exposiciones y programan de manera regular muestras fotográficas. Entre ellas puede nombrarse

3. Datos recogidos en el Plan Nacional de Conservación de Fotografía presentado en febrero de 2015. <http://ipce.mcu.es/pdfs/PlanNPatrimonioFoto.pdf>

la galería Visor Centre Fotogràfic en Valencia (1982) y el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978), que había seguido las pautas marcadas por el International Center of Photography de Nueva York y sentó un precedente en España. No obstante, en esta época las principales vías de divulgación de la fotografía continuaban siendo las exposiciones institucionales, de las que son de destacar las celebradas en el Centro Nacional de Exposiciones –que tuvo su sede en la Biblioteca Nacional de España al inicio de los años 80–, las del Círculo de Bellas Artes de Madrid y las de la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia. A todo ello se sumó el proyecto expositivo del historiador Publio López Mondéjar *Las fuentes de la memoria*.

Paralelamente, a partir de los años 80 se desarrollaron una serie de festivales que también promovieron las exposiciones, de los que cabe destacar la Primavera Fotográfica de Catalunya, que celebró su primera edición en 1982 con la propuesta de varias exposiciones itinerantes y que tuvo como precedentes el Mois de la Photographie de París y el Festival Venecia La Fotografia, el último celebrado en el marco de la Biennale de 1979 por iniciativa del International Center of Photography de Nueva York.

La Primavera Fotográfica se mantuvo en activo hasta 2004, a la que siguió PHotoEspaña, una de las iniciativas más exitosas que se celebra anualmente en Madrid y que cuenta con subseces en otras ciudades de España y Europa.

Actualmente, en nuestro país se difunden un gran número de muestras fotográficas por numerosas vías y diversos cauces, muchos de ellos recogidos en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico presentado en febrero 2015. Este documento también recoge otros aspectos interesantes como los protocolos de actuación para las exposiciones en relación con la conservación de originales y su preservación digital, el fomento de la colaboración entre los sectores público y privado para la organización de exposiciones físicas y en red, así como la colaboración de los Archivos Estatales de España con numerosas instituciones para dar a conocer las fotografías que custodian mediante exposiciones.

### **El diseño de exposiciones**

Llevar a cabo una exposición fotográfica es una labor compleja donde se combinan dos lenguajes diferentes (el visual y el escrito) con los elementos propios del diseño (tipografía, rotulación, iluminación, etc.), y todos interactúan en el proceso de interpretación de las imágenes fotográficas. Todo proyecto expositivo debe tener un propósito que de sentido a esta suma de elementos en la unidad de la muestra, donde los

elementos han de adecuarse a la intención de comunicar un mensaje o una idea. Por lo tanto, como indica Riego, todo proyecto de difusión ha de ser narrativo para que genere un diálogo con el espectador,

Del mismo modo que un calígrafo va construyendo pacientemente los caracteres que finalmente agrupados alcanzan un sentido global para el lector, la difusión de las imágenes fotográficas debe contemplarse como un arte para que las imágenes se encuentren con el espectador y puedan dialogar con él a través de sus significados, siempre abiertos. (Riego, 2016, p. 187).

Será, pues, necesaria una determinada estrategia discursiva para que las exposiciones cumplan una misión que trascienda a los actos sociales que también son y las fotografías transmitan mejor sus significados. En la configuración de esta estrategia narrativa la labor del especialista que exhibe las imágenes resulta esencial, pues la comunicación del mensaje global depende de importantes aspectos como la selección de la muestra y su ordenación en el espacio que dará lugar a la manera de disponer el conjunto de los demás materiales que completarán la exposición, en el que las fotografías van a ocupar solo una parte del todo.

Las fotografías históricas son objetos delicados y bienes culturales que debemos conservar y preservar, y esta es una de las premisas que ha de tenerse en muy en cuenta a la hora exhibir originales en exposiciones. Para el adecuado tratamiento y uso de este tipo de fotografías, la conservadora Rosina Herrera ofrece una serie de buenas prácticas –en el que se detalla con precisión cómo manipular los objetos fotográficos– y las pautas de montaje para su exposición (2016, p. 76-78). También es importante destacar el papel de los profesionales de la gestión cultural de estos documentos al tratarse de figuras que actúan como eslabón de unión entre la mirada del fotógrafo que capturó la escena fotografiada y la mirada del espectador de otro tiempo que la contempla con una perspectiva cultural muy diferente. Un salto en el tiempo que hace coincidir la colocación del momento de las dos miradas, que las superpone, pero con distancia cultural. Además, ha de tenerse en cuenta que la visión del público es plural, pues cada espectador interpreta en relación a sus conocimientos, sensibilidad y emociones. Por tanto, las valoraciones que se hagan de un mismo conjunto de fotografías van a ser heterogéneas.

De las muestras de fotografías contemporáneas cabe destacar el interés actual por dar visibilidad desde los contextos expositivos a proyectos originalmente concebidos para otro fin, como puede ser la exhi-

bición de imágenes fotoperiodísticas en centros institucionalizados o de arte mediante iniciativas como el Word Press Photo, el Photon o el certamen de Fotografía Humanitaria Luis Valtueña. En estos casos, la interposición de la mirada es de alguien que mira, y asume riesgos por ello, para que el público, ajeno a los hechos que ve, pueda considerarlos.

Así, muchas veces las exposiciones de fotografía también representan la puerta de acceso a los lugares “a donde no esperamos ir jamás. Fotografía de guerra, fotografía de barrios bajos, fotografía de desviación, fotografía del pasado” (Rosler, 2004, p.76).

### **Lo visual y lo escrito**

Una exposición fotográfica se concibe principalmente como un recorrido físico y visual; sin embargo, la función de la palabra escrita también es decisiva tanto en la comunicación del mensaje de la muestra como en la lectura individual de cada imagen.

Las palabras intervienen, en primer lugar, en el proceso de titular el proyecto expositivo, lo que da a la muestra carácter unitario de obra. El título de la exposición, que también sirve para identificar y diferenciar el proyecto de otros, ha de dar a entender de qué trata la muestra; también debe ayudar a transmitir la idea central de la exposición. Luego, este primer nombramiento ya va a generar en el espectador una serie de expectativas y de posibles lecturas frente al conjunto de imágenes fotográficas que pretende ver incluso antes de su aproximación física a ellas.

Las palabras también van a recibir al espectador en el punto de entrada de la muestra para después guiarlo por el recorrido del circuito expositivo a través de los paneles temáticos o informativos, y acompañan, además, a cada fotografía para darle una identidad individualizada mediante las cartelas, un elemento muy importante ya que facilita el acceso desde la palabra al mundo de cada imagen.

Paralelamente al recorrido de la exposición, lo escrito también interviene en otros elementos que complementan la muestra, como son los materiales informativos –(folletos, carteles, materiales para los medios informativos, difusión del proyecto online etc.)– y el catálogo, un elemento clave que hay que tratar con especial esmero en el proyecto expositivo.

### **Elementos efímeros: paneles informativos y cartelas**

Los elementos efímeros en una exposición se asocian a los vinculados con el diseño y el montaje de la muestra en el espacio, ya que la mayoría de veces las exposiciones cumplen una misión de escaparates efímeros de las fotografías. Por tanto, estos elementos

son los relacionados con el itinerario y los materiales informativos propios del circuito expositivo, todos habitualmente ubicados en las paredes de la sala.

El punto de entrada a la exposición suele incluir un texto introductorio en un panel o directamente pegado en la pared que presenta el proyecto. Este texto es el encargado de dar la bienvenida al público, la puerta metafórica de acceso a la exposición, y ha de tratar de predisponer el estado apropiado del visitante para la recepción del conjunto gráfico. Lo recomendable es que este texto introductorio esté escrito en diferentes lenguas, principalmente en español e inglés para considerar también al público extranjero.

Los paneles pueden acompañar al visitante en el recorrido del circuito para señalar de forma clara los temas en torno a los que gira la exposición. Pueden informar de aspectos como los ideológicos, temáticos, formales, etc., según lo que se desee destacar. También se pueden incorporar citas de autores conocidos o de textos célebres que de énfasis a las emociones del espectador durante su recorrido por la muestra. Todo ello contribuirá a expresar mejor la idea e intención del proyecto gráfico.

Las cartelas informativas son otro elemento importante de la exposición, ya que interactúan con las imágenes en el proceso de interpretación de cada fotografía. Así, podría decirse que la cartela es el lugar desde el que cada fotografía *habla*.

Las cartelas contribuyen a fijar los significados de las fotografías ante el espectador, situando y afirmando determinados contenidos de las mismas, como los iconográficos, de autoría, relativos al soporte de la imagen, etc. Todos ellos proporcionan una identidad propia a cada fotografía diferenciándola de cualquier otra. Aunque hay fórmulas abiertas, lo idóneo es que cada cartela acompañe a la fotografía que referencia y que incluya información ordenada sobre el autor, el título, el año de realización, las dimensiones, el proceso fotográfico y la procedencia de la fotografía, donde se hace referencia a la institución a la que pertenece. Para elaborar esta información también se requiere de profesionales que trabajen con máximo rigor y seriedad para dar a conocer de la mejor manera estos importantes datos de las fotografías que van a condicionar su lectura. Cuando las fotografías que se exhiben en una muestra responden al trabajo de un fotoperiodista debe tenerse en cuenta que sus imágenes originalmente no están tituladas y que se suelen exhibir sin los pies de foto. Esto crea cierta inquietud, pues, ¿cómo podría Gerda Taro expresar alguna queja frente a quién tituló su trabajo para la muestra *This is War!*, celebrada 70 años después de su muerte? Dada la importancia de la información que proporcionan las cartelas hay que ser muy cuidadoso en estos

casos. Por ello, lo idóneo es el uso de vitrinas en plano para poder mostrar también en la exposición este tipo de imágenes en su contexto original de acogida.

Finalmente, en relación al problema que plantea nombrar los procesos fotográficos, el conservador Pau Maynés ofrece una interesante propuesta con un vocabulario consensuado en relación con los procesos, técnicas de positivado, soportes y emulsiones. Indica, entre otros, que en las exposiciones de fotografía deben dejar de utilizarse expresiones erróneas como gelatina de plata cuando lo correcto es hablar de fotografía a las sales de plata (Baldomà, 2014).

### **Elementos permanentes: materiales impresos e información online. El catálogo**

Los materiales relacionados con la información publicada acerca de la exposición forman parte de lo que hemos llamado contenido permanente, pues, pese a que los folletos informativos como los dípticos y trípticos pierden normalmente su función una vez visitada la muestra, y son desechados, también pueden conservarse. En el caso de la información publicada online, aunque tampoco sea funcional con el paso del tiempo como elemento publicitario de la muestra, igualmente permanece. No obstante, el elemento más importante de este grupo es el catálogo.

Se trata de un volumen que normalmente reproduce en papel todas las fotografías de la muestra junto con una serie de textos editados y vinculados con la investigación sobre temas relacionados con las imágenes. En la elaboración del catálogo participan expertos en diferentes ámbitos como lo son la investigación teórica y la edición profesional de las imágenes, que requieren tratamientos individuales con el uso de un *software* específico. El diseño del catálogo, que unifica todo este material, también necesita de la mano experta. Por tanto, han de preverse todas estas tareas que conllevan un trabajo de elaboración y edición previo teniendo en cuenta que el catálogo debe tenerse dispuesto con cierta anticipación a la muestra. Por último, antes de la impresión definitiva del volumen es muy importante que se realicen pruebas de imprenta. En el resultado final se debe priorizar la calidad de impresión, aunque también se debe adecuar a presupuestos. Publicar una versión on line del catálogo es muy recomendable.

En definitiva, el catálogo es un elemento clave en el contexto de las exposiciones, ya que reproduce la estructura narrativa de la muestra –por lo general– y comunica su mensaje de forma permanente. Además de ofrecer la reproducción de las fotografías en papel y fijar información importante y específica relacionada con ellas (autor, fecha, procesos fotográficos, etc.),

suele incluir el trabajo de expertos que ponen en valor la obra y contribuyen a difundir interesantes y en ocasiones novedosas teorías sobre géneros y autores. Por esta razón, la mayoría de las veces a la elaboración del catálogo se le da tanta importancia como a la de la propia exposición, con quien comparte aspectos comunes: ambos evolucionan de una idea a un proyecto que toma forma de escritura visual y narrativa; también promueven mecanismos de aproximación a los fondos fotográficos por parte de los usuarios y son excelentes medios de difusión y sensibilización social sobre el valor de la fotografía.

Por todo ello, lo idóneo sería retomar este elemento como objeto de estudio independiente, ya que el catálogo de exposiciones fotográficas tampoco ha generado hasta el momento muchas reflexiones en nuestra literatura técnica.

## Conclusiones

Toda exposición de fotografías debe partir del propósito de comunicar una idea mediante un recorrido físico y visual que pueda transmitir el mensaje y así generar un diálogo con el espectador.

En las exposiciones fotográficas las palabras y las imágenes sirven a un fin común. Una exposición de fotografía supone la interrelación de dos lenguajes diferentes pero involucrados, y ambos participan en el proceso de comunicación que se establece entre el espectador y la unidad de la muestra con carácter unitario de obra. De este modo se reproduce un dilema extensivo a la relación de los dos lenguajes con su objeto (la exposición).

El diseño de la exposición exige una idea clara de la ubicación de las fotografías en el espacio para reubicar los demás elementos y construir una caligrafía ordenada con tal de que el espectador pueda establecer un diálogo adecuado con ellas. El diseño de la exposición también ha de tener en cuenta numerosos aspectos técnicos que garanticen su éxito, pero siempre priorizando la preservación de las piezas y su cuidado en cada fase del proceso (selección de la muestra, montaje, transporte, exhibición y reproducción para el material publicado).

Al entender la exposición de fotografías como una unidad exhibida en un espacio y tiempo determinado, el contenido efímero de una muestra fotográfica se relaciona con los elementos que participan en el diseño y montaje de la exposición. Aquí se ha destacado la función de las cartelas como texto orientador de la mirada del espectador sobre las fotografías, pues el texto de estos soportes, aunque breve, resulta fun-

damental para fijar los significados de la imagen a la que acompaña.

Por último, el elemento permanente más importante de una exposición es el catálogo. Aunque se encuentra dentro de las categorías presentadas en la exposición, su importancia es máxima en relación con la permanencia de las imágenes por su revisualización y los mecanismos de aproximación a los fondos fotográficos –muchas veces dispersos– por parte de los usuarios.

## Referencias bibliográficas

- BALDOMÀ, M.: *Exponer fotografia*, Barcelona: Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents, 2014.
- BARTHES, R.: La gran familia de los hombres, en *Espais fotogràfics públics. Exposicions de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA, 2008, pp. 447-449.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- DE LAS HERAS, A.: "Correos y llamadas", en *Bez* [en línea] <http://www.bez.es/777409667/Correos-llamadas.html>
- ESPARZA, R.: "La construcción del observador en la imagen fotográfica" en *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2005, pp. 99-117.
- FLUSSER, V.: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis, 2001.
- HERRERA, R.: "Conservación y restauración", en *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, Gijón: Trea, 2016, pp. 51-82.
- IZQUIERDO, J.: "El espectador de la imagen digital: ¿Un nuevo agente del proceso comunicativo?" en *El análisis de la imagen fotográfica*, Castellón: Universitat Jaume I, 2005, pp. 430-442.
- LÓPEZ, P.: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona: Lunweg, 2005
- REDONDO, M.: "La exposición The familia of man. Secuelas, plagios y transgresiones", en *Actas II Congreso de la Historia de la Fotografía*, Zarautz: Photomuseum, 2006, pp. 285-294.
- RIEGO, B.: "La exhibición de las fotografías y el diálogo con el espectador", en *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, Gijón: Trea, 2016, pp. 185-216.
- ROSLER, M.: "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre fotografía documental", en *Efecto verdad. Debates modernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SÁNCHEZ, J. M.: *El universo de la fotografía, Prensa, Edición, documentación*, Madrid: Espasa Calpe, 2006.