

CURAR ESTEREOTIPOS. INSTITUCIONALIDAD, TURISMO E IMAGEN DIGITAL EN *EL ARTISTA Y LA FOTOGRAFÍA* DE JOAN FONTCUBERTA*

Curating Stereotypes: Institutionalism, Tourism, and Digital Images in
Joan Fontcuberta's *The Artist and the Photographer*

Curando estereótipos: institucionalidade, turismo e imagem digital
Em *O artista e a fotografia* de Joan Fontcuberta

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2024. Fecha de aceptación: 2 de octubre de 2024. Fecha de modificaciones: 17 de octubre de 2024
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.07>

CRISTIAN SOLER REYES

Docente en Estudios Introdutorios de la
Universidad de Stanford (Estados Unidos) - Edu-
cación Cívica, Liberal y Global. Ph.D. en Estudios
Ibéricos y Latinoamericanos con especialización
en Filosofía, Literatura y Artes, Universidad de
Stanford (Estados Unidos).

RESUMEN:

En el presente trabajo analizo la obra *El artista y la fotografía* de Joan Fontcuberta. La primera parte del artículo examina las estrategias que emplea Fontcuberta, en su supuesto papel de curador, para crear una narrativa en torno a las imágenes que está exponiendo. En la segunda parte considero cómo estas exposiciones transforman el arte de algunos artistas de origen catalán en el arte de toda una nación. Finalmente, analizo la manera en que Fontcuberta infiltra con esta obra diferentes instituciones culturales para proponer una reflexión sobre ellas y sobre otros fenómenos culturales con los que se relacionan, como el turismo y el mercado del entretenimiento.

PALABRAS CLAVE:

Joan Fontcuberta, fotografía, nacionalismo, turismo, performatividad, curaduría.

* Quiero agradecer a Joan Ramon Resina y a Antonio Monegal por las lecturas que hicieron de diferentes versiones de este texto, por sus clases sobre fotografía y cultura catalana, por sus sugerencias y por su verdadera amplitud de miras. Agradezco igualmente a Joan Fontcuberta por permitirme usar sus imágenes y aportarme un mejor contexto sobre *El artista y la fotografía*.

Cómo citar:

Soler Reyes, Cristian. "Curar estereotipos. Institucionalidad, turismo e imagen digital en *El artista y la fotografía* de Joan Fontcuberta". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 19 (2025): 149-167. <https://doi.org/10.25025/hart19.2025.07>.

ABSTRACT:

In this work I analyze *The Artist and the Photograph*, an artwork by Joan Fontcuberta. In the first part, I examine the strategies that Fontcuberta employs, in his purported role as a curator, to create a narrative for the images he is presenting. Secondly, I consider how these exhibitions turn the art of a few artists of Catalan origin into an art that represents the Spanish nation as a whole. Finally, I analyze how Fontcuberta infiltrates various cultural institutions to reflect on the role they play and how they relate to other social phenomena, such as tourism and the entertainment industry.

KEYWORDS:

Joan Fontcuberta, photography, nationalism, tourism, performativity, curating.

RESUMO:

Neste trabalho analiso a obra *O artista e a fotografia* de Joan Fontcuberta. A primeira parte do artigo examina as estratégias que Fontcuberta utiliza, no seu suposto papel de curador, para criar uma narrativa em torno das imagens que expõe. Na segunda parte, analiso a forma como estas exposições transformam a arte de alguns artistas de origem catalã na arte de toda uma nação. Por fim, analiso o modo como Fontcuberta se infiltra em diferentes instituições culturais com esta obra, a fim de propor uma reflexão sobre elas e sobre outros fenómenos culturais com os quais estão relacionadas, como o turismo e o mercado do entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Joan Fontcuberta, fotografia, nacionalismo, turismo, performatividade, curadoria.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo analizo la obra *El artista y la fotografía*, que toma la forma de una exposición organizada en 1996 por Joan Fontcuberta. Por tal motivo considero esta obra, que funciona paralelamente como un evento realizado en el marco de ceremonias institucionales y como una manifestación creativa cercana al performance, como una práctica conceptual. En *El artista y la fotografía* aquello que se dice y se expone también hace o crea algo, produce una obra de arte y una narrativa cultural. La primera parte de este trabajo, por lo tanto, se detendrá en las estrategias que emplea Fontcuberta, al asumir el papel de curador, para crear una narrativa en torno a las imágenes que está exponiendo. En la segunda parte examino cómo esta serie de exposiciones hace de una parte de la cultura española la totalidad de esta y transforma el arte de algunos artistas de origen catalán en el arte de toda una nación. Finalmente, analizo la manera como Fontcuberta infiltra con esta obra diferentes instituciones culturales, como museos o universidades, para hacer una reflexión sobre ellas y sobre otros fenómenos culturales con los que se relacionan en un mundo globalizado, como lo son el turismo y el mercado del entretenimiento. En cada una de estas secciones del artículo estaré analizando la manera como Fontcuberta tematiza la emergencia de la fotografía digital en el panorama cultural.

El artista y la fotografía se desarrolló primero como parte de una exposición titulada *The End(s) of the Museum* que tuvo lugar en 1995 en la Fundación Tàpies de Barcelona. Inicialmente el proyecto solo incluyó obras atribuidas a Miró, Picasso y Tàpies. Posteriormente, Fontcuberta agregó una sección dedicada a Dalí y en 1996 expuso estas obras en el marco de la Primavera Fotográfica, un evento anual organizado en Cataluña. Estas exposiciones fueron apoyadas por organismos gubernamentales como la Consejería de Cultura de la Generalitat, algunas instituciones educativas y diferentes museos que aceptaron participar. Durante estos eventos Fontcuberta cumplió un rol curatorial como comisario del ciclo de exposiciones, seleccionando y presentando piezas adjudicadas a Picasso, Miró, Dalí y Tàpies que mezclan elementos fotográficos, plásticos y pictóricos. Igualmente, Fontcuberta gestionó los espacios de exposición, aprovechando que los museos monográficos de estos artistas se encuentran en Barcelona o, en el caso de Dalí, en otra ciudad de la región como lo es Figueres. Pero este rol de curador es realmente un performance, un personaje creado por Fontcuberta, ya que las piezas no pertenecen realmente a Picasso, Miró, Dalí y Tàpies, sino que fueron fabricadas por él mismo, tratando de copiar rasgos básicos o populares de sus estilos, mezclándolos con elementos fotográficos y usando sus nombres. Por lo tanto, esta obra es también lo que el filósofo británico J. L. Austin denomina una

declaración performativa, una situación en la que decir algo es realmente ejecutar una acción. Al declarar que ciertas obras falsificadas pertenecen a ciertos artistas reconocidos, Fontcuberta está creando una narrativa cultural.

Como lo hizo en series como *Herbarium* (1984), donde creó flores exóticas usando objetos comunes como cables o plástico, o *Constelaciones* (1993), donde presentó como fotos del cielo nocturno imágenes de insectos estrellados en su parabrisas, también en *El artista y la fotografía* Fontcuberta se da a la tarea de falsificar imágenes. Y como lo hizo en *Fauna* (1987), donde se hizo pasar por un explorador alemán en las fotos falsificadas, o en *Sputnik* (1997), donde interpretó el papel de un cosmonauta ruso desaparecido por el gobierno, Fontcuberta en esta serie también interpreta un papel. Pero, a diferencia de *Fauna* o *Sputnik*, no se trata aquí de un personaje ficticio sino del propio Fontcuberta, quien no aparece en las fotografías expuestas pero sí en los catálogos y en los textos introductorios de las exposiciones. Todos estos trabajos, más allá de su relación con el juego entre realidad y ficción, o lo verdadero y lo falso, tienen en común que fueron realizados en la última década del siglo XX, época que el propio Fontcuberta define como la primera revolución de la fotografía digital y que corresponde a la aparición de las primeras cámaras digitales y escáneres, y a la popularización de los *software* de edición de imágenes. En la obra artística que estudiaré a continuación se puede ver a Fontcuberta haciendo uso del marco ceremonial y de la estructura institucional para desarrollar un personaje que tematiza y cuestiona estas mismas ceremonias e instituciones. Él hace uso de su propio nombre y de su trayectoria como curador y estudioso de la imagen y la fotografía para validar una serie de falsificaciones que ha realizado como piezas originales y dignas de ser expuestas y estudiadas. En un medio conocido por su reproducibilidad mecánica, estas piezas son únicas ya que no son el producto de una máquina y un proceso técnico sino de una labor plástica putativamente realizada por reconocidos artistas. Pero si en principio podemos creerle a Fontcuberta y confiar en la autenticidad de estas imágenes es porque estas piezas también están acompañadas de material archivístico, imágenes que no dicen nada pero que en el contexto en que están expuestas nos hacen ver a Picasso o a Dalí en un rol de fotógrafos que hasta ese instante no conocíamos.

ESQUEMAS DE DISIMULO

En “Por un manifiesto posfotográfico”, un texto de Fontcuberta publicado en el periódico *La Vanguardia*, el autor presenta un decálogo de lo que él considera será el arte posfotográfico. El segundo punto, concerniente a la actuación del artista, señala: “el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es

camaleónicamente autoral)”. Si bien este texto es del 2011 y pretende crear un espacio y una discusión para un nuevo movimiento fotográfico y cultural, varios de los roles señalados en este punto —si no es todos— ya los venía cumpliendo Fontcuberta en sus primeras obras. *Fauna* y *Sputnik* fueron expuestas en museos de historia natural y ciencias, y las imágenes creadas por Fontcuberta estaban acompañadas por objetos que él había seleccionado para que se pudieran relacionar con la ficción que se estaba creando: un esqueleto deforme, una réplica de un cohete ruso, un cómic de Tintín. Las imágenes creadas en *Herbarium*, por otra parte, motivan una reflexión sobre el medio fotográfico al hacer alusión explícita a otra figura de la historia de la fotografía reconocida por sus retratos de plantas, el alemán Karl Blossfeldt.

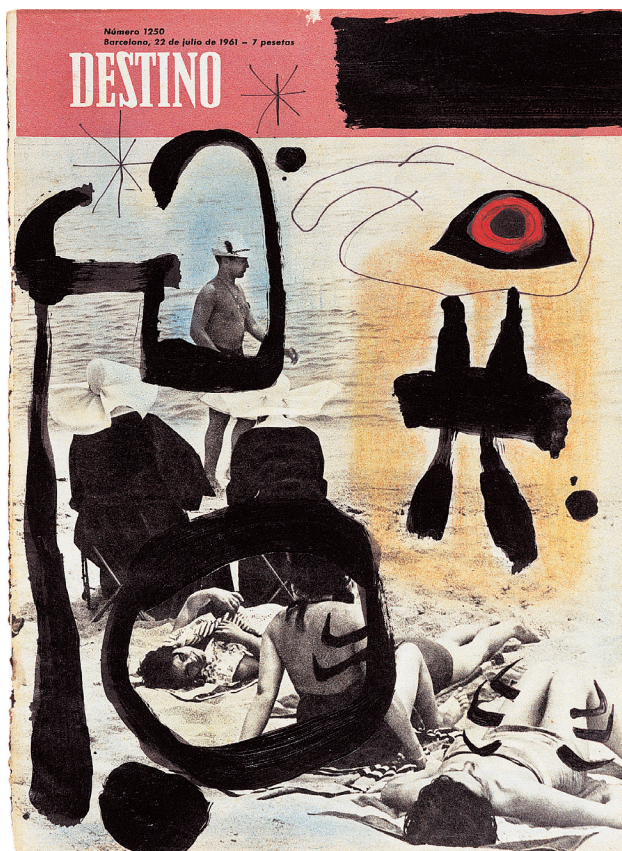
En *El artista y la fotografía* Fontcuberta asume nuevamente el papel de curador. Pero aunque para los museos él es ante todo el artista detrás de una obra conceptual, para el público aparece simplemente como el curador o comisario de estas exposiciones. Para ello, Fontcuberta tiene que hacer uso de una serie de estrategias que coinciden con lo que Austin denomina actos ilocutivos (presentar, agradecer, exponer) y que, validadas por el mismo espacio museístico, logran el acto perlocutivo de entretener y convencer a un público de la autenticidad de lo expuesto. Una de estas estrategias consiste en firmar con los nombres de Picasso, Miró, Dalí o Tàpies y así atribuirles a estos artistas las obras hechas por él mismo, de modo tal que Fontcuberta se disocia de estas obras y disimula ante el público su relación creativa con ellas. Otra estrategia consiste en insertarse en sus exposiciones a través de los folletos de mano y los catálogos que las acompañan. Así, Fontcuberta se dirige al público directamente, relata una historia que da cuenta de la labor institucional que implicó coordinar este ciclo de exposiciones y construye una genealogía de las piezas que en este ciclo se encuentran. Estos relatos y genealogías se apoyan además en continuas referencias a otros críticos de arte que sustentan sus afirmaciones. Finalmente, Fontcuberta firma estos folletos y textos introductorios asumiendo plenamente su rol de comisario dentro de esta ficción. En todo este montaje ningún elemento señala abiertamente que estas exposiciones son realmente ficticias y que Fontcuberta no es el curador sino el artista o creador de ellas.

Si en las historias de *Fauna* y *Sputnik* los protagonistas son un explorador alemán y un cosmonauta ruso, respectivamente, en esta serie los protagonistas deberían ser los artistas, pero lo que encontramos en cambio es que Fontcuberta prioriza aquí el rol del curador. Así, el público se entera de que fue esta figura quien en principio logró reunir una serie de obras desconocidas que cambiaría la percepción que hasta el momento se tenía de aquellos cuatro artistas reconocidos, quien logró gestionar los tiempos y los espacios para exhibir estas obras y quien seleccionó y organizó el material para la exposición.

Es también gracias a este papel protagonista del comisario que Fontcuberta puede afirmar con autoridad la existencia de un canon del arte español en el siglo XX, trazar una cronología y determinar que este canon consta precisamente de —y se reduce a— los cuatro artistas representados en su ciclo de exposiciones: Picasso, Miró, Dalí y Tàpies.

En cuanto a los objetos que Fontcuberta expone, estos se identifican como obras de Miró o Tàpies porque se supone contienen elementos característicos de la obra de estos autores y por tanto son también exploraciones y manifestaciones de genios particulares. En el caso de Miró, por ejemplo, las fotos se entremezclan con dibujos que a primera vista se podrían identificar como hechos por él, con trazos infantiles y una variedad de tonos rojos, amarillos y azules que son frecuentes en su obra. En el caso de Tàpies, se imita su exploración con diferentes materiales al pintar sobre papel fotográfico varios pies, una imagen frecuente en su obra (Img. 1). El giro interesante acá es que un medio

(a)



(b)



Imagen 1. (a) Joan Fontcuberta, *Miró, Dues monges i un socorrista conviden una sirena*, 1962, ©Joan Fontcuberta. (b) Joan Fontcuberta, *Tàpies, Peu descalf*, sin fecha, ©Joan Fontcuberta.

de reproducción masiva como la fotografía se convierte en objeto único, coleccionable y de relevancia histórica gracias al trabajo curatorial. Es por medio de una labor crítica y teórica que se enfatiza el carácter inédito y único de estas fotos, clasificándolas como productos experimentales de estos artistas en la década del sesenta y acentuando la exploración plástica y original que estas realizan (mezclando *collage* o pintura) al categorizarlas bajo el término *Subjective Fotografie*.

Dado que estos eventos están enmarcados dentro de actos rituales, el performance curatorial de Fontcuberta que aquí se analiza sigue una serie de estructuras, protocolos y convenciones ya establecidas. Por ello, una parte imprescindible de estas exhibiciones y de sus ceremonias de inauguración es el acto ilocutivo de agradecer. Fontcuberta dice en su texto crítico e introductorio a la exposición: “Para terminar, debo agradecer la amabilidad de los herederos de los artistas, de los coleccionistas y de las instituciones que han prestado las obras. El agradecimiento debe extenderse a tantas personas que es difícil citar a todas”. Fontcuberta agradece a todos aquellos que ayudaron a catalogar y recolectar estas piezas y a los herederos de los artistas, aun cuando fue él quien hizo toda esta labor de creación. Con ello los hace sus cómplices en la trama que está construyendo. Sus agradecimientos también se extienden a los espacios en los que se expusieron estas obras, aludiendo entre ellos de manera irónica al Museo Picasso, institución que finalmente se negó a prestarse para este montaje: “A María Teresa Ocaña, directora del Museo Picasso, por su amplitud de miras y sus valiosas opiniones”. Agradece también la financiación recibida de organismos culturales y gubernamentales como la Consejería de Cultura y la Generalitat de Cataluña.

El crítico e historiador de arte Boris Groys sostiene que el curador es el heredero contemporáneo del artista moderno. Al igual que los artistas modernos, los curadores recorren diferentes lugares del mundo recolectando objetos que se supone están dotados de características que los hacen destacarse de otros objetos y que representan diferentes estilos artísticos. Los curadores deben pensar sus exposiciones como instalaciones artísticas y tomar decisiones basadas en sus propias sensibilidades, deben encontrar líneas visuales o estilísticas entre los objetos que optan por yuxtaponer. A diferencia del artista, sin embargo, el curador no está dotado de un aura mágica; por el contrario, la figura del curador desacraliza el arte. Mediante su trabajo crítico y argumentativo transforma objetos únicos, que se asume son producto de una genialidad artística, en piezas que ilustran un momento o un estilo específico de la historia del arte. Para Groys, el curador comienza a tener un papel más protagónico en el momento en el que se empieza a encontrar con un público que necesita ser guiado hacia la obra de arte. Este público no busca tanto la obra de arte en sí y su contemplación estética,

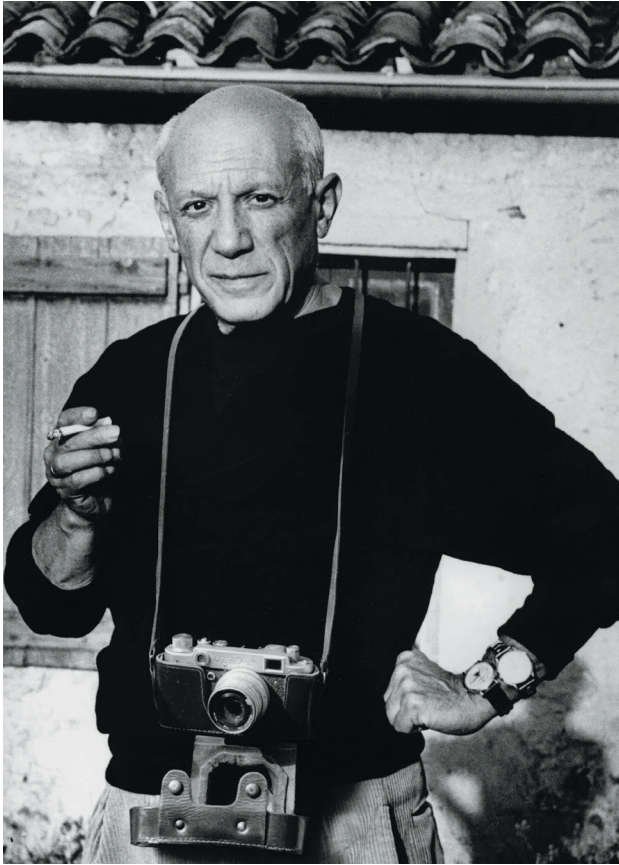
sino que está interesado en la documentación detrás de la obra, en aquello que le permite tener la sensación de que comprende aquel objeto estético que se le presenta en frente. Así, la obra de arte solo tiene sentido en el trabajo curatorial una vez se la sitúa junto a otras obras de arte con las cuales entra en discusión. No es tanto el trabajo curatorial el que explica la obra de arte, sino que son las obras de arte reunidas las que justifican el trabajo curatorial.

Como buen artista, el discurso de Fontcuberta trata de darle un aura a la figura curatorial mediante el relato de sus peripecias al organizar la exposición, y la desarrolla a través de diferentes elementos articulados en un contexto museístico: los montajes de los objetos, los folletos disponibles en los museos, los eventos organizados o los catálogos de las exposiciones. Por ello, para descubrir la ficción que está realizando Fontcuberta es necesario leer en los márgenes de estos elementos. En el libro *El artista y la fotografía*, que acompañó a las exposiciones reunidas bajo el mismo nombre y contiene material archivístico sobre estas, la ficción es desvelada en un texto escrito a manera de introducción por Anatxu Zabalbeascoa. Pero es interesante notar cómo esta ficción también se rompe en las páginas legales del libro, donde se le asigna el *copyright* de todas las obras a Fontcuberta y se anota que los retratos de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies posando con sus cámaras son auténticos pero “fueron modificados digitalmente por Joan Fontcuberta con el consentimiento de sus autores o sus herederos”. John Berger señala que con las formas de reproducción de imágenes contemporáneas la autoridad del arte ha sido puesta en duda y estas imágenes se han transformado en algo efímero e insubstancial. Si podemos creer que estas obras pudieron ser obra de Picasso o Dalí es también porque los vemos en una foto, posando con su cámara (Img. 2). Sin embargo, el reconocer que estas imágenes fotográficas, que presumimos representan una realidad, son también fabricadas nos puede llevar a preguntarnos hasta dónde se extienden los límites de la fabricación. Sobre todo, nos hace pensar en el rol de la imagen digital y en la facilidad con la que las nuevas tecnologías alteran o producen nuevas imágenes y construyen así nuevas versiones de la historia y de la actualidad.

DAGUERROTIPOS Y ESTEREOTIPOS

Patricia Keller argumenta que una característica de la obra de Fontcuberta es que crea topografías intertextuales que introducen al espectador en lugares que son tanto ficcionales como reales. Ligado a esto, otra característica frecuente en los performances de Fontcuberta y en las narrativas que crea en sus exposiciones es que apela a referencias que, aunque algo remotas, hacen parte del folclor popular del público que asiste a este despliegue museístico. Si la gente cree en las imágenes presentadas en *Fauna* es porque la figura del explorador

(a)



(b)

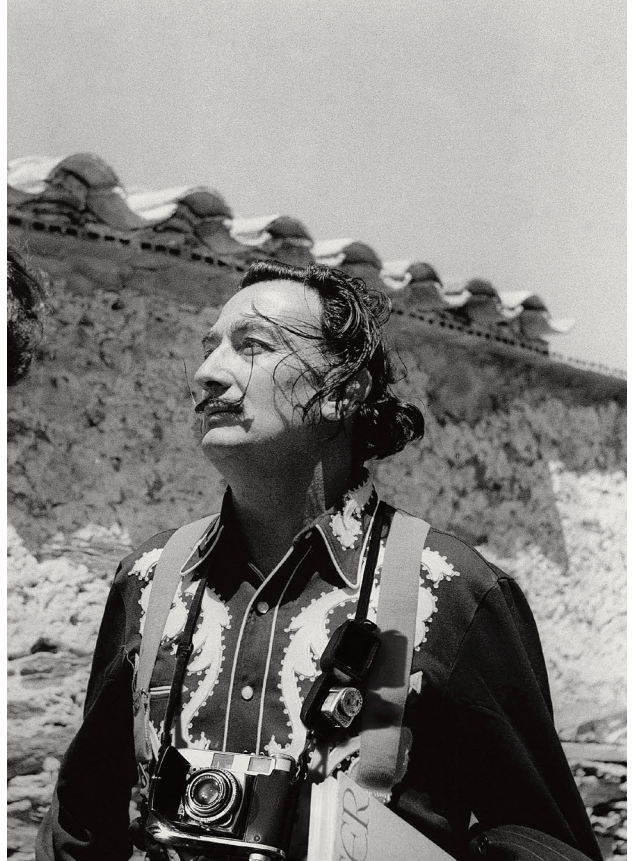


Imagen 2. (a) André Villers (modificada digitalmente por Joan Fontcuberta), *Retrato de Picasso*, ©André Villers. (b) Francesc Català-Roca (modificada digitalmente por Joan Fontcuberta), *Retrato de Dalí*, ©Francesc Català-Roca.

alemán que viaja a tierras remotas y realiza grandes descubrimientos tiene cierto sustento histórico, pero también porque nos ha sido transmitida por historias como *Viaje al centro de la tierra* de Verne. Y si la gente puede creer en las imágenes de *Sputnik* es porque ya ha presenciado la caída del muro y en su imaginario está muy presente la idea de regímenes opresores al otro lado de la cortina de hierro que desaparecerían hasta a sus más famosos cosmonautas. Fredric Jameson observa que el arte posmoderno, en cuanto la sociedad moderna se ha vuelto más aculturada y ha adoptado formas culturales más específicas como imágenes colectivas o estereotipos, es un arte que toma unos referentes y los reinventa bajo la forma de tales estereotipos o imágenes colectivas.¹ En este sentido, el arte de Fontcuberta se enmarca en lo que Jameson denomina arte posmoderno, el cual imita las formas de ciertas imágenes colectivas y de estereotipos conocidos para cuestionarlos.

1. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. (Duke University Press, 1991), 179.

En los inicios de la Guerra Fría George Orwell ya nos había dado en su novela *1984* la imagen de un estado totalitario que borraba con frecuencia a sus antiguos colaboradores de la historia según fuera su relación con el gobierno. Identificar a este tipo de Estado y este tipo de prácticas con Rusia no ha sido raro y por eso, de cierta manera, las imágenes que Fontcuberta presenta en *Sputnik* confirman algo que ya todos creemos saber muy bien. Pero esta y otras obras de Fontcuberta del mismo periodo que hacen uso de las mismas estrategias ponen de presente que nosotros, como espectadores y consumidores de información, preferimos quedarnos con la historia que creemos conocer a cuestionar la imagen que vemos. Preferimos pensar que hubo un gobierno que puso en marcha su aparato burocrático e institucional para eliminar cualquier rastro fotográfico de un oficial que representaba un instante vergonzoso en su historia a reconocer como verdad otro hecho: el advenimiento de lo digital. Las imágenes que Fontcuberta presenta en sus diferentes series apelan a formatos anteriores como el blanco y negro, pero la llegada de la fotografía digital no excluyó el uso de estos formatos y, por otra parte, facilitó su apropiación y falsificación.

El artista y la fotografía también funciona mediante estereotipos e imágenes colectivas. Cuando Fontcuberta realiza una exhibición colectiva con instituciones catalanas, en territorio catalán y con artistas a los que él como curador, crítico de arte y autoridad en la materia ha denominado “los artistas españoles más importantes del siglo XX”, la imagen que se está proyectando es que esta región es el centro artístico de una nación. Por lo tanto, el turista local o extranjero o el entusiasta del arte que se sienta atraído por estos reconocidos artistas y quiera mirar esta supuesta obra inédita tiene que viajar a Barcelona o Figueras y entrar en contacto con instituciones culturales y educativas de esta área como la Fundación Tàpies, la Universidad Pompeu Fabra o la Fundación Gala-Dalí.² Esta imagen proyectada en este contexto y en el año de 1996 no es nada azarosa. Si bien hoy conocemos a Barcelona como una ciudad cosmopolita y como uno de los destinos turísticos más atractivos de Europa, no siempre fue así.

En el siglo XIX Barcelona era principalmente una ciudad industrial, aunque varias de sus figuras culturales de ese entonces querían ver a esta ciudad como una París del sur. Después de la Guerra Civil y durante los años del franquismo la ciudad estuvo aislada del resto del mundo y hasta de la misma España, ya que este régimen la veía solamente como una “ciudad de ferias y congresos”.³ Como es posible ver en las fotografías de Joan Colom y Jacques Léonard, a partir de las décadas de los sesenta y setenta Barcelona comenzó a sufrir un paulatino crecimiento producto de inmigraciones internas desde regiones más pobres del país que principalmente mantuvieron sus costumbres rurales. Fue en estas décadas, durante la alcaldía de José María de Porcioles (1957-1973), que Barcelona comenzó a explotar a figuras catalanas del mundo artístico como atractivos

2. Como ya se dijo y como lo insinúa Fontcuberta en el catálogo de *El artista y la fotografía*, el Museo Picasso se abstuvo de participar en lo que su directora denominó con su amplitud de miras como “una charlotada”. La muestra fotográfica de Picasso, por lo tanto, se expuso en la Universitat Pompeu Fabra.

3. Jaume Subirana, “Imaginar una ciudad”, *Barcelona metrópolis*, n.º 90 (2013): 92.

turísticos. Para este entonces su atractivo artístico más conocido en el exterior era la arquitectura de Gaudí, pero con la inauguración del Museo Picasso en 1963 esto comenzó a cambiar. Además de comenzar a explotar la imagen de Dalí, la ciudad también realizó la primera gran exposición de Joan Miró en 1968 y logró que este artista donara en los años siguientes tres monumentos públicos que ahora se encuentran expuestos en lugares como el aeropuerto o en avenidas como la Gran Vía.⁴

No fue sino hasta los años previos a las Olimpiadas de 1992 que esta ciudad comenzó a llevar a cabo un ambicioso proyecto de renovación urbana, el cual incluyó la reactivación de sus playas para convertirla en balneario. Con esto Barcelona pretendía ponerse en el escenario internacional con un evento de envergadura mundial y venderse como abierta a los visitantes y al desarrollo económico y cultural.⁵ Así, la historia de Barcelona como un centro artístico de España y del mundo entero que nos relata Fontcuberta se enmarca junto a una serie de ficciones similares, ficciones como las que produjeron la creación de museos y fundaciones dedicados a Picasso, Dalí o Tàpies en años más recientes o como la que llevó a la realización de los Juegos Olímpicos en esta ciudad tan solo unos cuatro años antes de la serie de exposiciones que organizó Fontcuberta. Por separado, estos artistas no tienen el mismo poder de atracción; Tàpies no es tan popular a nivel internacional como Miró y el Museo de Dalí, por encontrarse fuera de la ciudad de Barcelona, no atrae tanto público como el de Picasso. Por eso, al reunirlos en un mismo evento se crea una narrativa más grande que la de cada figura individual, una narrativa que incluye a toda una región y una nación.

Pero en la narrativa de Fontcuberta no se reduce simplemente el arte de toda una nación a una región específica, también se reducen las expresiones creativas de unos artistas a esta misma región. Las colecciones que él exhibe presentan desde su título una fuerte cercanía con el territorio, convirtiéndolo en una marca de autenticidad en cuanto fueron estos los lugares donde estos artistas supuestamente trabajaron en sus fotografías. La serie de Miró es catalogada como *Suite Montroig* porque es en este municipio catalán donde él supuestamente capturó y trabajó en sus fotos y *collages*, la serie de Dalí se titula *Suite Portlligat* porque allí supuestamente se encontraron las fotos y la de Tàpies es la *Suite Montseny* porque el autor quiso así supuestamente honrar a la provincia de Barcelona con el nombre de su montaña más alta. Pero esta reducción de estos artistas a estas regiones resulta difícil de sostener y hasta ridícula si se tiene en cuenta lo que dice Eugenio d'Ors sobre Picasso, a quien define como el primer pintor moderno y quien, más que ser comparado con sus compatriotas (sean estos malagueños, catalanes o andaluces), debería ser comparado con Poussin y otros artistas de su país de adopción, Francia.⁶ Así,

4. Jaume Fabre, "Quan es feia Barcelonisme", en *Destinació BCN*, editado por Saida Palou (Editorial Efadós, 2016), 235.

5. Giuseppe Telesca, "Dealing with the Past and Planning the Future: the Urban Renewal of Rome and Barcelona through the Olympic Games", *European Review of History. Revue européenne d'histoire* 21, n.º 1 (2014): 27.

6. Eugenio d'Ors, *Pablo Picasso* (Éditions des Chroniques du Jour, 1930), 26.

en esta exposición nos damos cuenta de que, más allá de creer que estas obras realmente son de estos artistas, estamos creyendo en otras ficciones como el que un artista o un arte pertenece a un territorio o que una región específica puede representar a toda una nación.

Para que el público cuestione lo que se le presenta en *El artista y la fotografía* puede fijarse en los márgenes, detenerse en los catálogos o en los textos de los museos: leer las introducciones o los epílogos que desvelan la verdad, fijarse en los marcos legales que determinan la verdadera propiedad de la obra. Sin embargo, otro camino para descubrir consiste en asumir una actitud crítica ante lo que se nos presenta. No creyendo en la autoridad del curador, percatándose del carácter eminentemente paródico de esas fuentes ficticias que él cita como autoridad (Estrella de Dedo, Rosalyn Kroll, Yvonne Mamelon), leyendo los textos con los que introduce el material expuesto y descubriendo el humor en ellos: “Normalmente, explican, las fotos se efectuaban con una Kodak Retina II-C a lo largo de paseos por las calas ‘mientras el divino [Dalí] monologaba sobre el equilibrio cósmico de los huevos de pascua o sobre los movimientos no euclidianos de la caballería en la batalla de Tetuán”. La ficción se puede develar mirando las obras y descubriendo que, más allá de imitar algunos elementos formales y caer en lugares comunes de estos artistas famosos, estas no ofrecen nada original; o mirando también los retratos de Picasso o Miró y viendo que han sido manipulados, que las cámaras con las que aparecen han sido puestas digitalmente allí. Las claves de la ficción están allí, pero está en manos del espectador el descubrirlas.

La pregunta que nos podemos hacer a estas alturas es: ¿A quién pretende engañar esta exposición y con qué fin? En la conspiración que arma Fontcuberta para esta exposición, ni las familias de los artistas ni los museos son engañados ya que se requiere de su complicidad para que todo el andamiaje performativo pueda darse. Un experto en estos artistas o alguien que conozca de arte podrá reconocer la falsificación viendo simplemente los objetos e incluso un espectador medianamente cuidadoso puede notar alguna o varias de las pistas ya mencionadas. Lo que se requiere para que el artificio funcione es un espectador análogo a los turistas que describe Byung-Chul Han: “El turista se aferra al presente, se mantiene en el aquí y el ahora. Él no está en tránsito en el sentido estricto. La manera como viaja no tiene significancia ya que no tiene nada remarcable. El turista no sabe nada del rico significado, de la narratividad del trayecto. El trayecto pierde todo vigor narrativo y se convierte en un pasaje vacío”.⁷

Una sociedad en la que el flujo de información parece constante e ilimitado produce una sensación de que todo es transparente, que nada se nos oculta y que cualquier cosa que queramos saber está al alcance de nuestra mano. El turista es un producto de esta sociedad, es alguien que si viaja una semana a Barcelona

7. Byung-Chul Han, *The Transparency Society* (Stanford University Press, 2015), 31.

cree que va a poder tener durante ese lapso una auténtica experiencia española, alguien que no sigue narrativas completas y que por ello no percibe las rupturas e incongruencias en la que presenta Fontcuberta. El turista a partir de la década de los noventa, con sus cámaras digitales que son cada vez más populares, no tiene que detenerse mucho sobre lo que está viendo. Como no tiene que preocuparse de que se acabe su rollo ni tiene que preocuparse de que cada foto quede bien, ya que puede tomar varias fotos de un mismo objeto esperando que al menos una quede bien, puede abarcar con mayor rapidez más espacios y experiencias, esperando que podrá revivir después estos momentos con sus fotos. El turista es, en últimas, una excelente audiencia para el ciclo de exhibiciones que organizó Fontcuberta, alguien que va a ir con ansias de tener su experiencia cultural española en una ciudad catalana, que se va a entretener y que en muchos casos va a salir sin haber aprendido nada, sin haberse percatado del engaño o sin haber cuestionado la información y las imágenes expuestas.

EL MUSEO COMO ESPECTÁCULO

En su tesis sobre el pluralismo artístico (*art pluralism*), la idea de que existen diversas definiciones válidas de lo que es el arte, Rebecca Millsop diferencia tres tipos de definiciones relevantes: la institucional, la histórica y la estética. La primera describe al objeto artístico como aquel que ha sido dotado de tal estatus por una serie de instituciones, la segunda explica este estatus por el marco histórico en el que el objeto se encuentra y la última lo explica mediante los placeres y sentimientos que este objeto genera en la persona que lo aprecia.⁸ Si bien concuerdo con Millsop en que una explicación adecuada del arte requiere la consideración y articulación de diversas definiciones, aquí he puesto y seguiré poniendo mayor énfasis en la primera de estas definiciones, la institucional. Para ello, tomaré ahora en cuenta las consideraciones de George Dickie, el filósofo que quizás más se ha preocupado por reflexionar acerca del rol que las instituciones cumplen en la configuración del objeto artístico.

Para Dickie, una de las mayores virtudes de la explicación institucional del arte es que concentra su atención en las características no expuestas de la obra de arte. A través de esta perspectiva ya no se mira simplemente la obra como un objeto aislado, sino que se tiene en cuenta también toda una serie de elementos que la rodean, incluyendo otros objetos pero ante todo las prácticas y convenciones sociales que la conforman y que, como hemos visto, Fontcuberta tematiza en su obra.⁹ Así, una persona que llega a una serie de exposiciones de Fontcuberta como las de *El artista y la fotografía* con expectativas meramente estéticas, quizás esperará encontrar toda la experiencia artística dentro de las supuestas fotografías de Picasso o Miró. Una persona con una

8. Podría debatirse hasta qué punto lo institucional y lo histórico realmente pueden diferenciarse. También podría incluirse en este grupo de definiciones relevantes una que ponga mayor énfasis en las características intrínsecas del objeto artístico, por la misma línea de las consideraciones realizadas por Francis Hutcheson o de neurocientíficos contemporáneos como V. S. Ramachandran. Rebecca Millsop, "Precisifying Art Pluralism" (disertación doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2016), 70-73.

9. George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, 1974), 12.

visión más institucional valorará más el trabajo de Fontcuberta, el curador, y tendrá en cuenta que, incluso si esas obras realmente fueran de estos artistas, lo que las convierte en objetos artísticos es un aparato social convencional, compuesto de organismos y prácticas ya establecidos, a través del cual ellas adquieren un valor cultural.

A primera vista la gran víctima de esta broma es el espectador, sobre todo aquel que entra en este entramado en calidad de turista y que difícilmente se percatará de la ficción creada, o también aquel que pretende encontrar la totalidad de la experiencia estética en los objetos expuestos, sin detenerse en el aparato social e institucional que los sustenta. Pero la continua complicidad de Fontcuberta con los museos y su interés en montar exposiciones ficticias con ellos también parece convertirlos en objeto y no simplemente en cómplices de sus burlas. Para atraer espectadores turistas a sus exposiciones Fontcuberta no se limita a falsificar imágenes sino que también se encarga de disfrazar a los recintos en los que expone. Así, un Museo Aeroespacial se convierte en *Sputnik* en el mejor lugar para presentar teorías conspirativas sobre cosmonautas desaparecidos, y en *El artista y la fotografía* los museos dedicados a Dalí, Picasso, Miró y Tàpies se convierten en recintos que muestran obras supuestamente inéditas y desconocidas de estos cuatro artistas reconocidos a nivel mundial que ahora son reempaquetados como españoles. En últimas, para atraer turistas estas instituciones se convierten, gracias a Fontcuberta, en parodia de sí mismas, industrias culturales más que recintos culturales, proyectando una imagen demasiado *pop* o folclórica de lo que son.

Gilles Lipovetsky, un filósofo francés que Fontcuberta menciona frecuentemente en sus charlas y proyectos curatoriales, refiere cómo hoy en día, en estos tiempos que él denomina como hipermodernos, todo se convierte en conmemorable o museizable. Cada día se abre un nuevo museo y estos ya no son solamente de carácter artístico o científico, como un museo astronómico o arqueológico; los museos ahora pueden exponer réplicas en cera de celebridades o pueden estar dedicados a un solo objeto como los museos dedicados a la pizza o el helado.¹⁰ De igual manera, todo es conmemorable y estos motivos de celebración se superponen unos a otros. Si Barcelona en 1992 estaba celebrando las Olimpiadas, Sevilla por las mismas épocas organizaba una Exposición Universal para conmemorar los 500 años del descubrimiento de América. Así, en esa misma temporada de 1996 en la que la Consejería de Cultura de la Generalitat organizó una vez más un evento especial como la Primavera Fotográfica, Fontcuberta conmemora su supuesto hallazgo de material fotográfico antes inédito de artistas reconocidos.

¿Se está conmemorando entonces este supuesto hallazgo? ¿O se está conmemorando la calidad intrínseca de estas obras? ¿O es acaso el arraigo catalán

10. Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes* (Éditions Grasset & Fasquelle, 2004), 124.

del canon artístico español lo que se celebra? ¿O simplemente se están organizando una serie de eventos de carácter histórico e informativo en el marco de una celebración como lo es la Primavera Fotográfica? Con su obra Fontcuberta parece poner de presente una paradoja en la que se encuentran actualmente los museos y otras instituciones culturales: si por una parte estos espacios fueron por mucho tiempo considerados como repositorios de lo que es el arte o la cultura, que consolidaban y validaban las obras allí contenidas, y todavía son percibidos por una gran parte del público como tal, por otra parte lo que es el arte o la cultura se encuentra en constante transformación y estos cambios se hacen más evidentes y se dan a un ritmo más acelerado de lo que estas instituciones a veces pueden digerir. En este contexto, es posible que mientras que para una generación lo importante y lo apasionante de Picasso era su arte, para otra lo importante sea simplemente la anécdota de que se descubrieron algunas obras inéditas de su autoría. Estas transformaciones de intereses incluso pueden darse dentro de una misma generación.

Con su obra Fontcuberta pone de presente estos cambios de intereses o de percepción sobre artistas ya canónicos. Pero, además, si el gesto artístico de varios de estos artistas fue incluir elementos de la cultura popular en sus obras, tratar de romper la distinción entre las bellas artes y el arte folclórico o *pop*, Fontcuberta hace lo mismo con los museos. Las historias que él crea en estos espacios apelan a imaginarios populares, propios de las novelas de aventuras o de los reportajes de hechos misteriosos. Igualmente, estas narrativas se convierten en productos que entran a competir en un mercado turístico con otros productos similares como el museo de las sardinas o el museo de Sherlock Holmes. El filósofo Ernest Gellner observa que los nacionalismos engendran las naciones usando una riqueza cultural ya existente, heredada históricamente, seleccionando y transformando varios de sus elementos.¹¹ Con esta obra Fontcuberta hace él también uso de esa riqueza cultural, dada por el renombre y por el lugar de origen compartido por los artistas que parodia, para convertirla en un producto atractivo en una industria cultural en la que se puede vender a la vez como catalán y español, pero también como un producto recién revelado al público, experimental y que, aunque fotográfico, no fue realizado a través de una reproducción mecánica sino de un trabajo plástico y manual.

Erik Cohen, uno de los sociólogos que quizás ha estudiado más el fenómeno del turismo en el mundo contemporáneo, señala que este es un proyecto de la civilización occidental que surgió sobre todo en el siglo XIX. El turismo surge en el momento en que Occidente tiende suficientes redes de transporte y crea suficientes colonias alrededor del mundo que se vuelve posible e interesante para un mayor número de personas de las metrópolis occidentales llegar a lugares más remotos y exóticos. El sentimiento que impulsó este proyecto era el

11. Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Blackwell, 1983), 55.

anhelo de tener experiencias auténticas que permitieran conocer a profundidad pueblos y lugares diferentes a aquellos que hacían parte de la cotidianidad occidental. Durante los años cincuenta, sin embargo, la figura de turista que predominaba era la del norteamericano que captura con su cámara Kodak las ciudades europeas que visita mientras fuma cigarros.¹² Este prototipo de turista, a su vez, se transformó con la globalización que se comenzó a dar a fines de la década de los ochenta y durante los noventa en un turista que ya no necesariamente era de origen occidental. A las ciudades europeas comenzaron a llegar cada vez más turistas, provenientes de otras partes como Asia o Latinoamérica y llevando a mano sus cámaras Sony o Nikon fabricadas en Japón.

De la mano de la globalización y los nuevos tipos de turistas, esta industria se comenzó a transformar en una empresa multinacional cada vez más estandarizada por modelos comerciales aplicados de manera similar internacionalmente. En diferentes lugares del mundo se comenzaron a ofrecer las mismas experiencias turísticas para así poder competir unas con otras en un mercado en el que el entretenimiento cobraba mayor peso. Este proceso de homogeneización turística y de predominio del entretenimiento generó que ya no se valoraran tanto las experiencias auténticas sino que se apreciaran más las experiencias fantásticas como aquellas presentes en Disney World. Así, la fantasía se convirtió en un mundo postmoderno o hipermoderno en la manera como se evadió la homogeneización del mundo turístico y se crearon espacios donde todavía es posible ver algo diferente.¹³ De esta forma, la obra de Fontcuberta produce una experiencia propia de este mercado, le crea una fantasía al turista de nacionalidad incierta pero que muy probablemente no es español o catalán; le hace creer al espectador que hay obras inéditas de artistas importantes y que están fuertemente arraigadas al territorio que están visitando, pero también usa esta experiencia turística para cuestionar el rol de los museos y las instituciones culturales. Si bien estos lugares fueron considerados por años como piezas primordiales en la preservación y en la afirmación de lo que son el arte y la cultura, esto parece darse más ahora por los vaivenes del mercado. Y si su autoridad se afirmaba sobre todo a nivel local, ahora tienen que estar supeditados a intereses multinacionales.

CONCLUSIÓN

Con el fenómeno de la globalización que se inició a fines de los años ochenta y que surgió a la par de lo que Jameson llama posmodernismo o que Lipovetsky denomina como hipermodernismo, se comenzó a dar un flujo sin precedentes de capitales, productos y personas. Esta movilidad ya no es exclusiva de los centros metropolitanos de Europa y Norteamérica, incluye al mundo entero y a lugares que, aunque eran periféricos, pronto se comenzaron a integrar a los grandes

12. Erik Cohen, "The Changing Faces of Contemporary Tourism", *Society* 45, n.º 4 (2008): 330-31.

13. Cohen, "The Changing Faces of Contemporary Tourism", 332.

mercados. Esta mayor circulación de personas y productos hizo que mercancías como las cámaras fotográficas digitales o los paquetes turísticos fueran más asequibles para un mayor número de personas en el mundo. De esta forma, lugares como Barcelona tuvieron que venderse no solo a los turistas norteamericanos y europeos burgueses, sino a un público más amplio.

Para aquellos lugares en los que la industria turística hace parte importante de sus ingresos anuales, la cultura y las tradiciones locales se convierten en productos mercantiles. Ya sea a través de los museos, de experiencias auténticas diseñadas para los turistas o de suvenires con forma de edificios, esculturas o artículos típicos locales se busca crear una narrativa que mediante la reducción y la estereotipación hace que una identidad o una nacionalidad se haga fácilmente reconocible para los visitantes. Esta es precisamente la narrativa que Fontcuberta crea para los visitantes con su ciclo de exposiciones. Pero si por una parte les genera la ilusión de que están teniendo una experiencia auténtica al mostrar por un corto periodo de tiempo obras de artistas locales reconocidos mundialmente, por otra parte alimenta también ese deseo de los turistas de tener experiencias fantásticas al hacerles creer que están viendo obras inéditas y que por ello están teniendo una experiencia única.

El artista y la fotografía y otras obras realizadas por Fontcuberta durante esta época a manera de exposiciones se enmarcan en el periodo que él denominó “la primera revolución de la fotografía digital”. Ya hemos visto que esta revolución se hace presente en esta obra a través de la intervención digital en los retratos de Dalí o Picasso, pero su presencia va más allá de ser un simple recurso empleado por Fontcuberta. El carácter insubstancial de las imágenes que surgió, como lo señala Berger, con la reproducción mecánica y que aumentó con la proliferación de la fotografía en la época digital coincide con el carácter insubstancial de los museos y las conmemoraciones de la edad hipermoderna. Fontcuberta puede diseñar un sinnúmero de exposiciones absurdas porque técnicamente le es cada vez más fácil producir, manipular y falsificar imágenes, pero también lo hace porque estas imágenes se pueden poner a circular en un mercado ávido de conmemoraciones efímeras. Propio de aquellos turistas que mantienen económicamente hoy en día a los museos de Europa y que andan por todas partes con sus cámaras en mano, como Picasso o Dalí en las fotos intervenidas por Fontcuberta, dispuestos a capturar momentos y datos que fácilmente podrán exponer en sus redes sociales y luego desechar.

Entre los años noventa y nuestros días hemos llegado a un punto en que la fotografía digital no es exclusiva de aquel que tiene una cámara fotográfica profesional marca Nikon o Canon; cualquier persona con un celular puede convertirse en cualquier momento en un fotógrafo. En este contexto no solo el artista se convierte en curador o historiador del arte, apropiándose del capital

cultural ya establecido y creando sus obras a partir del amplio acervo de imágenes disponibles en la red; es también ahora alguien que comparte y hace circular su obra, consciente de que esta va a proliferar en un sinfín de imágenes y de que todas estas imágenes, a su vez, van a ser parte del amplio acervo que se encuentra en la red. Por ello Fontcuberta termina su manifiesto posfotográfico apelando por un regreso del arte a las trincheras. En un tiempo en que la cultura y el arte se tratan de transformar en glamur y mercancía, lo mejor que se puede hacer es tratar de devolver este arte a una audiencia amplia, de hacerles ver el papel que tienen en su creación e institucionalización. Con sus exposiciones de *El artista y la fotografía* Fontcuberta convierte a los espectadores en víctimas de sus bromas, pero también les da la posibilidad de analizar y cuestionar lo que ven y de crear sus propias narrativas.



BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1962.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Penguin, 1977.
- Cohen, Erik. “The Changing Faces of Contemporary Tourism”. *Society* 45, n.º 4 (2008): 330-333.
- Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press, 1974.
- D’Ors, Eugenio. *Pablo Picasso*. Éditions des Chroniques du Jour, 1930.
- Fabre, Jaume. “Quan es feia Barcelonisme”. *Destinació BCN*, editado por Saida Palou, 230-239. Editorial Efadós, 2016.
- Fontcuberta, Joan. *The Artist and the Photograph*. Actar, 2000.
- . *El artista y la fotografía*. ZoneZero, 2001.
- . “Por un manifiesto posfotográfico”. *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.
- . “Prosopagnosia: A Conversation with Joan Fontcuberta”. En “Visuality, Memory, and Citizenship: Archive and Activism in Catalan Photography”, curso, Stanford University, 21 de noviembre de 2019.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Blackwell, 1983.
- Groys, Boris. *Art Power*. MIT Press, 2008.

- Han, Byung-Chul. *The Transparency Society*. Stanford University Press, 2015.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Keller, Patricia. "Joan Fontcuberta's Landscapes: Remapping Photography and the Technological Image". *Journal of Spanish Cultural Studies* 12, n.º 2 (2011): 129-153.
- Lipovetsky, Gilles. *Les Temps hypermodernes*. Éditions Grasset & Fasquelle, 2004.
- Millsop, Rebecca. "Precisifying Art Pluralism". Disertación doctoral, Massachusetts Institute of Technology, 2016.
- Subirana, Jaume. "Imaginar una ciudad". *Barcelona metrópolis*, n.º 90 (2013): 91-93.
- Telesca, Giuseppe. "Dealing with the Past and Planning the Future: the Urban Renewal of Rome and Barcelona through the Olympic Games". *European Review of History. Revue européenne d'histoire* 21, n.º 1 (2014): 19-36.