

Construir y deconstruir: Las prácticas de comisariado en la obra de Joan Fontcuberta

Constructing and deconstructing: The curatorial practices in Joan Fontcuberta's work

AUTORA:

ARIADNA LORENZO SUNYER

Universitat de Girona

RESUMEN

Joan Fontcuberta es conocido por sus célebres «ficciones», obras que tienen como objetivo cuestionar los dogmas del medio fotográfico y la pretendida objetividad de la institución museística a través de la ficción. No obstante, la carrera de Fontcuberta en el mundo del arte no se limita a la producción de obras. Artista, crítico, teórico y profesor, Fontcuberta es una figura poliédrica en el mundo de la fotografía y también ocupa un sitio importante en la escena contemporánea como comisario de exposiciones. Desde 2011, paralelamente a su trabajo de artista, es invitado a los festivales más prestigiosos para organizar distintas exposiciones sobre la «post-fotografía», un nuevo concepto que él mismo desarrolla después de la generalización de Internet y de las redes sociales. Este artículo tiene como objetivo estudiar el trabajo de Joan Fontcuberta en relación con el comisariado de exposiciones. Esta perspectiva original nos permitirá revisar su obra desde un nuevo enfoque y enlazar esas dos

ABSTRACT

Joan Fontcuberta is known for his popular “fictions”, works of art that aim to question the dogmas of the photographic medium and the pretended objectivity of the museum institution through fiction. However, Fontcuberta's career in the world of art is not limited to the production of artwork. Artist, critic, theorist and university professor, Fontcuberta is a multifaceted figure in the world of photography, while also playing an important role on the contemporary scene as a curator. Since 2011, in parallel to his artistic work, he has been invited to leading festivals to organize exhibitions on “post-photography”, a new concept he himself developed after the spread of the Internet and social networks. This article aims to study Joan Fontcuberta's work in relation to curating practices. Our original perspective will allow us to review his work from a new standpoint and connect the two facets of artist and curator and their respective productions. Thus, the first part of the article will analyse his ar-

facetas de artista y de comisario y sus respectivas producciones. Así, la primera parte de este artículo analizará su trabajo artístico a partir del estudio de *Fauna* y la segunda parte tratará sus prácticas como comisario y su papel en la creación de la post-fotografía a partir del estudio de *From Here On*.

tistic work through the study of *Fauna*, while the second part will address his practices as a curator and his role in the creation of post-photography through the study of *From Here On*.

Palabras clave: artista comisario; comisariado; fotografía contemporánea; Joan Fontcuberta; MoMA; post-fotografía

Keywords: artist curator; contemporary photography; curating; Joan Fontcuberta; MoMA; post-photography

CONSTRUIR Y DECONSTRUIR: LAS PRÁCTICAS DE COMISARIADO EN LA OBRA DE JOAN FONTCUBERTA¹

A principios de la década de los 80 Joan Fontcuberta y Pere Formiguera encontraron fortuitamente el archivo del profesor Peter Ameisenhaufen, una documentación minuciosa de sus expediciones por todo el mundo en busca de las excepciones a la teoría de la evolución darwinista. Hasta ese momento Ameisenhaufen y su bestiario fantástico eran absolutamente desconocidos, tanto para el público como para la propia comunidad científica.

Precursor de la teratología, Ameisenhaufen (1895- ?) fue un personaje misterioso, absorto en el estudio de híbridos, mutaciones y malformaciones genéticas. Fue catedrático en la Ludwig Maximilian Universität de Múnich, hasta su expulsión por circunstancias oscuras en 1932. Desde ese momento, viajó por los cinco continentes con un reducido equipo de colaboradores y científicos, entre quienes sobresalía Hans von Kubert, mediocre biólogo pero excelente fotógrafo. El resultado de su labor es una ingente cantidad de fotografías, manuscritos, dibujos de campo, registros sonoros, radiografías y hasta animales disecados, cuando fue posible capturar especímenes.

Todo ello da cuenta de la *Neue Zoologie*, una fauna extinta y en muchos casos increíble, de la que por fortuna se conserva esta impresionante documentación que ahora se presenta aquí. La divulgación de las investigaciones de Ameisenhaufen causó inicialmente una profunda controversia, pero la evidencia irrefutable de los testimonios fotográficos aportados acalló cualquier duda o suspicacia. Hoy podemos valorar todo este material por su indudable interés científico pero también por ser un espejo de la fotografía moderna y de la estética documental que imperó a lo largo de los años 30 y 40 del siglo xx (Fontcuberta et al., 2013: 55).

Así presenta Joan Fontcuberta *Fauna* en su exposición retrospectiva de 2014 *Camouflages* en la Maison Européenne de la Photographie en París. Elaborada en colaboración con el artista Pere Formiguera, *Fauna* fue expuesta en 1988 en el MoMA de Nueva York, dentro de

la serie de exposiciones «Projects», y se convirtió en uno de los trabajos más célebres del artista. Esta exposición de 1988 se compone de varios objetos —entre los cuales encontramos documentos en alemán, animales disecados, fotografías, dibujos y grabaciones en casetes— que recrean una escenografía que recuerda la de los museos de historia natural. Estos distintos objetos quieren ser los testigos de la existencia de animales fantásticos resultantes de mutaciones y malformaciones genéticas, animales olvidados por la zoología y los científicos.

Sin embargo, todo es falso. Se trata de un artificio muy bien trabado, construido hasta el último detalle. En efecto, los artistas hicieron fabricar los distintos objetos de la exposición y, después, para dotarlos de credibilidad, los presentaron según la estética y los principios didácticos de las instituciones museísticas, es decir; en vitrinas, con cartelas y junto a folletos de información.

Tal y como se explica en el comunicado de prensa, *Fauna* tiene como objetivo «cuestionar la autoridad del medio fotográfico y la supuesta objetividad del método científico y la escenografía institucional» (MoMA y Evans, 1988: 1). Esta exposición, emblema de la obra de Fontcuberta, presenta tanto su tema predilecto como su manera de trabajar: cuestiona los dogmas de la fotografía —concretamente la relación entre fotografía y verdad— a partir de la creación de ficciones sostenidas mayoritariamente por fotografías. Este es, a grandes rasgos, el *modus operandi* habitual de Fontcuberta, una manera de trabajar que le ha valido el reconocimiento internacional y numerosos premios (entre los cuales destaca el prestigioso Premio Internacional de la Fundación Hasselblad, en 2013).

No obstante, la carrera de Fontcuberta en el mundo del arte no se limita a la producción de obras.

Con la llegada de la tecnología digital, y en concreto de Internet, Fontcuberta empieza a explorar otros caminos artísticos. Artista, crítico, teórico y profesor, Fontcuberta es una figura poliédrica en el mundo de la fotografía y también ocupa un lugar importante en la fotografía contemporánea. Desde 2011, paralelamente a su trabajo de artista, se ocupa del comisariado de distintas exposiciones sobre la «post-fotografía», un nuevo concepto de la imagen digital que él mismo ha desarrollado después de la generalización de Internet y de las redes sociales. Invitado en los festivales más prestigiosos de fotografía, como Les Rencontres d'Arles o Le Mois de la Photo à Montréal, Fontcuberta organiza numerosas exposiciones de otros artistas y reaparece, pues, en el mundo de la fotografía como comisario de exposiciones.

Esas dos facetas de Joan Fontcuberta nos llevan a hacernos las preguntas siguientes: primeramente, ¿Cuándo y por qué empieza Fontcuberta a interesarse por el comisariado de exposiciones?, ¿cómo pasa de ser artista a ser comisario?, ¿qué relación hay entre estas dos facetas? En segundo lugar, ¿Qué lleva a Fontcuberta a comisariar exposiciones a partir de 2011?, ¿qué significa ser comisario de la «post-fotografía»?

Así pues, para intentar responder estas cuestiones, en vez de estudiar la obra del artista desde sus relaciones con la ficción y el documental, la principal perspectiva de estudio

generalizada entre los especialistas, este artículo analizará el trabajo de Joan Fontcuberta en relación con el comisariado de exposiciones. Esta perspectiva original nos permitirá, en primer lugar, descubrir la faceta de comisario de Fontcuberta y revisar su trabajo desde este nuevo enfoque. En segundo lugar, también nos permitirá enlazar su producción anterior y posterior al apogeo digital, así como conectar esas dos facetas de artista y comisario en una misma línea de trabajo y estudiar el paso de la producción de obras al comisariado de exposiciones, es decir, de la práctica a la teoría.

Antes de empezar este análisis centrado en los trabajos de Fontcuberta, nos parece importante dedicar unos instantes a contextualizar esas prácticas de artista comisario, ya que esta doble faceta de Fontcuberta está lejos de ser una rareza aislada en la historia del arte. En efecto, ha habido y hay, actualmente, numerosos artistas que producen obras y organizan exposiciones de otros artistas a la vez. Una de las características comunes entre estos artistas es el interés por la exposición como medio artístico. Sus obras pretenden cuestionar la idea de exposición de la tradición museística y experimentar nuevas formas de presentación de los trabajos artísticos:

Many artist-curated exhibitions are [...] the result of artists treating the exhibition as an artistic medium in its own right, an articulation of form. In the process, they often disown or dismantle the very idea of the «exhibition» as it is traditionally thought, putting its genre, category, format or protocols at stake and thus entirely shifting the terms of what an exhibition could be. Courbet's example [el «Pabellón del Realismo»] suggests that the impulse among artists to take the organization of exhibitions into their own hands already existed in the late nineteenth century, yet it was for the avant-gardes of the early twentieth century to further develop the potentials of the exhibition as medium. And, following them, a postwar generation of artists finally so radically tackled the form that they fundamentally transformed the shape of exhibitions thereafter [...] (Filipovic, 2013: 159).

En las obras de Fontcuberta también parece haber un particular interés por la exposición. Tal y como se explicita en el comunicado de prensa, *Fauna* — así como el resto de trabajos de Fontcuberta— no juega solamente con los estatus de la fotografía y de la verdad, sino también y sobre todo con la escenografía institucional, es decir, con el estatus de la exposición. Catherine Evans, organizadora de la exposición MoMA, declara: «Mientras que Formiguera, se interesa por la codificación de la ciencia de lo fantástico, [...] Fontcuberta se interesa por la manera en que los datos toman la significación a partir de su presentación» (1988: 1).

A lo largo de sus trabajos, Fontcuberta, que se interesa por el lenguaje y las formas de significación, explora diferentes tradiciones de exposición de fotografía y de objetos diversos, entre ellas la de los museos de historia natural, la de los museos de arte contemporáneo y la de los «gabinetes de curiosidades». La exposición se convierte, entonces, en un medio artístico. Así, si la exposición como medio artístico es esencial en la práctica artística de Fontcuberta, adivinamos que el comisariado tiene que jugar forzosamente algún papel importante en esos mismos trabajos. Aquí tenemos, pues, una primera pista para empezar a estudiar la relación de Fontcuberta y el comisariado de exposiciones. La segunda pista para enlazar estas dos facetas podemos encontrarla en algunas reflexiones recientes sobre el artista comisario.

Al principio de su artículo, la historiadora del arte Elena Filipovic constata que en 2013, a parte de algunas referencias puntuales a exposiciones dirigidas por artistas y a artistas comisarios, no existe aún ningún estudio que trate de manera seria la historia del artista comisario (2013: 156)².

Un año después, Julie Bawin, también historiadora del arte, publica *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée* (2014), el primer trabajo científico dedicado a esta cuestión. En su libro, Bawin analiza en detalle la figura del artista comisario a partir del estudio de las relaciones del artista con el museo, unas relaciones ambiguas, definidas como «oscilando entre el desprecio y la fascinación» (2014: 80-81). Uno de los artistas que encarna por excelencia esta ambigüedad es, según Bawin, Marcel Duchamp, porque «a pesar de sus numerosas ofensivas contra la institución y la desconfianza que él siempre ha afirmado haber experimentado en contra del mundo del arte, Duchamp ha sido, durante toda su vida, un intermediario eficaz entre el mundo de las vanguardias y el sistema institucional del arte» (2014: 81).

Tal y como hemos observado más arriba, esta ambivalencia es también característica de Joan Fontcuberta. Como artista, explora y denuncia —a través de sus ficciones— la exposición y la institución museística como plataforma de difusión de ciertos mitos del medio fotográfico, pero a la vez colabora con el sistema institucional del mundo de la fotografía —concretamente desde 2011 como comisario de exposiciones. Así pues, trataremos la producción de Fontcuberta en dos partes, como dos caras de una misma moneda, teniendo en cuenta esta ambivalencia: por un lado, sus proyectos de ficciones como artista y, por otro, sus trabajos de comisario de exposiciones.

En la primera parte de este artículo, estudiaremos cómo Fontcuberta trabaja con el medio artístico de la exposición y qué papel juega el comisariado de exposiciones en sus trabajos de artista, concretamente en los proyectos de creación de ficciones. Un estudio de caso dedicado a la exposición de *Fauna* en el MoMA en 1988 nos permitirá profundizar en estas cuestiones relacionadas con el comisariado.

La segunda parte, dedicada a Fontcuberta como comisario, tratará la creación y desarrollo de la «post-fotografía» como respuesta a la llegada de la era digital. En particular, nos centraremos en el estudio de *From Here On. Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, exposición inaugural de esta nueva fotografía que tuvo lugar en 2011 dentro del festival de Les Rencontres d'Arles. Estas distintas reflexiones también nos permitirán sobrevolar algunas cuestiones de la historia del comisariado, como por ejemplo qué es un artista comisario y qué diferencia hay entre este tipo de comisario y un comisario convencional, o qué importancia ha tenido el comisariado en la historia de la fotografía.

JOAN FONTCUBERTA COMO «FALSO COMISARIO»

Nacido en España en 1955 bajo la dictadura de Franco, Joan Fontcuberta crece con la censura y la propaganda. En este contexto, Fontcuberta se da cuenta de que la imagen fotográfica no es solo una huella de lo real, sino «una construcción humana», «una manera de interpretar, de reinventar una explicación de lo real» (2014a).

Lejos de las concepciones de la historia del arte que tratan la fotografía en relación con la pintura, para Fontcuberta la fotografía es un medio de comunicación que vehicula información. A partir de su formación en ciencias de la información y de su experiencia en el mundo del periodismo y la publicidad, Fontcuberta estudia precisamente el proceso que permite dar sentido a la fotografía, es decir «los mecanismos de formación de la imagen, en su entorno cultural, ideológico, político, antropológico...» (J. Terrasa en Berthou Crestey, 2010).

Esta concepción de la fotografía lleva inevitablemente a Fontcuberta a estudiar el concepto de verdad y, consecuentemente, las relaciones entre manipulación y neutralidad. Centrales en su pensamiento, estas cuestiones son la base de su trabajo y se desarrollan a lo largo de su carrera en distintas formas. Lo vemos, por un lado, en la publicación de numerosos textos, como el célebre *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (2011 [1996]) y, por otro lado, en la experimentación (como artista) con distintas técnicas fotográficas como el collage, el fotomontaje, el fotograma³ o la creación de historias ficticias, la técnica más conocida de su trabajo.

Desde los años 80, Fontcuberta trabaja desde una perspectiva más conceptual de la fotografía a partir de la creación de historias ficticias⁴ que él mismo define como «estrategias artísticas de la contra-información» (2011 [1996]: 91; Caujolle y Fontcuberta, 2001: 7-8).

Se trata, pues, de relatos ficticios que tienen como objetivo generar la «duda razonable». «Mis proyectos, declara el artista, son como vacunas que podrían ayudar a inmunizarnos contra cualquier tipo de discurso autoritario» (2013: 200). Las distintas narraciones ficticias sobre las cuales se basa cada uno de sus trabajos sirven de pretexto para analizar y explorar distintos campos donde se utiliza la fotografía, como los «medios de comunicación, la ciencia, la religión, el arte, la publicidad, la política o la vida privada» (Fontcuberta, 2013: 200). Al mismo tiempo, estas ficciones permiten desactivar y deconstruir los discursos de estas disciplinas que, elaborados alrededor de la fotografía como «huella de lo real», han pasado a ser incontestables, casi sagrados.

Una de las primeras historias ficticias, *Herbarium* (1982-1985), titulada *Homenaje a Blossfeldt*, clasifica distintas especies vegetales raras en el estilo del fotógrafo de la Nueva Objetividad, y presenta estas plantas en una escenografía que recrea la exposición de una colección de plantas de un museo botánico (Fontcuberta, 2013: 31; Caujolle y Fontcuberta, 2001:9). Después de la célebre *Fauna* en 1987, Fontcuberta recrea la historia de la conquista del espacio con *Sputnik*, un trabajo que recorre la historia de un cosmonauta ruso desaparecido durante una misión especial (de Vries, 2011).

Concebida en el 2000, *Sirenas* es una serie que se basa en el descubrimiento de fósiles de «hydropithecus», término pseudocientífico creado por Fontcuberta para designar las sirenas. Unos años más tarde, en 2002, *Milagros & Co* es el resultado de una estancia de Fontcuberta en un monasterio de Valhamönde que, situado en una isla de Knossoskari (Finlandia), es conocido por la enseñanza de milagros. Explotando el «después-11S», Fontcuberta se interesa también por las relaciones entre los medios y la figura de Osama Bin Laden. Así, en 2007 presenta *Deconstructing Osama*, un trabajo con forma de reportaje periodístico que revela que el dirigente de Al Qaeda es en realidad un actor y cantante del mundo árabe llamado Manbaa Mokfhi.

Por lo que se refiere al campo de la historia del arte, *El Artista y la fotografía* es una serie de 1995 que explora el diálogo de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies con la fotografía, y expone trabajos inéditos de estos artistas como resultado de su experimentación con la fotografía. En esta misma línea, *Trepap* (Fontcuberta, 2014b) se presenta como una exposición que muestra fotografías inéditas de grandes fotógrafos vanguardistas, como Man Ray, Albert Renger-Patzsch, László Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko o Walker Evans, unas fotografías salidas de los encargos publicitarios de la fábrica Trepap, fábrica española de producción de maquinaria agrícola.

Como hemos constatado en la introducción de este texto, las ficciones de Fontcuberta tienen como objetivo cuestionar el estatus tanto de la fotografía como del método científico, pero también, y sobre todo, el de la exposición y el de la institución museística.

Fontcuberta trabaja principalmente con la presentación de sus objetos —es decir, el contexto donde se presentan sus obras— y, por lo tanto, su modo de trabajo se basa en la manipulación de este contexto (2011 [1996]: 88-91). Esta estrategia esencial en las ficciones de Fontcuberta (originaria del mundo de los medios de comunicación y de la publicidad) es sutil y compleja, pero muy eficaz. Su funcionamiento es a partir de la manipulación de la «plataforma institucional en la que la imagen adquiere su sentido» (Fontcuberta, 2011 [1996]: 90-91), es decir, la manipulación de los códigos y procesos simbólico-culturales que rodean la imagen en el momento de su recepción y que, de manera inconsciente y automática, permiten al espectador descifrarla, «leerla» y llenarla de sentido.

Después de haber revelado estos mecanismos, explica el conservador Clément Chéroux, Fontcuberta se apropia del «aura de autenticidad de la imagen fotográfica» y juega, como los *ready-made*, con la percepción «aurática» de la obra de arte en su contexto, así como también con los distintos elementos que constituyen el proceso de legitimación, como el «ambiente documental o pedagógico» (2008: 1, 6). En una segunda fase, Fontcuberta recrea estos mecanismos alrededor de sus imágenes y objetos para reforzar la verosimilitud de sus ficciones (Chéroux, 2008: 1, 6).

El mundo científico es, sin duda, uno de los universos cuyos mecanismos culturales han sido más explorados por Fontcuberta. En *Fauna*, así como también en otras ficciones, Fontcuberta se apropia de los códigos y de los mecanismos culturales del mundo científico —sobre todo de la historia natural— y recrea el proceso de legitimación propio de los museos de ciencias. Así, para dar legitimación histórica y autenticidad a su proyecto, Fontcuberta emula estos museos presentando sus nuevas criaturas del mundo animal (fabricadas por un taxidermista según la tradición de los *wolpertinger* alemanes), y expone distintos documentos (envejecidos con un proceso artificial) que sostienen las investigaciones del profesor Ameisenhaufen (Chéroux, 2008: 1).

Además, para hacerlos aún más verosímiles, Fontcuberta suele inscribir sus proyectos en una historia natural más amplia a partir de citas de referencias culturales e históricas —reales, como la de Blossfeldt en *Herbarium*, o ficticias, como la del doctor Peter Ameisenhaufen y la del fotógrafo Hans von Kubert en *Fauna*.

En cuanto al espacio expositivo, según Chéroux, en *Fauna* Fontcuberta presenta los distintos objetos según la escenografía y el marco didáctico típicos de los museos de ciencias utilizando marcos convencionales para las fotografías, vitrinas para el resto de los objetos, y cartelas y folletos con las informaciones básicas relativas a cada objeto (2008: 1).

La intervención de Fontcuberta en el contexto de presentación llega hasta la elección del sitio de exposición de sus proyectos. Así, el artista declara que las salas de museos de arte contemporáneo no son los lugares más indicados para presentar obras como *Fauna* o *Herbarium*, y que prefiere las salas de los museos de historia natural. Es por esta razón que estos proyectos son a menudo presentados en museos de ciencias, como por ejemplo el Museo Zoológico de Barcelona —que en 1989 expuso *Fauna*— o el Science Museum del Reino Unido —que, en colaboración con el National Media Museum, el 2014 presentó distintos trabajos de Fontcuberta, entre los cuales se encontraba *Fauna* (Caujolle y Fontcuberta, 2001: 10 y Science Museum, 2012).

Estas acciones de Fontcuberta demuestran que, en efecto, como hemos avanzado al inicio de este artículo, en *Fauna*, así como en los otros trabajos, la exposición es tratada como un medio artístico en sí. Sin embargo, estas distintas intervenciones también revelan una manera de trabajar distinta a la del artista que simplemente hace sus obras. Fontcuberta, pues, se ocupa particularmente de la presentación de los objetos, del espacio expositivo y de las instituciones donde se exponen sus proyectos (trabajo que corresponde finalmente más a la figura del comisario de exposiciones). La relación de Fontcuberta con las prácticas de comisariado parece, así, pasar por la experimentación con la condición de autor del artista. Las historias ficticias, que juegan con la ficción y la verdad, parecen ser el soporte perfecto para estos experimentos.

Una de las características de estas ficciones es el camuflaje, siempre con un toque irónico (Fontcuberta 1991 y 2013: 201), una estrategia que permite a Fontcuberta esconderse como autor de los distintos objetos expuestos. Así, el artista se pone a menudo en escena en sus propias ficciones y lo encontramos disimulado en personajes ficticios, creados a partir de juegos de palabras con su nombre. En *Fauna*, por ejemplo, el doctor Peter Ameisenhaufen y el fotógrafo Hans von Kubert son en realidad adaptaciones en alemán de los nombres de los artistas Pere Formiguera y Joan Fontcuberta. Sin embargo, aquí no terminan los juegos del escondite de Fontcuberta con su condición de autor.

Observando detenidamente *Fauna*, nos damos cuenta que Fontcuberta adopta, de manera más o menos explícita, otra estrategia de camuflaje: el artista asume el rol de comisario de exposición, presentándonos los distintos objetos como si fueran descubrimientos que hubieran caído fortuitamente en sus manos, sin admitir claramente que es él el autor de éstos. En el texto introductorio de *Fauna*, citado al principio de este artículo, los artistas declaran haber encontrado «fortuitamente el archivo del profesor Peter Ameisenhaufen» (Fontcuberta et al., 2013: 55). El espectador presupone que ellos mismos decidieron, pues, exponer los distintos objetos y documentación (Fontcuberta et al., 2013: 55)⁵. Además, a diferencia de las otras ficciones, en *Fauna* Fontcuberta no solamente se presenta como comisario de exposición, sino que se esconde, como hemos visto, en el personaje ficticio del fotógrafo acompañante del doctor Ameisenhaufen.

A este juego de camuflaje es necesario añadirle, aún, una segunda capa de interferencias entre la figura del artista y del comisario. El comisariado de las exposiciones de Fontcuberta suele tener un formato de tándem híbrido, ya que la exposición de las obras suele ir a cargo tanto del mismo Fontcuberta como del comisario —independiente o no— de la institución donde tiene lugar.

Así pues, se puede constatar que esta exploración del contexto de presentación está estrechamente vinculada con el cuestionamiento del estatuto de artista, así como con la exploración de distintos roles institucionales, como el de comisario. Disfrazándose de comisario, Fontcuberta se convierte, no solamente en responsable de sus imágenes, sino también de todo el contexto de presentación de sus imágenes, es decir: del conjunto de la exposición. Este camuflaje de «falso comisario» permite a Fontcuberta acceder al contexto de presentación de sus imágenes y objetos.

Obra emblemática del trabajo de Fontcuberta, *Fauna* se basa principalmente en la manipulación del contexto. Es justamente esta estrategia de falso comisario la que le permite acceder al contexto de presentación, apropiarse de los códigos propios del espacio expositivo y recrearlos a su gusto. De esta manera, *Fauna* pone en entredicho tanto los dogmas del medio fotográfico como la pretendida objetividad del método científico y de la escenografía de las instituciones museísticas. Sin embargo, como veremos a continuación, *Fauna* hace mucho más que eso. Para descubrirlo, tenemos que profundizar en el contexto de exposición de este proyecto de Fontcuberta y Formiguera al MoMA en 1988.

El MoMA fue una de las primeras instituciones en introducir la fotografía en su colección. Desde 1930, un año después de su inauguración, el museo empezó a enriquecer su fondo con fotografías —un gesto que se inscribe en la lógica pluridisciplinar de su fundador Alfred Barr (Bajac, 2015: 11). Desde entonces, el MoMA participó muy activamente en el proceso de legitimación del medio fotográfico. A lo largo del s. xx y a través numerosas exposiciones y publicaciones, esta institución se ha afirmado como un «centro mayor para la fotografía» y es considerada como el *judgement seat* de la fotografía (Bajac en Mauro, 2014: 9; Phillips, 1982)⁶.

Cuando se expone *Fauna* en 1988, John Szarkowski es el director de este departamento en el MoMA desde julio de 1962. Szarkowski es conocido por su concepción analítica y artística de la fotografía, una visión que se inspira de las ideas sobre la pintura de Clement Greenberg (Bajac, 2015: 13-14; Tagliaventi, 2014: 188-197; Phillips, 1982: 54-61). Durante su mandato, Szarkowski trabaja para construir una nueva estética basada en «una serie de paradigmas formales a través de los cuales practicar y analizar el lenguaje [fotográfico], su gramática y su sintaxis» (Tagliaventi, 2014: 191). Desplegada principalmente en *The Photographer's Eye* de 1964, esta estética formalista promueve, por un lado, el desarrollo de «elementos intrínsecos» a la fotografía (Eisinger, 1995: 212;) y, por otro, una nueva manera de presentar la fotografía en la sala de exposición: el *white cube* (Tagliaventi, 2014: 189-190; Bajac, 2015: 13). Apoyándose en esta estética, Szarkowski construye también una tradición fotográfica a partir de fotógrafos históricos y contemporáneos⁷, una de las hazañas más importantes de su mandato. Numerosos especialistas afirman que es precisamente durante estos años de Szarkowski en el MoMA que el medio fotográfico alcanza finalmente el estatus de forma de

arte independiente (Tagliaventi, 2014: 188; Bajac, 2015: 13). Sus años en el Departamento de Fotografía coinciden, pues, con lo que Maren Stange, especialista en Estudios americanos, llama un «boom fotográfico de proporciones gigantescas» (1978: 693). Es decir, durante los años 70 y 80 se desarrolló un mercado para la fotografía histórica y se despertó un interés creciente por el medio fotográfico del público, las instituciones, las galerías, la crítica y la academia (Stange, 1978: 693; Wells, 2015: 344-355).

Según Bajac, durante los años 70 Szarkowski y su trabajo de comisario eran interpretados de la manera siguiente:

Szarkowski era, por un lado, identificado por la prensa como «el analista por excelencia, catalizador, codificador, crítico, practicante del proselitismo, patrón y protector del medio»; y por otro, por culpa de su exposición a los medios y al público, también era objeto de críticas, [que deploraban la] naturaleza monolítica de sus programas y su enfoque desmesuradamente formalista y anticuado (2015: 14).

A partir de su mandato en el MoMA, John Szarkowski crea un canon moderno de la fotografía (Bajac, 2015: 14). Así pues, adquiere una importante notoriedad en el mundo de la fotografía y una influencia sin precedentes en la historia del comisariado en el proceso de legitimación de este medio, especialmente en el de la práctica contemporánea (Stange, 1978: 693-694; Tagliaventi, 2014: 192).

Exponer *Fauna* en el MoMA en 1988 supone un ataque al paradigma moderno de la fotografía a distintos niveles y, por extensión, del arte. Aquí la estrategia de falso comisario no es solo un instrumento para poner en duda los dogmas del medio fotográfico y los de la exposición de la institución museística, sino que también permite deconstruir el paradigma moderno del arte⁸, atacando uno de sus puntales: la noción de autor.

Crucial en la construcción del canon artístico moderno, esta noción ya había sido el blanco de toda una generación de artistas que trabajaban con la apropiación de imágenes, actualmente conocida como la «Pictures Generation» (Evans, 2009). En 1987, un año antes de la exposición de *Fauna*, Barbara Kruger es invitada para trabajar con la colección del MoMA y, ya en esta ocasión, Kruger propone el cuestionamiento de la noción de autor del artista con *Picturing Greatness* (Staniszewski, 1998: 303).

En *Fauna*, así como en los otros trabajos de Fontcuberta, el cuestionamiento de la noción de autor pasa por una estrategia más sutil: el camuflaje del artista en falso comisario. Presentarse como «simple comisario» permite a Fontcuberta exponer sus imágenes y objetos como maravillas caídas casualmente en sus manos, sin admitir directamente que él es el autor de éstos. Esta actitud ataca frontalmente la concepción moderna del artista, que exalta un estilo singular y original.

En efecto, a diferencia de los fotógrafos que expone Szarkowski, el trabajo de Fontcuberta no admite etiquetas estilísticas que le inscriban en una corriente fotográfica, como pide el paradigma moderno. No es ni documentalista, ni «experimentador formal», ni reportero, ni un representante de la *straight photography*⁹. Sin embargo, aunque la obra de Fontcuberta escape a una definición estilística, los distintos estilos mencionados caracterizan sus trabajos. El

artista se sirve de ellos como valores simbólicos, construcciones discursivas e institucionales para generar una «duda razonable» (Fontcuberta, 1996: 114) frente a todo tipo de discurso. En *Fauna*, Fontcuberta se apropia del estilo documental para deconstruir la idea de «tradición» fotográfica de Szarkowski, construida alrededor de fotógrafos, a partir de exposiciones monográficas y colectivas.

Por otro lado, esta estrategia de falso comisario pone al descubierto —probablemente de manera involuntaria— la escenografía de la exposición y el desarrollo de un discurso en el espacio, es decir, el trabajo normalmente invisible del comisario de exposición. Se trata de exponer lo que Staniszewski llama «el “inconsciente” de las instituciones» (1998: 307) a partir de la labor del comisario de exposiciones. Cuestionando la pretendida objetividad del discurso y de la institución museística, *Fauna* presenta, pues, el comisario de exposiciones como un autor, al mismo nivel que el artista o a veces por encima de él, un gesto de Fontcuberta que anticipa la concepción actual del comisario como autor. Esta asimilación del trabajo del artista a la del comisario se confirma con las declaraciones de Catherine Evans sobre el método de trabajo de los artistas:

The installation, in this case, is the whole *Fauna* concept. [...] Artists and curators alike are in a constant process of editing, selecting, cropping (literally or metaphorically), deciding. (2015).

Esta interferencia de roles cuestiona profundamente el sistema del paradigma moderno, dentro del cual el artista está considerado en principio como el solo autor de la exposición, sobresaliendo por encima del comisario supuesto a limitarse a la mediación de la obra del artista y a la organización de la exposición. Por lo que concierne a este cambio de «comisario mediador» a «comisario autor», el filósofo y crítico de arte Boris Groys hace las constataciones siguientes:

For a long time, the social function of the exhibition was firmly fixed: The artist produced artworks, then these artworks were either selected and exhibited by the curator of an exhibition or rejected. The artist was considered an autonomous author. The curator of the exhibition, by contrast, was someone who mediated between the author and the public but was not an author him or herself. Thus the respective roles of the artist and the curator were clearly distinct: the artist was concerned with the creation; the curator, with selection. [...] That means that creation was considered primary; selection, secondary. [...] Now, however, that era is definitively over. The relationship between artist and curator has changed fundamentally. [...] It is simple to state why this situation changed: Art today is defined by an identification between creation and selection. [...] Today, an author is someone who selects, who *authorizes* (2005: 93)¹⁰.

La historia del comisariado de exposiciones del Departamento de Fotografía del MoMA se define también por la presencia de estos dos modelos de comisario. Así, si Beaumont Newhall, originariamente bibliotecario, es el comisario mediador por excelencia y entiende su trabajo como el de un conservador, Edward Steichen es conocido por su rol de comisario autor en las exposiciones que organiza.

Szarkowski se sitúa en la intersección de estos dos modelos. Inspirándose de Newhall, inscribe su modelo curatorial en la teoría de una mediación neutra y objetiva. Sin embargo, con

una concepción muy personal de la fotografía, Szarkowski presenta también las características de un comisario autor, hecho que le costó numerosas críticas¹¹. Aunque Szarkowski negó varias veces su rol de guía en ciertos jóvenes fotógrafos y su influencia en la escena artística, Eisinger remarca que fueron, en efecto, determinantes:

He argued that the photographers he promoted who became famous were inherently worthy of recognition and would have received it even had he ignored them, and he pointed out that many photographers he exhibited did not become famous. He claimed a high degree of objective disinterest in his curatorial evaluations and likened his role of curator to that of a taxonomist in a natural museum. Apparently he did not see himself as a leader in a community full of political forces, but of course, he was. He was the leader of the most visible and respected of the tiny group of photographic institutions with a national reputation, and his curatorial choices had tremendous impact on the photographic community in terms of what was discussed, exhibited, published, and sold (1995: 224-225).

Así pues, con su estrategia de falso comisario, *Fauna* ataca el MoMA como institución por excelencia de la modernidad. Este ataque se sustenta en la puesta de manifiesto del trabajo de Szarkowski como comisario que, como hemos visto, no fue indiferente ni sin consecuencias en el mundo de la fotografía, contrariamente a lo que él pretendía. El trabajo de Fontcuberta permite aquí presentar Szarkowski como un autor de las exposiciones que él mismo organiza, y al mismo nivel que los artistas presentados, y remarcar que él es igualmente el autor de un discurso particular sobre la fotografía, desarrollado a lo largo de su mandato.

Años más tarde, este ataque de Fontcuberta al paradigma moderno se consolida con *El artista y la fotografía* en 1995 y *Trepal* en 2014, dos proyectos que tratan la construcción de la figura del artista y su estilo, y la construcción de los grandes autores de la fotografía de los años 20 y 30.

En 1978, Szarkowski comparaba su trabajo en el Departamento de Fotografía del MoMA al de un taxidermista dentro de un museo de historia natural. Diez años más tarde, en esta misma institución, Fontcuberta presenta *Fauna* con la *comisaria junior* de este departamento, un relato de ficción que cuestiona la objetividad de la escenografía institucional del discurso sobre la historia natural creado por la institución museística y del comisario de exposiciones.

En definitiva, a partir de la estrategia de falso comisario, *Fauna* juega —probablemente por una simple coincidencia— con la metáfora del taxidermista de Szarkowski, cuestionándola y desmontándola, y en cierto modo, consigue devolvérsela. Así, deconstruye el paradigma moderno en el sí de su institución por excelencia, el *judgement seat* de la fotografía.

Quizás estas reflexiones pueden explicar por qué en 1988 *Fauna* no fue expuesta dentro de «New Photography», la serie de fotografía contemporánea de Szarkowski (MoMA y Szarkowski, 1985), sino dentro de «Projects», una iniciativa artística que tenía como objetivo «presentar los trabajos de artistas emergentes y traer arte [...] de vanguardia dentro del contexto del museo» (MoMA [s. f.] a). Como hemos visto, *Fauna* parece estar muy lejos de la concepción del medio fotográfico de Szarkowski.

JOAN FONTCUBERTA COMO COMISARIO DE EXPOSICIONES DE LA POST-FOTOGRAFÍA

La llegada de la era digital al final de los años 90 tuvo el efecto de un tsunami en el mundo fotográfico. La fotografía, hasta entonces un objeto físico, pasa a ser digital, es decir, una información binaria, una información flexible sospechosa de ser fácilmente manipulable (García Sedano, 2015).

«Este cambio radical de naturaleza, explica el historiador de la fotografía Marcelino García Sedano, hace colapsar por completo el concepto tradicional de imagen fotográfica [...] y abre nuevas puertas al análisis del nuevo fenómeno de la imagen en relación con la paulatina digitalización de la sociedad y la información» (2015: 126). Así, numerosos teóricos como William Mitchell, Kevin Robins o Lev Manovich¹², anuncian la muerte de la fotografía tradicional y la aparición de una nueva fotografía digital, la «post-fotografía». Este término será reutilizado más tarde con otras definiciones, entre ellas la de Fontcuberta, que trataremos más adelante.

La llegada de la fotografía digital en los años 90 no provoca cambios sustanciales en el trabajo de Fontcuberta, que ya se basa como hemos visto en diferentes estrategias de manipulación. Todo lo contrario: el desarrollo de la tecnología digital permite enriquecer el método de trabajo del artista y mejorar sus antiguas estrategias de manipulación¹³. Sin embargo, es a principios de los años 2000, momento en que Internet se generaliza y aparecen distintos buscadores y redes sociales, que la producción de Fontcuberta empieza a cambiar de dirección y el comisariado de exposiciones se afirma para él como un nuevo método de trabajo¹⁴. Los años que preceden *From Here On*, la exposición que inaugura la post-fotografía de Fontcuberta, se caracterizan por el interés teórico de Fontcuberta en la fotografía contemporánea. Así, escribe distintos textos que evalúan el impacto de la revolución digital y que tienen por intención entender y definir las nuevas relaciones entre la imagen fotográfica y la tecnología¹⁵.

En mayo de 2011, justo antes de inaugurar *From Here On*, publica un «manifiesto post-fotográfico» (Fontcuberta, 2011) que bautiza la fotografía contemporánea como «post-fotografía», recuperando el término de la teoría de la fotografía digital de los años 90 mencionada anteriormente. Así pues, las exposiciones que Fontcuberta organiza a partir del 2011 se inscriben en un proceso conceptual que aspira a definir la fotografía contemporánea y deben, pues, interpretarse como la continuación y el desarrollo de las distintas ideas en las cuales se basa su post-fotografía.

En 2011, dentro del festival de Les Rencontres d'Arles, tuvo lugar *From Here On. Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*¹⁶, una exposición que inaugura toda una serie de exposiciones sobre fotografía contemporánea organizadas por Fontcuberta. Dirigida por Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Clément Chéroux, Joachim Schmid y Martin Parr, esta exposición presenta los trabajos de 36 jóvenes artistas, entre los cuales destacan Andreas Schmidt, Jenny Odell, Mishka Henner, Penelope Umbrico, Roy Arden o Thomas Mailaender.

Bajo la forma de un manifiesto firmado por los comisarios (Fontcuberta et al. 2011), *From Here On* proclama la «ruptura de nuestra comprensión de la fotografía y de lo constituye la fotografía», producida como respuesta a la revolución digital (Gergel, 2012), y declara la apertura de una nueva etapa fotográfica, que ellos llaman «post-fotografía». Lejos de anunciar la muerte de la fotografía, como ciertos teóricos habían predicho en los años 90, la «post-fotografía» de *From Here On* tiene la intención de definir una nueva era donde los artistas que trabajan con este medio «utilizan métodos de distribución y de circulación más inmediatos y participativos», es decir, la apropiación de imágenes de fuentes vernáculas de Internet (Gergel, 2012).

Ampliamente presente en la mayoría de las vanguardias históricas, como Dada, el Surrealismo, el Pop Art o la Pictures Generation, la estrategia de la apropiación ocupa en esta exposición un lugar central porque se convierte en el «medio» por excelencia de gran parte de los artistas (Chéroux, 2011)¹⁷. En una lógica de «ecología» de imágenes, *From Here On* propone servirse de la estrategia de la apropiación para luchar contra la saturación icónica producida por, entre otros fenómenos, «el desarrollo de Internet, la multiplicación de los sitios de búsqueda o para compartir imágenes en línea» (Chéroux, 2011).

La utilización de la apropiación digital, explica Chéroux, lleva a cuestionar distintos aspectos del funcionamiento del sistema tradicional del arte (2011). En efecto, las obras de esta exposición tienen la vocación de subvertir los valores que tradicionalmente definen el mundo del arte, como la originalidad o la autenticidad, y de proponer otros, como lo lúdico o lo banal, sobre los cuales repensar las prácticas contemporáneas.

Uno de los elementos más atacados de este sistema en *From Here On* es sin duda la figura del artista como autor, una cuestión clave para comprender esta exposición. Como Chéroux afirma en el manifiesto de la exposición, «ya no se trata de “la muerte del autor” como Roland Barthes la describió en 1968, sino más bien del suicidio simulado» (2011).

Aquí volvemos a encontrar el imaginario de la simulación evocado en relación con los trabajos de ficciones de Fontcuberta. En efecto, a partir del uso de la estrategia de la apropiación, el artista juega con su estatus de autor y, mientras que se aleja de figuras como «el técnico, el ingeniero o el profesional», se camufla en figuras del mundo del arte como «el amateur o el coleccionista», cuyos *modus operandi* se caracterizan más por una «pasión diletante» que por un «savoir-faire» (Chéroux, 2011). Sin embargo, este juego de intercambio de roles del mundo del arte no se acaba con los artistas presentados a *From Here On*, sino que también se extiende al comisariado.

Con Joan Fontcuberta en cabeza, Erik Kessels, Joachim Schmid, Clément Chéroux et Martin Parr, la exposición está dirigida por figuras mayores que, con perfiles muy diferentes, representan distintos ámbitos del mundo de la fotografía.

Por un lado, Fontcuberta y Schmid se definen como artistas y Parr como fotógrafo de la agencia Magnum (Chéroux, 2011). Por otro, Kessels es un coleccionista reconocido y actualmente dirige su propia agencia de publicidad KesselsKrammer, mientras que Chéroux, historiador del arte, es conservador del Gabinete de Fotografía del Centre Pompidou (2011).

Reunidas en *From Here On*, estas personalidades comparten aquí un mismo terreno, el del comisariado, sin que ninguno de ellos sea propiamente y solamente «comisario». Así, constatamos que el juego con el estatus de autor, que Chéroux anunciaba en los artistas, invade inevitablemente otras capas del sistema del arte. No obstante, aquí ya no se trata de camuflaje, sino de un intercambio de papeles asumido que termina por subvertir lo que Fontcuberta llama más tarde el conjunto de los «agentes tradicionales» del arte (Fundació Foto Colectània, 2013).

Lejos de ser una exposición aislada en la carrera de comisario de Fontcuberta, *From Here On* inaugura, como hemos mencionado anteriormente, una serie de exposiciones sobre fotografía contemporánea entre las cuales figuran *La obra-colección. El artista como coleccionista* (Foto Colectània, 2013 Barcelona), *Fotografía 2.0* (PhotoEspaña, 2014 Madrid) y *La Condición Post-Fotográfica* (Le Mois de la Photo, 2015 Montreal). Los participantes de las distintas exposiciones son en general los mismos y Fontcuberta siempre es comisario —los otros comisarios de *From Here On* cambian de rol. En estas distintas exposiciones, en las cuales lamentablemente no podemos detenernos, se puede observar el desarrollo de la post-fotografía y de las problemáticas de la apropiación y del estatus del autor, concretamente la mezcla e interacción de distintos roles de los agentes tradicionales del mundo artístico.

Después de este análisis de *From Here On*, podemos constatar lo siguiente.

En esta exposición inaugural se teje una red de relaciones entre los numerosos participantes —esta red se desarrolla y se intrica en las siguientes exposiciones. No obstante, los intercambios entre los diferentes actores tradicionales no son fruto ni del azar ni tampoco de un juego inocente, sino que responden a unas reglas internas, a una lógica propia. Por un lado, tenemos los artistas jóvenes y amateurs, sin carreras reconocidas en el mundo de la fotografía y, por el otro lado, las celebridades del mundo de la fotografía que participan como comisarios a la definición de la post-fotografía, dejando de lado sus respectivas profesiones. La relación que se establece entre estos dos grupos de participantes es claramente jerárquica y viene determinada por la notoriedad en mundo de la fotografía, siguiendo el modelo de apadrinamiento (Bawin, 2014: 208). Consolidados en el mundo de la fotografía, los comisarios seleccionan las obras de artistas emergentes y este gesto permite a estos jóvenes artistas crearse una reputación. Así pues, los comisarios tienen una posición de poder importante, ya que se encuentran por encima de los artistas, una situación muy distinta a la del comisario mediador, que tratamos anteriormente. ¿Cómo es posible?

Como hemos visto, la segunda mitad del s. xx se caracteriza por la crítica a la noción de autor, una noción central del modernismo. Contrariamente a lo que predecía Roland Barthes en 1968 —la muerte del autor—, Boris Groys constata un cambio profundo en la noción del autor: en vez de disolverse, esta noción se multiplica y da lugar a nuevos autores (2005, 96-97). Según Groys, esta multiplicación de la autoría es posible gracias a la «identificación entre creación y selección», que hace que «el acto creativo sea hoy un acto de selección» (2005: 93). La noción de autor, tradicionalmente reservada al artista, se convierte en plural y abarca los diferentes agentes del mundo del arte, que se transforman aquí todos en autores de la exposición de arte (Groys, 2005: 96-97). Así, la multiplicación de la figura del autor no afecta

solo a la definición de la noción del autor, sino también a toda la concepción y a la organización de una exposición de arte. Exige, pues, una redefinición de las relaciones entre los diferentes agentes del mundo del arte, y sobretodo entre artistas y comisarios. En este contexto, Groys propone repensar la exposición como una obra colectiva de muchos autores, como en el mundo del cine, de la música o del teatro (2005: 97).

Basada en el cuestionamiento de la noción de autor y en la apropiación, *From Here On* promueve la asimilación entre creación y selección. Así, permite, por un lado, que agentes del mundo del arte normalmente excluidos de la exposición estén presentes como autores y, por otro lado, que estos agentes reconvertidos en autores jueguen con esta noción y se transformen aquí en comisarios. Ahora podemos decir que *From Here On* —y la post-fotografía, por extensión— está formada por una multitud de autores que trabajan juntos. No obstante, está lejos de lo que podría ser un *revival* de los colectivos de artistas de las vanguardias que trabajan de igual a igual.

Como hemos constatado, las relaciones entre los distintos autores participantes en esta exposición se basan en una jerarquía interna. Así como la noción de autor es crucial en *From Here On*, la singularidad individual también ocupa un lugar primordial, en detrimento de la colectividad¹⁸. Finalmente, si los comisarios ocupan una posición tan importante en esta exposición, es gracias pues a su reputación consolidada como autores singulares en el mundo de la fotografía. En este mismo sentido, Groys constata también el rol crucial del comisario y de sus proyectos en la escena artística contemporánea, concretamente en su proceso de legitimación de nuevos artistas:

Independent curators become more and more the leading figures in today's globalized art world. The curator is looking for new, innovative art and for young, promising artists all around the world. [...] Today's curators develop mostly their own art projects and involve the artists in these projects if these artists seem to be suitable for a task (2005: 94).

Comisario independiente promoviendo una visión muy personal de la fotografía contemporánea, Fontcuberta encarna a la perfección este papel descrito por Groys. En efecto, su estatus de comisario en *From Here On* lo coloca en un sitio privilegiado que le permite ser árbitro de la fotografía contemporánea. Es más, a diferencia de los otros comisarios, Fontcuberta tiene un papel aún más importante: el de comisario principal. Efectivamente, él es el teórico principal de la «post-fotografía» —recordamos su manifiesto en *La Vanguardia*— y también es él quien se encuentra al mando del comisariado de las siguientes exposiciones sobre esta nueva fotografía.

Esta posición de comisario principal se confirma con la historia de la creación de *From Here On*: en el catálogo, Fontcuberta confiesa que, aunque la exposición tienen cinco comisarios, en realidad es él quien, en una conversación con François Hébel, recibió inicialmente la misión de organizar la exposición y quien concibió el equipo de comisariado invitando su círculo de «camaradas» del mundo de la fotografía, con los cuales había trabajado a lo largo de su carrera y compartía el mismo interés por la fotografía contemporánea (Fontcuberta et al., 2011: 127-128).

En *From Here On*, así como también en las otras exposiciones, Fontcuberta ocupa pues, como comisario de la post-fotografía, una posición de mucha influencia en el proceso de legitimación de la fotografía contemporánea, tradicionalmente más bien atribuida al crítico de arte. Esta observación permite adivinar la sustitución del crítico por el comisario en la escena contemporánea, una hipótesis en la cual trabajan actualmente numerosos investigadores (Glicenstein, 2015: 69-73; O'Neill y Søren, 2007 :14, 111).

Así, Fontcuberta ya no es solo autor, sino también árbitro de la creación contemporánea y director de orquesta de la post-fotografía. Gracias a su jerarquía interna que promueve la legitimación de nuevos artistas, *From Here On*, así como la post-fotografía, se convierte aquí en una puerta de entrada para artistas emergentes utilizando el medio fotográfico al mundo privilegiado de la fotografía.

A lo largo de este texto, hemos estudiado la relación de Fontcuberta con el comisariado, primeramente, como artista y, en segundo lugar, como comisario. Así, podemos constatar que las prácticas de comisariado caracterizan toda su obra: tanto sus exposiciones de comisario como sus trabajos de artista parecen inscribirse en la misma línea de trabajo y de comprensión de la fotografía y el arte. Hay, sin embargo, una diferencia: *Fauna* y sus obras de artista cuestionan los dogmas fotográficos y la objetividad de los discursos institucionales y *From Here On* y las exposiciones de la post-fotografía parecen fundadas en un gesto de adhesión, casi de celebración de la institución y del sistema del mundo de la fotografía.

Dicho desde un punto de vista estético: si, por un lado, Fontcuberta se sirve de la figura del comisario para deconstruir el «canon moderno» de la fotografía, por otro, en la post-fotografía el comisariado le sirve para construir su propio discurso sobre la fotografía contemporánea o, en otras palabras, para crear lo que podríamos llamar un «canon post-fotográfico» —acercándose así, salvando las distancias, a las prácticas de comisariado de Szarkowski.

Así pues, podemos afirmar que, en los trabajos de Fontcuberta, las prácticas de comisariado son estrategias tanto de deconstrucción como de construcción del discurso sobre el medio fotográfico. Esta ambivalencia, como mencionamos al principio, constituye una de las características principales de los artistas comisarios —recordemos aquí que Bawin define las relaciones del artista con la institución como «oscilando entre el menosprecio y la fascinación» (2014: 80-81).

Teórico, artista, crítico, profesor y comisario, Fontcuberta es poliédrico, especialista en camuflaje y es gracias a su reputación que se puede permitir todos los experimentos posibles. Así pues, ¿cómo evolucionarán sus distintas facetas? ¿Habrà alguna nueva? ¿Se esconderá en nuevos agentes tradicionales como, por ejemplo, el coleccionista? ¿Cómo se desarrollarán sus prácticas de comisariado? ¿Cómo continuará su aventura post-fotográfica? ¿Habrà algún otro cambio tecnológico que trastoque sus prácticas en el mundo de la fotografía?

NOTAS

1. *Este artículo es parte del resultado de Le photographe commissaire: stratégies de construction et déconstruction chez Joan Fontcuberta, tesina de máster dirigida por el Dr. Olivier Lugon y realizada en la Université de Lausanne, en 2016.*
2. Filipovic cita como bibliografía del artista comisario los siguientes libros: *Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art* de Ian Dunlop de 1972; *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty de 1986 y *The Avant Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth* de Bruce Altshuler de 1994 (2013: 166). Esta bibliografía puede ser completada por otras referencias: en primer lugar, el último libro de Jérôme Glicenstein (2015), y en segundo lugar algunas obras clave de la historia de las exposiciones, como las de Reesa Greenberg, Ferguson Bruce y Sandy Nairne (1996); Jérôme Glicenstein (2009); Jean-Luc Chalumeau (2013) y Mary Anne Staniszewski (1998). En cuanto a la historia de la exposición de la fotografía, las obras de referencia son la de Jorge Ribalta (2009) y la de Alessandra Mauro (2014).
3. Los primeros trabajos de Fontcuberta son collages y fotomontajes de inspiración surrealista (Caujolle y Fontcuberta, 2001: 6,7, 16-29; M. Poivert en Fontcuberta et al., 2013: 15). Las experiencias con el fotograma dieron lugar a numerosas series producidas en paralelo a las célebres ficciones (2011 [1996]: 54-79; Caujolle y Fontcuberta, 2001: 8, 12-14; Chéroux, 2008: 4).
4. Aunque Fontcuberta utiliza la palabra «storytelling» para definir su modo de trabajar, nosotros hemos considerado que esta palabra es finalmente poco representativa de la estrategia de Fontcuberta (2013: 200).
5. En ficciones como *El Artista y la fotografía* y en *Trepat*, Fontcuberta juega explícitamente con el comisario del mundo del arte y expone sus imágenes como un comisario que presentase unos hallazgos artísticos que trastornan los discursos canónicos de la historia del arte.
6. Para un estudio detallado sobre el papel de las exposiciones al MoMA en la historia de la fotografía, ver Staniszewski (1998) y Tagliaventi (2014: 149-199).
7. Aunque la concepción de la fotografía de Szarkowski se construyera principalmente alrededor de fotógrafos, eso no significa que se adhiriera completamente a los principios de los subjetivistas. Para una comparación entre las concepciones de Szarkowski y algunos subjetivistas, consulten el artículo de Joel Eisinger, historiador de la fotografía (1995: 211-212).
8. La socióloga del arte Nathalie Heinich define el paradigma moderno artístico de la manera siguiente: «Pour le paradigme moderne, l'art consiste en l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression avec les canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité, voire la singularité» (2014: 50).
9. Fontcuberta se define él mismo de la siguiente manera: «Creo que mi trabajo es muy poliédrico. Nunca me he considerado prisionero de un estilo determinado, aunque sí mantengo coherencia con una serie de preocupaciones conceptuales, que voy desplegando con diferentes estrategias» (2013: 200).
10. Ver también Heinich (1989: 29-49).
11. La mayoría de críticas, sobre todo las de Abigail Solomon-Godeau y Allan Douglas Coleman, están recogidas en el libro de Eisinger (1995: 234-235, 248-259, 263-270).

12. García Sedano constata que existen numerosas divergencias entre estos autores (2015) y basa su estudio en las publicaciones siguientes: *La imagen fotográfica en la cultura digital* (Robins, 1997), *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era* (Mitchell, 1992) y *The paradoxes of digital photograph* (Manovich, 1996).
13. Uno de los mejores ejemplos de la utilización de la tecnología en las ficciones de Fontcuberta es sin duda *Orogénesis* de 2004 (Fontcuberta et al. 2013: 95-111).
14. En paralelo a sus ficciones, Fontcuberta explora otros tipos de apropiación y adopta un *modus operandi* basado en el reciclaje de imágenes, una manera de trabajar que anuncia una lógica de «ecología» de imágenes. Algunos buenos ejemplos de esta nueva metodología son la serie de *Googlegramas* (Fontcuberta, 2007) y el proyecto participativo *Monumentalbum* (Musée Nicéphore Niépce, 2011).
15. Entre distintos textos, destacan *A través el espejo* (Fontcuberta, 2010a) y *La Cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía* (Fontcuberta, 2010b).
16. En 2011, el título de la exposición en Les Rencontres d'Arles era en inglés y en francés. En 2013, la exposición fue presentada en Barcelona y se mantuvo el título en inglés y se tradujo al catalán. En el mundo de la prensa y de los especialistas de la fotografía, las referencias a esta exposición se hacen principalmente a partir de la versión inglesa del título. Así pues, nos referiremos a esta exposición a partir de la versión inglesa, *From Here On*, para inscribir este texto en la literatura crítica ya existente.
17. Para un análisis detallado del uso de las prácticas apropiacionistas en *From Here On*, ver Gergel (2012).
18. A esta observación se le puede sumar la de Heinich, que constata «el desbocamiento del régimen de la singularidad» como característica del arte contemporáneo (2014: 71-75).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Bajac, Q., et al. (2015). *Photography at MoMA 1960 to Now*. Nueva York: MoMA.
- [2] Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. París: Archives contemporaines.
- [3] Berthou Crestey, M. (2010, agosto 25). «Blow Up, Blow Up: prises, reprises, surprises de vue par Joan Fontcuberta». *LE REGARD A FACETTES*. Últ. Consulta, 12 dic. 2015 [En línea]. <http://culturevisuelle.org/regard/archives/307>.
- [4] Caujolle, C., & Fontcuberta, J. (2001). *Joan Fontcuberta*. París: Phaidon.
- [5] Chalumeau, J.-L. (2013). *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*. París: Klincksieck.
- [6] Chéroux, C. (2008). *Joan Fontcuberta*. Arles: Actes Sud.
- [7] Chéroux, C. (2011). «From Here On, L'Or du temps». *Médiathèque des Rencontre de la photographie d'Arles*. Últ. Consulta, 15 sept. 2015 [En línea]. <http://rencontres-arles-photo.tv>.
- [8] De Vries, P. (2011). «Documentary Photography & The Historical Archive in Joan Fontcuberta's Sputnik». *The Interdisciplinary Journal of The New School for Social Research*. Últ. Consulta, 28 oct. 2015 [En línea]. <http://canononline.org/archives/spring-2011/documentary-photography-the-historical-archive-in-joan-fontcuberta%E2%80%99s-sputnik/>

- [9] Eisinger, J. (1995). *Trace and transformation: American criticism of photography in the modernist period*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- [10] Evans, C. (2015). Entrevista electrónica sobre *Fauna* y Joan Fontcuberta a Catherine Evans hecha por Ariadna Lorenzo Sunyer.
- [11] Evans, D. (ed.) (2009). *Appropriation*. London, Cambridge, Massachusetts: Whitechapel ; MIT Press.
- [12] Filipovic, E. (2013). «When Exhibitions Become Form : On the History of the Artist as Curator». En Steeds, L. (Eds.) (2014). *Exhibition*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [13] Fontcuberta, J. (1991). Entrevista a Joan Fontcuberta por A. D. Coleman en el *Journal of Contemporary Art* [En línea].
- [14] Fontcuberta, J. (2007, febrero 2). «El engaño hecho arte». *El País*. [En línea].
- [15] Fontcuberta, J. (Ed.). (2010a). *A través del espejo*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.
- [16] Fontcuberta, J. (2010b). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [17] Fontcuberta, J. (2011 [1996]). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [18] Fontcuberta, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico». *La Vanguardia* [En línea].
- [19] Fontcuberta, J., et al. (2011). *From Here On / A partir de maintenant*. Arles: Les Rencontres d'Arles.
- [20] Fontcuberta, J. et al. (2013). *Camouflages*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- [21] Fontcuberta, J. (2014a). «Le Mois de la Photo à Montréal en régime post-photographique» y «Vers une littéracie de l'image. Une discussion avec le commissaire Joan Fontcuberta». *Artichautmag.com - Le magazine des étudiant/e/s en art de l'UQAM*. Últ. Consulta, 15 julio 2015 [En línea].
- [22] Fontcuberta, J. (2014b). *Trepas*. París: Editions Bessard [En línea].
- [23] Fundació Foto Colectània. (2013). «Obra-colección. El Artista como coleccionista ». Últ. Consulta, 10 nov. 2015 [En línea].
<https://fotocolectania.wordpress.com/category/exposiciones/obra-coleccion/>
- [24] García Sedano, M. (2015). «Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 21 (21) [En línea].
- [25] Gergel, G. F. (2012). «From Here On: Neo Appropriation Strategies in Contemporary Photography». *Interventions: The Online Journal of Columbia University's Graduate Program in Modern Art: Critical and Curatorial Studies*, 1(2). [En línea].
- [26] Glicenstein, J. (2009). *L'art, une histoire d'expositions*. París: Presses universitaires de France.
- [27] Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur: mutations dans l'art contemporain*. París: Presses universitaires de France.
- [28] Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (Eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. Londres; Nueva York: Routledge.
- [29] Groys, B. (2005). «Multiple Authorship». En B. Vanderlinden & E. Filipovic (Eds.), *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. Cambridge: The MIT Press.
- [30] Heinrich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*. París: Gallimard.

- [31] Heinrich, N., & Pollak, M. (1989). «Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière». *Sociologie du Travail*, 31(1), 29-49.
- [32] Manovich, L. (1995). «The paradoxes of digital photography. En *Photography after photography*». Múnic: Verlag der Kunst.
- [33] Mitchell, W. J. (2001). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era* (4th printing). Cambridge/Massachusetts ; London: MIT Press.
- [34] Mauro, A. (2014). *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*. Londres: Contrasto.
- [35] MoMA (s. f.) a. *MoMA | Projects Series* [The Elaine Dannheisser Projects Series]. Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea]
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>
- [36] MoMA y Evans, C. (1988, junio). *PROJECTS: Joan Fontcuberta/Pere Formiguera*. Nueva York : MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives. [Comunicado de prensa]. Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea].
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6543/releases/MOMA_1988_0046_47.pdf?2010
- [37] MoMA y Szarkowski, J. (1985). *The Museum of Modern Art For Immediate Release. NEW PHOTOGRAPHY*. Nueva York : MoMA | Exhibition Files of The Museum of Modern Art in The Museum of Modern Art Archives. Comunicado de prensa (junio 1988). Últ. Consulta, 6 oct. 2015 [En línea]
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6208/releases/MOMA_1985_0062_61a.pdf?2010
- [38] Musée Nicéphore Niépce. (2011). «Monumentalbum. Un projet photographique participatif». *Musee Niepce*. Últ. Consulta, 18 dic. 2015 [En línea]
<http://www.museeniepce.com/index.php/musee/mediation/Mediation-Hors-les-murs>
- [39] O'Neill, P., & Søren, A. (Eds.). (2007). *Curating subjects*. Londres: Open Editions.
- [40] Phillips, C. (1982). «The Judgment Seat of Photography». *October*, 22, 27-63.
- [41] Ribalta, J. (2009). *Espacios fotográficos públicos: exposiciones de propaganda, de Prensa a The family of Man, 1928-1955*. (Museu d'Art Contemporani de Barcelona (España), Ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- [42] Robins, K. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- [43] Science Museum. (2012, febrero 21). *Joan Fontcuberta: Stranger Than Fiction* [página web]. Últ. Consulta, 21 nov. 2015 [En línea].
http://www.sciencemuseum.org.uk/about_us/press_and_media/press_releases/2014/04/Stranger%20Than%20Fiction.aspx
- [44] Stange, M. (1978). «Photography and the Institution: Szarkowski at the Modern». *The Massachusetts Review*, 19(4), 693-709.
- [45] Staniszewski, M. A. (1998). *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge Mass. [etc.]: The Mit Press.
- [46] Tagliaventi, A. (2014). «Photography at MoMA: Four Landmark Exhibitions». En Mauro, A. (ed.) (2014). *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*. Londres: Contrasto.
- [47] Wells, L. (2015). *Photography: a critical introduction* (5th ed). Londres; Nueva York: Routledge.

CURRICULUM VITAE. ARIADNA LORENZO SUNYER

Ariadna Lorenzo Sunyer es doctoranda en la Universitat de Girona (España) y en la Université de Lausanne (Suiza), bajo la supervisión del Dr. Xavier Antich y Dr. Olivier Lugon. Su proyecto de tesis estudia el uso de las presentaciones de diapositivas como medio artístico entre los años 1950 y 1970. También ha participado en el comisariado de exposiciones en centros de Girona como el Museu del Cinema o El Bòlit, Centre d'Art Contemporani.

Es miembro del grupo de investigación *Imágenes y contra-imágenes* y también colabora con el proyecto europeo *A Million Pictures*.