

Fontcuberta, humorista y demiurgo: Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA)

Raúl Rodríguez-Ferrández¹

Recibido: 2 de febrero de 2020 / Aceptado: 30 de abril de 2020

Resumen. En esta era de posverdad, *fake news* y *deepfake* (específica alteración digital fraudulenta de documentos audiovisuales) es necesario no solo reclamar el compromiso con la verdad del informador, sino la preservación de un espacio para la ficción que no sea estigmatizado. Las ficciones artísticas son territorios delicados que han de mantener su capacidad irrestricta de revelar mediante metáforas o ironías porciones de lo real, y al tiempo imaginar mundos alternativos que deseáramos visitar (o, al contrario, de los que abominaríamos). El texto que sigue repasa cronológicamente y analiza la obra de un excepcional creador de mundos a través de imágenes, Joan Fontcuberta, con la premisa de que cada una de sus colecciones es la metódica construcción de una porción de universo. En cuarenta años de incesante creación (y reflexión sobre ella), ha parodiado gran número de discursos: científico, periodístico, histórico, religioso, artístico y de las nuevas tecnologías. La vía para conseguirlo era crear pequeños mundos y mostrarnos, con ironía, pruebas fotográficas de su existencia: fauna, flora, restos fósiles y aerolitos extraterrestres, constelaciones, accidentes geográficos y razas ignotas, astronautas y milagros, científicos y terroristas, noticiarios, periódicos, curadores de arte y artistas, incluso instituciones museísticas donde esas obras inventadas (doblemente) se exhibirían. La suma de esos mundos parciales constituye un Mundo Alternativo Perfectamente Amueblado (MAPA), una cartografía casi tan completa y exigente en su coherencia interna como las que contenían la borgiana Enciclopedia de Tlön o las ficciones de Tolkien o George R. Martin.

Palabras clave: Fontcuberta; humor; construcción de mundos; fake; postfotografía.

[en] Fontcuberta, Humorist and World-builder: How to Create a Mocking Alternative Planisphere (MAP)

Abstract. In the era of post-truth politics, fake news and deepfake (specific digital counterfeit of visual documents) it becomes more necessary than ever to claim the commitment to the truth of those who provides us with information. However, we must also ensure the preservation of a space for fiction that won't be stigmatized, that won't be confused with those crude forgeries. Artistic fictions are delicate, fragile matters. On the one hand, they have to maintain their unrestricted ability to imagine alternative worlds that we would like to visit (or on the contrary, we would fear or hate). But on the other, and without contradiction, they must be able to intervene on the real, to reveal by means of metaphors or irony the spirit of time in all its contradictions. The following text analyzes the work of an exceptional creator of worlds through images, Joan Fontcuberta, with the premise that each of its collections is the partial but methodical construction of a universe. In almost forty years of incessant creation (and reflection on it) he has shaped perfectly furnished ironic little worlds: fauna, flora, fossils, aerolites, constellations, geographic features, ethnography, newscast, newspapers and experts, astronauts and miracles, scientists and terrorists, works of art and artists, included art history and museum institutions, all feigned. The sum of these portions constitutes a harmonious whole, a Mocking Alternative Planisphere (MAP), a

¹ Universidad de Alicante (España)
E-mail: R.Rodriguez@ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-1341-255X>

cartography as complete and demanding in its internal coherence as those reflected by the Borgian Encyclopedia of Tlön, or Tolkien's or George R. Martin's fictions.

Keywords: Fontcuberta; humour; world-building; fake; post-photography.

Sumario: 1. Introducción. 2. Botánica y zoología. 3. De la astronomía a la entomología. Etnias sin genética. Geografías sin historia. 4. Nuevos hallazgos de viejos artistas. 5. Doblemente falso: cosmonautas, taumaturgos, terroristas. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Rodríguez-Ferrándiz, R. (2021) Fontcuberta, humorista y demiurgo: Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 121-139.

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica

Jorge Luis Borges, 1971, p.19.

1. Introducción

Todas las tecnologías de la imagen han pasado por momentos similares. En primer lugar, el de la invención, con el descubrimiento entusiasta de las posibilidades de reproducción fidedigna de la realidad, de registro, documento, ciencia, memoria. Y luego el momento desmitificador, con los teóricos, críticos o creadores que vinieron a sacarnos de esa ilusión realista, a describir trucos, manipulaciones, efectos especiales. Nos abrieron con ello otra dimensión: la de las imágenes de creación, la de la confección de ficciones que no dejaban por ello de apelar a un ahí-afuera de realidad registrada. Ello fue particularmente así con las tecnologías de la toma directa. En efecto, en sus etapas inaugurales fotografía, cine y televisión nos daban la percepción visual o audiovisual presuntamente en bruto, en ellas la realidad misma chamuscaba la película y luego el papel o la pantalla, y dejaba su huella. Luego nos enteramos de que las fotos, el cine y la televisión sirven también a los fines de la creación, de la ficción. Todas esas imágenes, en grados y con resultados diversos, han estado marcadas desde su nacimiento por una oscilación muy particular entre la vocación de documento y la de ficción artística, entre la crónica y la imaginación creadora, entre capturar la realidad o construirla (Bravo, 2006, pp. 21-40). Entre dejar que la vida pase por delante de la cámara -una vida que habría acontecido igualmente de no haber estado la cámara presente- y hacer que la vida cambie su curso para pasar por delante de la cámara -de manera que la cámara se convierte en *agente provocador* de lo sucedido, en distintos grados de "agencia".

Ese cimbreo ha sido siempre una invitación abierta al *fake*. Por si no bastara con la inestabilidad de la imagen en sí, los marcos "paratextuales" (Genette, 1997) de donde cuelga son frágiles y moldeables. Ello vale para la cabecera, el titular y el pie de una foto de prensa; para el título de una foto de artista, el lema de la exposición que la incluye, su folleto promocional; para el tráiler, las promos y los rótulos de una

proyección cinematográfica o de una emisión televisiva. No digamos ya si es una página web, un blog, un muro en Facebook, una historia en Instagram o un mensaje de Whatsapp con lo que nos topamos, marco para imágenes de todo pelaje. Los travestismos, a veces infantiles y traviesos, a veces mendaces y de consecuencias funestas, han hecho su trabajo. A veces lo que pasa ante la cámara no pasa, posa. En otras se interviene sobre la realidad creando simulacros que son luego retratados. En otras se altera la imagen una vez ya hecha, o se monta de manera que el efecto de realidad adviene, o se miente el titular o el pie de foto, o se introduce en un relato donde la imagen, quizá real, funciona como evidencia de un texto oral o escrito acaso mendaz. En otras no hace falta ni eso: basta sacar la imagen de su marco original y presentarla desnuda para que se disparen interpretaciones bizarras o delirantes (Sultan y Mandel, 2005). Todo este catálogo de estrategias depara una casuística casi infinita. Desde las fotos del monstruo del lago Ness de Marmaduke Wetherell hasta los huesos de presuntos antropoides del Hombre de Piltdown, desde *Nanouk el Esquimal* hasta *Holocausto canibal*, desde las distintas tomas del Boulevard du Temple de Daguerre (Fontcuberta, 2010, pp.105-107) o las de la Guerra de Crimea de Fenton hasta la bandera izada en Iwo Jima de Joe Rosenthal (Marzal, 2008), desde el beso de Robert Doisneau hasta el *Irreversible* de Gaspar Noé, desde las fotos de ectoplasmas o espectros de finales del siglo XIX (Cannilla, 1989) hasta *The Blair Witch Project* o *Paranormal Activity*, desde la famosa foto de familia de Goebbels a la menos famosa de la familia real española en 2005 (Fontcuberta, 2010, pp. 114-123), desde el extraño vacío en torno al Stalin post-purgas en muchos retratos de los años treinta (Jaubert, 1986) pasando por John Kerry y Jane Fonda al micrófono en una manifestación contra la guerra de Vietnam en 1971, hasta llegar a Al Pacino, Robert de Niro y Joe Pesci rejuvenecidos en *El irlandés* (Martin Scorsese, 2019), por no hablar de los miles de *deepfakes* pornográficos con rostros de celebridades insertados.

A mayor “verivisión” del registro fotoquímico, iniciada con la fotografía y luego proseguida por el cine, multiplicada por la televisión como electrodoméstico, para llegar en el siglo XXI a la saturación no solo en la producción y circulación de esas imágenes, sino también en la edición, rotulación y comentario, mayor la tentación de la contrahechura. Una cosa no podría ir sin la otra. Como demostró Roland Barthes, es precisamente la potencia de la denotación fotográfica, de esa emanación de lo real mismo que parece endosarnos una foto, la que escamotea, o *naturaliza*, por mejor decir, el insidioso sentido obtuso de la connotación (1986, pp. 13-17). Más allá de esto, qué duda cabe que la fotografía digital, sin modificar en lo esencial la vinculación indicial entre la foto y la realidad visual mediada por el aparato propia de la fotografía analógica, ha generado una conmoción en la credibilidad, en la *e-videncia* (literalmente: en lo que salta a la vista) de las fotografías, en particular en el ámbito informativo (del Campo y Spinelli, 2017; Sánchez Montalban, 2018).

En lo que sigue nos vamos a introducir, de la mano de Joan Fontcuberta, en esa sustancia de imágenes que, desde su misma génesis tecnográfica, parecían excluir la mentira, el fraude: la imagen fotográfica, que es presunta huella de la realidad, pero que se demuestra no menos capaz que la palabra de mentir el mundo que dice duplicar y conservar para nuestros ojos. Procederemos repasando la obra fontcubertiana en orden cronológico, salvo alguna mención prospectiva o retrospectiva cuando las afinidades temáticas lo sugieran. La premisa de la que partimos es que la obra del artista está animada por una voluntad unificadora y sigue una hoja de ruta al menos

implícita que puede ser resumida así: todos los discursos de la verdad (la ciencia y sus métodos, la historia y sus documentos y protocolos de verificación, la información y sus rutinas y deontología), pero también muchas jergas profesionales (la de los tecnólogos con sus aplicaciones, la de la crítica de arte y sus juicios de gusto, la del cronista y memorialista con sus tics elegíacos) pueden ser falsificados, de manera que el receptor no debe bajar la guardia, no debe entregarse a la credulidad. La fotografía es uno de los instrumentos y de las pruebas de convicción de todos esos discursos de la verdad y de muchas jergas profesionales, de manera que ha de ser sometida a escrutinio.

Es más que probable que no toda la obra de un creador tan prolífico y polifacético como Fontcuberta puede explicarse a partir de esta línea de interpretación. Se cruza sin duda con otras, a las que nutre, a la vez que se deja nutrir por ellas²: la condición de huella de luz de la fotografía, la saturación fotográfica a la que estamos sometidos, la consiguiente contaminación de imágenes y la necesidad de un reciclaje, de una reapropiación, la nueva semiótica del autorretrato y su circulación a través del *selfie*... Pero creemos que este MAPA como cifra de la obra fontcubertiana, aunque incompleto, como todo mapa, abre una vía consistente, que jalona gran parte de su producción, sin duda la de mayor impacto en la sociedad. En esta convicción y para esta labor que nos proponemos nos ayudará el hecho de que Fontcuberta es un creador de imágenes magnetizado por la teoría: reflexivo no solo sobre su propia obra, sino sobre la fotografía como medio expresivo y de conocimiento. Creador de colecciones y de instalaciones potentes, comisario de otras muchas y curador, es también profesor y autor de monografías extremadamente perspicaces y apasionadas, donde se revuelven, magistralmente vivificados, ecos no solo de otros teóricos de la fotografía y de la imagen –desde Benjamin a Barthes y desde Freund a Flusser– sino también filósofos, sociólogos, antropólogos, politólogos, críticos literarios, todo ello aderezado con una finísima ironía (Bravo, 2006, pp. 41-120; Lozano, 2015). Que sea a la vez Premio Nacional de Fotografía y Premio Nacional de Ensayo da cuenta de esa ambivalencia tan bien engrasada.

2. Botánica y zoología

Una de las primeras fantasmagorías fontcubertianas se remonta a *Herbarium* (Fontcuberta, 1985). El autor fotografía pseudoplantas que construye con detritus

² Mónica Lozano Mata, en su magnífica tesis doctoral sobre Fontcuberta, habla de tres grandes categorías donde clasificar su obra, a las que llama Huellas, Quimeras y Prodigios (Lozano, 2015, pp. 50-53). Creemos que nuestra interpretación a partir de la hipótesis de los Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA) da cuenta de las dos últimas, pero no de la primera. A juicio de Lozano, la dimensión indicial, de huella, de la fotografía, quedaría reflejada en colecciones como *Frottogramas* (1987-90), *Palimpsestos* (1989-93), *Caligramas de luz* (1993), *Constelaciones* (1993), *Zoografías* (1994), *Terrain Vague* (1994-96), *Hemogramas/Lactogramas* (1998-99), *Semiópolis* (1999), *Madonna Inn Majestic* (1992), *Securitas I y II* (1999-01), *Deletrix* (2006), *Blow Up Blow Up* (2010) y *Gastrópoda* (2013) (p. 51). Creemos que obras más recientes, como *Trauma* (2016) y *Acheronta Movebo* (2016), posteriores a la tesis de Lozano, se acomodarían perfectamente a esta categoría. De hecho, el propio autor, en un libro de conversaciones con Cristina Zelich, sintetiza en dos grandes líneas su producción: “En una exploro la imagen fotográfica en sí misma, sobre todo su valor de huella, como reducto de una convención de verosimilitud. Los resultados son más plásticos, más experimentales. Desde la otra vertiente, confronto las condiciones de interpretación de la imagen fotográfica como soporte informativo cuando se halla inserta en una determinada plataforma institucional, sea un museo de ciencias naturales o una revista divulgativa” (Fontcuberta, 2001b, p.70).

industriales, piezas de plástico, huesos y hasta pedazos de plantas auténticas o restos de animales. Los especímenes se presentan sobre un fondo plano y neutro, con una luz difusa. El fotógrafo comienza aquí su falsificación de la naturaleza, su condición de “diseñador genético” de entes artificiales, practicando una reversión del trabajo del artista Karl Blossfeldt en sus *Formas primordiales del arte* (1928).

Blossfeldt fotografiaba plantas auténticas, pero las preparaba, disponía e iluminaba de tal manera que parecían, al modo de la fotografía industrial, detalles ornamentales de forja, que utilizaba luego de modelo con sus alumnos en sus clases de escultura de hierro (estamos en la era del *art nouveau* y al tiempo en los albores de la *Nueva Objetividad* fotográfica). Fontcuberta en cambio crea especies vegetales no existentes, amplía el catálogo de la botánica, y fotografía el resultado. Rotula sus engendros con denominaciones en latín, pero es una nomenclatura inventada que simula la jerga taxonómica de Linneo, y que alude a las mixturas que practica: *Lavandula Angustifolia*, *Brachipoda Frustrata*, *Himenea Flaccida*, *Licovornus Punxis*, *Karchofa Sardinae*. Frente a la celebración de la naturaleza como modelo para el arte (Blossfeldt), esta contrafacción de la naturaleza o esta contradicción de la ciencia. Es lo que Fontcuberta llamaba “contravisión” (1997, p. 184; Fontcuberta et al., 1998, pp. 45-46). Pero la operación de Fontcuberta no es un mero divertimento a costa de la botánica. Desvela que sus manipulaciones solo llevan al extremo las del propio Blossfeldt (y por elevación las de la Nueva Objetividad o, por extensión, de cualquier objetividad mediada por la técnica): la fotografía de este, presuntamente aséptica, higienizada, está atravesada por alteraciones del objeto, por decisiones compositivas, por una mirada autoral y una voluntad de estilo. Su austeridad documentalista tiene un propósito y construye también el objeto: Blossfeldt hacía posar a las plantas.

El proyecto continuó con *Fauna* (1985-1987), que es un bestiario fantástico, constituido por lo que parecen animales disecados que han sido manufacturados aplicando técnicas de taxidermia. Las piezas se acompañaban de radiografías, esqueletos, cuadernos de campo con dibujos, mapas de viaje, cartas, registros sonoros, videos. Se trataba de darle consistencia científica a la historia de un archivo científico desaparecido y encontrado años más tarde, el del naturalista alemán Peter Ameisenhaufen (Pere Formiguera en alemán) y su ayudante Hans Von Kubert (Joan Fontcuberta, que juega en este caso con la paronomasia), activos durante los años treinta y cuarenta del siglo XX. Ambos fueron dotados de una biografía fantástica, apoyada en documentos, y señalados como presuntos autores del descubrimiento y catalogación de nuevas especies animales. El propósito era apropiarse de la retórica y poner a prueba los mecanismos de la validación científica e historiográfica a la que recurren los museos de ciencias naturales³. Los pseudoanimales aparecían físicamente en la exposición itinerante *Fauna*, pero también fueron fotografiados, y esas fotografías se expusieron más tarde en las retrospectivas del fotógrafo y pasaron a formar parte del libro *Fauna* (Fontcuberta y Formiguera, 1989). A diferencia de lo que sucedía en *Herbarium*, las tomas muestran a los especímenes en entornos naturales, incluso acompañados por el investigador, en fotos a veces movidas o mal encuadradas, con la urgencia de la ocasión, pero en localizaciones que también son

³ Fontcuberta continuó fabricando bestiarios fantásticos en *Animal Trouvé* (1986-87), *Moby Dick* (1995) y sobre todo *Sirenas*, (2000), donde siguió jugando con la documentación rigurosa de vestigios de animales inexistentes.

fantaseadas: la isla de Hokkaidó, la Taiga siberiana, Dakota del Sur o los bosques de Ceska Bela, en Bohemia. También aquí la nominación es fantástica y desternillante: *Cercophitecus Icarocornu* (un simio con alas y con un único cuerno sobre la cabeza), *Centaurus Neandertalensis* (un mamífero de seis extremidades, compuesto de cuerpo de caballo y torso y cabeza de simio), *Solenoglypha Polipodida* (serpiente con patas de pájaro, distribuidas en pares a todo lo largo de su cuerpo), *Alopex Stultus* (cuerpo de zorro, pero sólo dos patas traseras y con cabeza de tortuga, calvo y torpe de movimientos).

3. De la astronomía a la entomología. Etnias sin genética. Geografías sin historia

En *Constelaciones* (1993) lo que se nos ofrece en el recorrido expositivo son visiones de un cielo estrellado, presentadas como fotografías astronómicas y bautizadas según la nomenclatura científica del ramo: Mu Draconis Mags 5.7 remite a μ Draconis en la constelación de Draco, a 88 años luz de distancia del Sistema Solar. Dicho sistema es conocido como Arrakis, y dio nombre a uno de los planetas de *Dune*, novela de Frank Herbert (1966) que llevó al cine David Lynch (1984). O MN 27 *Vulpecula* (NGC 6853), que también es una pequeña constelación, donde fue descubierto el primer púlsar. Avanza la exposición, las fotos muestran regueros de puntos de luz a partir de un centro, como explosiones de estrellas que diseminan en derredor materia cósmica. Conforme recorremos el camino que nos invita a seguir la exposición, las formas nos empiezan a resultar familiares, y al final resultan ser producto del impacto de insectos contra el parabrisas de un coche: de lo macro a lo micro. Estos “fotomontajes escenográficos” (Lozano, 2015, p. 214), basados en la identificación de lugares (no necesariamente físicos, también en el sentido de “lugares comunes” de la representación), ya previamente connotados, y su resignificación irónica o paródica, que se inició de manera aséptica, minimalista, puramente documental, con *Herbarium*, se fue complicando con la puesta en escena de laboratorios e investigadores y con toda una narración de archivos casualmente encontrados con *Fauna*, para encontrar otros contextos.

Y así, en *Retseh-Cor* (1993) nos introducimos en el fabuloso dominio de la etno(foto)grafía. Se trata de mostrar los vestigios de un pueblo asentado en la zona de Rochester (Retseh-Cor es Rochester al revés), que habría sido aniquilado a mediados del siglo XVII, tal y como demostraban los hallazgos de excavaciones (ficticias), todo ello documentado con fotografías de restos pictóricos y escultóricos, dibujos de artistas de la tribu sobre cuero o cortezas de árboles, cartas manuscritas, mapas de exploradores, vitrinas con muestras de artesanía. El nombre de Fontcuberta no aparecía, y la muestra la suscribía un organismo ficticio, el *Rochester Institute of Prospective Anthropology* (RIPA, por cierto, apellido del famoso iconólogo italiano). Fontcuberta se inspira en la historia de los *tasaday*, una tribu descubierta en la selva virgen filipina en 1971, que aún vivía como en la Edad de Piedra: no conocían los metales ni la cerámica, no cazaban ni cultivaban, sólo recolectaban, y encendían el fuego frotando una rama dentro de una madera agujereada. Su descubrimiento conmocionó al mundo occidental, que vivía entonces inmerso en los movimientos *hippies* y el auge del ecologismo, en esa utopía del retorno a la naturaleza. Sin embargo, todo resultó ser un gran montaje gubernamental para desviar la atención de las irregularidades democráticas que estaban cometiendo (1997, pp. 113 y ss.).

Con *Orogénesis* (2003-2006), Fontcuberta da un paso más, un paso en absoluta *terra incognita*, como veremos enseguida. En *Securitas*, un proyecto de 1999-2001, el fotógrafo ya había utilizado un software de uso originalmente militar para *rendering* topográfico: Terragen. Dicho programa estaba diseñado para dar forma y volumen paisajístico a imágenes tomadas por un satélite o a datos cartográficos vagos o incompletos. Ahora bien, el programa seguía construyendo paisajes cuando la información proporcionada no eran ya mapas o fotos aéreas. Estaba pensado para aproximarse a una realidad visual inaccesible (imaginamos que el uso militar buscaba obtener imágenes plausibles de áreas geoestratégicas situadas en zonas de guerra, ocupadas por fuerzas enemigas, para mejor preparar una intervención sobre el terreno), pero podía forzarse a seguir creando imágenes fotorrealistas a partir de datos de variada procedencia, incluso ajenos a cualquier pretensión de documentar una realidad visual o específicamente paisajística.

Como en otras propuestas fontcubertianas, la ambivalencia es manifiesta. Por un lado tenemos el desafío, el reto (literalmente utópicos), porque Terragen podía crear paisajes de textura fotográfica sin procedimiento óptico alguno, orillar absolutamente la fotografía y su referente y producir paisajes no existentes en la realidad, y por eso mismo fundantes, inauguradores de realidad. Paisajes no solo intocados por la intervención humana, por la presencia de elementos artificiales, sino desprovistos también de “miradas” paisajísticas, sea del viajero romántico, del promotor explotador, del turista devorador de experiencias, de esencias y de lo pintoresco, del ecologista en acción. Pero por otro, también tenemos la nostalgia, la elegía, porque, si el paisaje natural ya no es el que era porque la acción del hombre lo ha modificado, entonces la tarea de crear paisajes prístinos, inmaculados, es a la vez un sucedáneo y un triste consuelo.

Por un lado, esas fotos nos proporcionan un alivio similar al de esos paisajes que nos traen las aeronaves no tripuladas que han viajado hasta planetas o satélites de nuestro sistema solar (como Titán, una luna de Saturno). También ellos han sido producidos por programas de visualización, en este caso a partir de datos quizá parciales o vagos remitidos desde millones de kilómetros de distancia. Ahora bien: tanto las imágenes terrestres de uso militar como las extraterrestres de uso científico tienen una pretensión realista, documental. Con estas últimas, incluso, nos deleitamos mucho: son como paisajes que eventualmente podríamos hollar en el futuro, *escapes* –por jugar con el término en inglés- a los que emigrar cuando nuestro planeta no dé más de sí. Pero los paisajes sin memoria y sin historia de Fontcuberta destilan también algo inquietante, producen desasosiego: esas montañas, valles, riachuelos, nieves, desiertos, oasis, lagos, cráteres virtuales no podrán jamás ser hollados, salvo por individuos también virtuales fabricados por otro programa al efecto. Son alucinaciones paisajísticas, delirios de una máquina sometida a unos datos improcedentes que procesa de oficio y convierte en volúmenes, formas, texturas, geografías inexistentes pero plausibles: querencias, sin duda, del programador humano tras la máquina, y no decisiones autónomas de esta, representaciones de un inconsciente dotado de una poderosa prótesis tecnológica. El resultado es extrañamente familiar pero siniestro, es sublime pero acongoja, tiene el puntito kitsch de las postales pero destila la grandiosidad de la creación: es *unheimlich*, por decirlo con Freud.

No por casualidad, el primer input que recibió el programa fue *El viajero ante un mar de nubes*, de Caspar David Friedrich. El programa crea una vista que representa unos suaves montículos pelados, separados por valles inundados, no sabemos si por

lagos o ensenadas marítimas. Una vista de *Cadaqués*, de la primera época de Dalí, con el pueblo y la bahía al fondo y un grupo de mujeres en primer plano, junto a unos árboles, se convierte en un paisaje desértico, con un minimalista oasis de palmeras y arbustos. Un cuadro de Henri Rousseau, *Le Sogne*, que muestra a una mujer desnuda recostada como una venus en un entorno de lujuriente y colorida vegetación, deviene un acantilado de montañas peladas, de color volcánico, que se erizan sobre una tersa lámina de agua azul oscuro. La famosa ola espumeante de Hokusai, con el Fujiyama nevado al fondo, se convierte, sí, en una marina donde rompen las olas contra las rocas, pero con un horizonte sin fin. Una textura de Tàpies, de un humilde marrón y de materiales de desecho, *Pintura Ocre*, produce un lago entre montañas nevadas, en el fulgor de una noche de luna llena (Fontcuberta y Batchen, 2005).

4. Nuevos hallazgos de viejos artistas.

Plantas, animales, objetos y útiles, etnias, constelaciones, paisajes, todo falso. Hay personas inventadas, pero no son los protagonistas, son los documentalistas. El paso siguiente era mentir personas auténticas, falsear biografías personales y profesionales. *El artista y la fotografía* (1995-96) es una colección concebida en el marco de la exposición colectiva titulada *El fin de los museos* (Fundación Tàpies de Barcelona, 1995), que se orientó a examinar la noción de identidad artística⁴. En este contexto, Fontcuberta propuso hacer pequeñas intervenciones en cada uno de los museos catalanes dedicados a la obra de Picasso, Dalí, Miró y Tàpies, finalmente llevadas a cabo en aquellos que lo permitieron: la Fundación Miró, el Teatro-Museo Dalí y la propia Fundación Tàpies, pues el Museo Picasso de Barcelona impidió cualquier intervención, calificando el proyecto de “charlotada”, mientras la Fundación Miró acogió la muestra con muchas reservas. Estas cuatro muestras se titularon *Diurnes: apuntes de trabajo* (sobre Picasso), *Suite Montroig/Suite Destino* (Miró), *Portlligat: Fotodocumentos* (Dalí) y *Suite Montseny: Fotopinturas* (Tàpies). La idea era que dichos artistas, que practicaron disciplinas plásticas muy diferentes (pintura, pero también grabado, escultura, cerámica, escenografías, vestuarios, etc.) debieron cruzarse en algún momento de sus trayectorias con la fotografía, una faceta desconocida o minusvalorada por los expertos, los críticos y los comisarios y responsables de museos que abordaron sus respectivas obras. Según dice el propio autor:

Preparé trabajos fotográficos que parodiaban los motivos de inspiración de aquellos cuatro artistas, intentando adaptar sus estilos respectivos y trasladarlos del lenguaje de la pintura, con el que habían conseguido su reconocimiento, al de la fotografía, con el que tan solo habían mantenido ligeros devaneos. Seguidamente fabulé unas historias basadas en el mito del hallazgo fortuito de archivos desconocidos de materiales olvidados que “documenté” debidamente. Deseaba verificar hasta qué punto el establishment del sistema del arte iba a permitir este juego de transgresión (*apud* Lozano, 2015, anexos).

⁴ *Los límites del museo—The end(s) of the museum*, organizada en 1995 por el entonces director de la Fundación Tàpies de Barcelona, Manuel Borja-Villel. Acogía trabajos de, entre otros, Christian Boltanski, Sophie Calle, Antoni Muntadas, Marcel Broodthaers y Dan Graham. La serie *El artista y la fotografía* que Fontcuberta había preparado como parte de dicha exposición tuvo, posteriormente, una notable proyección internacional.

El resultado fue muy polémico. Como es natural, Fontcuberta solo aparece como comisario de las exposiciones. Cada una de ellas, así como los catálogos respectivos, iba presidida por una foto del pintor, con una cámara colgada al cuello. Pero todas esas fotos eran montajes sobre retratos (sin cámara) de los pintores. Para tratar la presunta fotografía de Picasso recurre a la etapa en torno 1961 en que la escultura picassiana se organiza por medio de formas recortadas en chapa o papel. Los temas aluden a motivos del universo picassiano: la mitología griega, la tauromaquia. Para fantasear sobre Dalí, toma formaciones rocosas de la costa y dibuja sobre las copias, fotografía desnudos femeninos e interviene sobre ellos, o bien recrea fotográficamente la imaginería de cuadros bien conocidos del pintor, y los data de manera que se insinúen como sus prefiguraciones: *El sueño*, *El gran masturbador*, *El enigma del deseo*, *La persistencia de la memoria*, *Venus de Milo con cajones* o *La tentación de San Antonio*. Los títulos de las obras que inventa Fontcuberta suenan al nomenclátor daliniano: *Premonición de la gangrena*, *Paisaje sublime antigravitacional* o *Narciso sodomizado por una quijada arrepentida*.

El corolario de las exposiciones suponía constatar que la fotografía, en manos de Picasso, Miró, Dalí y Tàpies “se convertía en un fabuloso instrumento intensificador de la mirada o en un soporte generador de nuevos ensayos plásticos”. No fueron pocos los conservadores de museos y coleccionistas particulares que se interesaron por las piezas. El *fake* llega (o empieza, según se mire), como es natural, en los programas de mano y el propio catálogo de la exposición. Fontcuberta se inventa críticos y se inventa bibliografía. Es el caso de Victoria Comcostava, que es una modificación chistosa del nombre de una crítica de arte que verdaderamente escribió sobre Miró: Victoria Combalía. Se le atribuye falsamente el texto “Mirar Miró: Vanguardias y Fotografía”, *El País*, Barcelona (13/4/1995), y se copia un fragmento. Allí Fontcuberta desliza las afirmaciones más gruesas e hirientes:

Lo importante no es que de repente emerjan trabajos prácticamente inéditos de cuatro de los más excepcionales monstruos del arte de este siglo, ridiculizando a sus hagiógrafos oficiales. Lo verdaderamente grave es que una revelación de tal calibre hace tambalear los cimientos de la historiografía del arte moderno en España y nos obliga a reescribirla a la luz de los encuentros y desencuentros con la fotografía (Fontcuberta, s/f, s.p.).

La presentación de las exposiciones se cierra con una reflexión sobre el entronque de las estéticas fotográficas de los cuatro artistas con los movimientos en boga en la época, con un listado de agradecimientos muy nutrido y con una bibliografía inventada, donde figuran Rosalynd Kroll (Rosalynd Krauss) y Estrella de Dedo (Estrella de Diego).

El proyecto ha tenido dos variaciones sobre el mismo tema, al menos, veinte años después, plazo razonable para calmar las aguas de la escena artística. La primera es *Trepat*, que se pudo ver en el Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada en 2015. Un ficticio magnate catalán de la industria, enamorado de la fotografía de vanguardia, habría hecho encargos para la identidad corporativa de su empresa de maquinaria agrícola a Man Ray, László Moholy Nagy, Alexander Rodchenko, Walker Evans, etc. El resultado, una muestra itinerante en la que se mezclan fotos auténticas de estos creadores y otras hechas para la ocasión por Fontcuberta, todas presentadas sin rótulos que las identifiquen y como seleccionadas de un fantástico fondo: el delirante MACSA (Museo Arqueológico Catalán de

Sistemas Agrícolas), fundado por el mismo Josep Trepas Galcerán. El catálogo de obras de diferentes vanguardias artísticas (del Cubismo a la Nueva Objetividad, del Preciosismo al Surrealismo, del Constructivismo al Realismo Social), todas ellas atraídas algún momento por las formas industriales, aparece así fraudulentamente ampliado, lo cual no impide el desvelamiento de afinidades y una lección magistral de historia del arte.

La segunda es un proyecto que gira en torno a un libro de fotografías de Ximo Berenguer, fotógrafo valenciano nacido en Picanya en 1946 y muerto en accidente de moto en Barcelona en 1978. La presentación del libro fue precedida, de tiempo atrás, por una elaborada operación de descubrimiento del malogrado fotógrafo en la escena expositiva: la galería EspaiVisor de Valencia, dirigida por Mira Bernabeu, lanzó en 2016 a Ximo Berenguer con una gran exposición, algunas de cuyas obras fueron adquiridas por el IVAM. Más tarde se llevó su obra a ARCO y luego a PHotoESPAÑA, y coleccionistas de Barcelona, Valencia y Argentina se interesaron por ella. En junio de 2017 se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la maqueta del libro *A chupar del bote*, que Ximo Berenguer habría dejado preparada para la colección de Lumen “Palabra e imagen”, y que su muerte dejó en un cajón. En ella aparecen maravillosas fotografías de la famosa sala de fiestas barcelonesa El Molino a mediados de los setenta, en plena transición, y cuando se abría camino el destape, con textos de Manolo de la Mancha. Fotos tomadas durante la representación del espectáculo titulado precisamente *A chupar del bote*, tanto del escenario y la platea como de los camerinos. En una foto se ve al propio Berenguer reflejado en un espejo, en el camerino de una vedette, pero la cámara sobre su rostro oculta sus rasgos. El desvelamiento de estos llegó en un acto de la Fundación Coleccània de Barcelona, en julio de 2017: Ximo Berenguer no existió nunca, su biografía es inventada (con detalles entre cómicos y sórdidos, como su hermana monja, que habría encontrado una maleta con 15.000 negativos, y que sería la beneficiaria última de las ventas del libro), lo mismo que inventado es el tal Manolo de la Mancha. Fontcuberta es el autor tanto de las fotos, que tomó él mismo en El Molino en los setenta, como de los textos, que ha redactado para la ocasión del *fake*, y en los que imitaba, con ligeros toques paródicos, los estilos de intelectuales de la escena cultural de la época (alguien creyó reconocer a Manuel Vázquez Montalbán tras el pseudónimo de Manolo de la Mancha).

Así pues, se añaden al catálogo de invenciones de Fontcuberta: 1) pintores famosos creadores de falsa obra fotográfica (*El artista y la fotografía*), fotógrafos famosos creadores de falsa obra fotográfica (*Trepas*) y auténtica obra fotográfica de falsos fotógrafos desconocidos a los que se crea una biografía y un aparato de promoción y de relaciones públicas para hacerlos famosos (*A chupar del bote*).

5. Doblemente falso: cosmonautas, taumaturgos, terroristas

Se diría que, tras la flora, la fauna, las constelaciones y galaxias, las geografías detalladas, las razas y culturas, la obra ignota de artistas plásticos famosos, se le estaban achicando a Fontcuberta las porciones de mundo por inventar. Pero podemos descubrir todavía un retorcimiento más elaborado, manierista, una vuelta de tuerca. Y es el desvelamiento heroico de una mentira construida con el único propósito de propiciarlo y escenificarlo, de manera que la verdad que se oculta tras la falsa

mentira es no menos mentirosa: me invento una ocultación (un disimulo: *Sputnik*) o un fraude (una simulación: *Karelia: Milagros & Co.*) y se la atribuyo a otros, sospechosos de mentir, y luego presento pruebas que me convierten en paladín de la verdad.

En *Sputnik* (1996-97), Fontcuberta se inventa a un cosmonauta ruso, Ivan Istochnikov (Joan Fontcuberta en ruso), que habría desaparecido en el espacio al romperse el anclaje que le unía a la nave Soyuz 2 en octubre de 1968, mientras realizaba una maniobra de acoplamiento a la plataforma espacial soviética. El suceso se data un año después de que el único tripulante de la Soyuz 1 y candidato principal a ser el primer hombre sobre la Luna, Vladimir Komarov, muriera al estrellarse su nave, y solo pocos meses después de que Yuri Gagarin, el primer tripulante de una nave espacial en órbita, se estrellara en un vuelo de entrenamiento a bordo de un MIG-15. La circunstancia hace plausible que, en ese momento de la Guerra Fría, la URSS quisiera ocultar ese fracaso añadido a su carrera espacial.

Fontcuberta no aparece en ningún lado, ni en la exposición ni en el libro-catálogo que la acompaña y que se presenta como una narración ilustrada de todo el suceso, sus antecedentes y sus consecuentes. Muestra y libro aparecen atribuidos a una supuesta Fundación Sputnik, constituida para recuperar la memoria del cosmonauta desaparecido, dirigida por una tal Olga Kondakova. Esta siempre tiene anunciada su presencia en la inauguración de las exposiciones de la muestra, en cada ciudad a donde va, pero no comparece por razones varias.

En el libro se explica que una feliz casualidad hizo que un investigador en cosmonáutica, Michael Arena (trasunto de Michael Sand, habitual colaborador de Fontcuberta en sus catálogos) adquiriera en una subasta en Sotheby's, en Nueva York, un lote que contenía toda la documentación gráfica, no se sabe si desclasificada por error o sustraída clandestinamente de los archivos secretos tras la desintegración de la URSS.

Según la versión oficial soviética, la nave no estaba tripulada por humanos, sino que en ella viajaba una perrita, Kloka, que pudo ser rescatada. Mientras tanto, en secreto, la familia del cosmonauta fue deportada a Siberia, se amenazó a sus amigos, se manipularon las fotografías donde aparecía y los documentos oficiales. Como en muchos documentos fotográficos que conocemos de la era estalinista, en los que el caído en desgracia (Trotsky, Kámenev o quien sea) desaparece de la fotografía, dejando un extraño espacio vacío en su lugar, así Fontcuberta se introduce en fotografías (con él mismo en la guisa de Istochnikov, recibiendo condecoraciones, posando con sus compañeros de promoción en el ejército soviético, saludando a escolares en un colegio, dirigiéndose con el traje espacial a la nave fatídica...) y luego se hace desaparecer a sí mismo, en lo que serían las fotografías oficiales (de la reescritura visual de la historia), donde él está ausente pero el resto se mantiene.

Así pues, Fontcuberta se inventa al cosmonauta y su peripecia y se inventa las pruebas de vida que lo muestran con un ser histórico, con una biografía, unos estudios, una familia, una carrera. Se inventa su accidente y las mentiras construidas para esconderlo, y se inventa (y aquí le da un bello final a la historia, con un happy-end reivindicativo) a los que recuperarían la memoria del cosmonauta y le tributarían los honores que su país le hurtó.

La laboriosa historia de Fontcuberta produjo resultados sorprendentes y estimulantes: unos entraron en el juego y aderezaron la historia de ficción, otros cayeron en la trampa (Benito, 2019). En 1997 tanto el diario *El Mundo* como

Telecinco se hicieron eco de la noticia de la misteriosa desaparición del cosmonauta, un episodio más de los manejos del Ministerio de la Verdad soviético y de la apertura que la glasnost (transparencia) estaría permitiendo. En 1999 Lluís Escartín dirigió el cortometraje pseudo-documental *Ivan Istochnikov*, que emplea fotografías de Fontcuberta, junto a narraciones a cámara de un actor que encarna a Michael Arena, y en las que se da más lujo de detalles (ficticios) sobre el proceso del hallazgo del material y el descubrimiento del cosmonauta dos veces desaparecido, dándole una dimensión transmedia al storytelling fontcubertiano. En 2006 tuvo lugar el episodio más chusco: el programa de Cuatro *Cuarto Milenio* decidió rendir un *merecido homenaje* a un gran hombre borrado de la historia: Ivan Istochnikov. Iker Jiménez y su colaborador muestran las fotos con Istochnikov y sin él, fruto de la manipulación de las autoridades. Hablan de la subasta de papeles desclasificados en Sotheby's y el hallazgo por Michael Arena de las fotos originales. Relatan los datos conocidos sobre el accidente de la Soyuz 2 y barajan posibles explicaciones a la desaparición: el sabotaje, el suicidio y hasta la abducción por entes extraterrestres⁵.

En *Karelia: Milagros & Co.* (2002), expuesta en la Fundación Telefónica, Fontcuberta simula haber hecho un reportaje en el Monasterio de Valhamönde, en Karelia, región de Finlandia fronteriza con Rusia. Dice en su página (www.fontcuberta.com) sobre el proyecto:

Al parecer, a Valhamönde acuden monjes de todas las religiones y miembros de las más disparatadas sectas con el cándido propósito de aprender a dominar lo sobrenatural. Naturalmente se trata de una superchería descarada, pero cuyos turbios intereses rebasan los meramente económicos propios de todo fraude para infiltrarse en las redes de dominio religioso y político, y en ese sentido no sería descabellado vincular Valhamönde con organizaciones secretas y servicios de inteligencia. Curtido en los lances de la ficción, he deseado usar en esta ocasión los estrictos recursos del periodismo de investigación y de la fotografía documental para enfrentarme a este caso de impostura flagrante. Para realizar este reportaje, fingí ser un aprendiz de pope, capaz de abonar la cuantiosa matrícula y seguir los cursos de Valhamönde, junto al resto de novicios, que me permitirían practicar el ciclo de milagros de tierra, de agua de aire y de fuego, al tiempo que recopilaba fotografías y otras pruebas que pudieran desenmascarar una invención tan increíble.

Entre los ilustres visitantes y acaso alumnos del monasterio en el pasado se cita nada menos que a Rasputín, a L. Ron Hubbard, fundador de la Dianética y de la Cienciología, además de prolífico autor de novelas y cuentos fantásticos y de ciencia ficción, y a un tal Larry Porter, que puede ser un músico de jazz, pero que parece mejor aludir socarronamente a Harry Potter. La muestra, en palabras del propio Fontcuberta da cuenta de

la deriva a la que nos abocan estos fanatismos más o menos disimulados, y la vorágine actual de cultos, ritos, sectas, credos, supersticiones y fes, que, lejos de conducir al amor y a la paz, constituyen la principal semilla de confrontaciones a niveles nacionales y planetarios [...] El ocultismo, la astrología y la parapsicología están cobrando una vigencia inusitada. La atracción por lo extraño y lo paranormal ratifica por derroteros alternativos las urgencias de unos fervores religiosos que siguen impregnando la ética de nuestra conducta, los valores morales de la sociedad, las leyes y su ordenamiento

⁵ El corte del programa *Cuarto Milenio* con el reportaje, titulado *El cosmonauta fantasma*, emitido en junio de 2006, puede verse en esta dirección: <http://magonia.com/2006/6/13/el-cosmonauta-fantasma/>

jurídico, su organización política y sus relaciones internacionales. No hay argumentos más convincentes ni más seductores que aquéllos que dan razones a la existencia, sanan la desazón del espíritu y proporcionan esperanzas de una vida mejor (Fundación Telefónica, 2002).

Las fotos que vemos representan precisamente milagros en acción, protagonizados por el pope que ejerce de instructor, Munkki Juhani, y que es el propio Fontcuberta ataviado al modo de la iglesia ortodoxa. Las lecciones del curso de milagros incluyen, por ejemplo, el “Milagro de la lacrimación sanguificada”, el “Milagro de la carne”, el “Milagro del dolphinsurfing” y el “Milagro de la ictiolización masiva y haliéutica portentosa”. Casi todos aluden a prodigios que registra la tradición cristiana, bien en los Evangelios, en las vidas de santos o en la milagrería popular: imágenes que lloran sangre, sábanas santas con el rostro de Cristo o apariciones de su Santa Faz, Cristo caminando sobre las aguas, pesca milagrosa...

Las imágenes son de una tal calidad técnica que parecen confirmar más que desmentir la epifanía del milagro en el monasterio y las cualidades taumatúrgicas de los profesores. Además de las mencionadas, vemos a Fontcuberta disfrazado mirándose de espaldas en un espejo, que refleja esa misma espalda que estamos viendo (y no su rostro: “Milagro de Carroll Lewis”, que recuerda aquel cuadro de Magritte, *La reproducción prohibida*), a Fontcuberta con el pecho descubierto, que muestra unos senos femeninos (“Milagro de la feminidad”), a Fontcuberta (esto es una videoinstalación, no una foto) corriendo por el claustro, y completando un círculo en bucle a una velocidad imposible incluso para el mejor velocista, a Fontcuberta atravesando paredes o ardiendo en una especie de autocombustión, a Fontcuberta mirándonos con un rostro que se ha convertido en un pulpo (“Milagro de la cefalopodización”), como una prefiguración del Davy Jones de *Piratas del Caribe*.

Así pues, Fontcuberta riza el rizo. No se trata solo ahora de fabricar mentiras y fotografiarlas y documentarlas (plantas y animales fantásticos, sirenas, tribus, geografías fantásticamente realistas), atribuyéndolas a personajes inventados que son trasuntos suyos (Von Kubert, Jean Fontana) o a los delirios y caprichos pixélicos de un programa de diseño por ordenador. Ni de presentar fotos de objetos con un rótulo que no se corresponde con el referente auténtico (estrellas y constelaciones que son en realidad insectos despachurrados contra el parabrisas). Tampoco de hacer fotografías y presentarlas como salidas de la cámara de creadores famosos en otras disciplinas, como la pintura en *El artista y la fotografía*, o en la propia fotografía, como haría más tarde en *Trepat* (2014) y en *A chupar del bote* (2017). Se trata de construir mentiras, atribuirles a otros en cuyo historial resultan plausibles, y luego presentarse como quien concienzuda y heroicamente nos las muestra como tales mentiras. Antes Fontcuberta nos revelaba porciones del mundo desconocidas, sorprendentes, bizarras, que eran fruto de su imaginación. Ahora desvela mentiras, desvelamiento que es mentira porque la mentira que se desvela también era una construcción.

Un tercer proyecto incide en esta misma línea de documentalismo y periodismo de investigación sobre un caso construido ex profeso, un juego de espejos y de identidades dobles o triples. En *Deconstruir Osama* (2006) Fontcuberta se transmuta en el doctor Fasqiyta Ul-Junat, uno de los dirigentes de Al Qaeda próximo a Bin Laden. Pero Ul-Junat en realidad es un actor de telenovelas y de anuncios, Manbaa Mokfhi (“fuente cubierta” en árabe), contratado por las agencias de inteligencia

occidentales para infiltrarse entre sus fieles y destruir al terrorista. La prueba está en que es el rostro que anunció en 1986 la salida al mercado de la Mecca-Cola (y vemos a Fontcuberta, con turbante y larga barba rizada, anunciando el producto en un anuncio en prensa). A Mokfhi le siguen dos periodistas que trabajan para la agencia Al-Zur, radicada en Qatar, Ben Kalish y Ben Salaad (nombres tomados de la historieta *Tintín en el País del Oro negro*). Son los autores de los reportajes que aparecen en *L'Express*, diario ficticio cuya portada acompaña la muestra, y en el que presuntamente se habría desvelado su identidad (Fontcuberta, 2007).

Dijo Fontcuberta:

Es un trabajo irónico, de parodia de situación, en el que me disfrazo de terrorista islámico, con barba, indumentaria árabe, Kaláshnikov. Juego con la idea de que todos estos terroristas fueran en realidad actores contratados por servicios de inteligencia para representar a los villanos. Pienso filmar en las cercanías de Barcelona, en La Roca; tengo localizados unos descampados que parecen Tora Bora. Voy a manipular vídeos y fotos procedentes de la cadena Al Yazira. Me introduciré en ellos en plan Forrest Gump, mi cara con el cuerpo de Bin Laden, y mientras se escucha su voz y aparecen los subtítulos en árabe estaré recitando en realidad *La canción del pirata*, de Espronceda (Antón, 2007, s.p.).

Como ha sugerido Fontcuberta en ocasiones, la parodia es su fórmula para sobrellevar una edad oscura de prejuicios, manipulación y carencia absoluta de sentido del humor: “el sarcasmo suple a la melancolía” (2010, p. 165).

6. Conclusiones

Fontcuberta, que miente con fotos, se esfuerza en encontrar acomodo a sus mentiras en una historia plausible y en un marco legitimador, en modelos de mundo donde encaje verosíblemente. Que es, al fin y al cabo, lo que ha de hacer todo buen mentiroso. Busca así la complicidad de instancias que avalen su relato y lo doten de la conveniente respetabilidad científica, artística o cultural: el Museu de Zoologia de Barcelona (1989), el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid (1990), el Musée Redpath d’Histoire Naturelle de Montreal (1999) y la Réserve Géologique de Haute Provence (2000) para sus faunas, floras y etnias fantásticas; la Fundación Tàpies de Barcelona, la Fundación Miró y el Teatro-Dalí (en Figueres) para el juego propuesto en *El artista y la fotografía*, integrada en la más ambiciosa *Los límites de los museos*, galerías de prestigio como EspaiVisor o ferias como ARTE o PHotoESPAÑA (fueran conscientes o no de su papel de cómplices). En *Sirenas* o en *Desconstruir Osama* se inventa él mismo periódicos y revistas (*National Geologic* y *American Scientific* para el primero y *L'Express* para el segundo) que suenan como otros reputados y que avalarían con su autoridad el periodismo de investigación. Algunas retrospectivas de su obra, como la titulada *Stranger than fiction*, que se expuso en el Museo de la Ciencia de Londres en 2014, se vale del tópico: en todas las lenguas se dice algo equivalente a “la realidad supera a la ficción”, y eso lleva el implícito de que es real lo que se nos presenta, cuando no lo es.

Además, como hemos visto, acompaña su discurso con desvelamientos o denuncias de otros discursos mentirosos, lo cual extiende una pátina de credibilidad sobre su propia propuesta: ya hemos visto que *Sputnik* es la fabulación sobre una

falsificación (la que las autoridades soviéticas habrían hecho con el destino y a la postre, con la existencia entera de Ivan Isthochnikov). En *Sirenas* (2000) recuerda el caso de los falsificadores que hicieron pasar huesos de orangutanes por evidencias fósiles de un antropoide que sería el eslabón perdido de la evolución (el Piltdown Hoax, desenmascarado nada menos que 40 años después del *fake* paleontológico), dando por supuesto que los *hydropithecus* no son tal; en *Karelia: Milagros & Co.* la exposición se presenta como la investigación que desvela la superchería flagrante de las clases de milagrología que se imparten en el Monasterio de Valhamönde. En *Desconstruir Osama* los semanarios revelan que el brazo derecho de Bin Laden, el famoso Dr. Fasqjyta Ul-Junat, era en realidad Manbaa Mokfhi, un ex-actor de telenovelas y de publicidad televisiva. Incluso en *Fauna* se construye una biografía del Profesor Ameisenhaufen en la que su expulsión de la universidad alemana, su muerte misteriosa y el incendio que calcinó gran parte de sus materiales constituyen las piezas de un puzzle conspirativo. Fontcuberta asume personalidades distintas: es Hans Von Kubert, Ivan Isthochnikov, Jean Fontaná, Munkki Juhani, Fasqjyta Ul-Junat, Manbaa Mokfhi, Ximo Berenguer, Manolo de la Mancha. Asume ocupaciones o profesiones: es naturalista, arqueólogo, comisario, astronauta, es terrorista que en realidad es un espía infiltrado que en el fondo es un actor, es aprendiz de brujo que en realidad es periodista de investigación, es el trasunto de un fotógrafo de la transición (que en realidad era él mismo)...

Ahora bien: nadie en su sano juicio puede llamarse a engaño, porque cada proyecto está teñido de las justas muestras de ironía, hipérbole, de guiño, de esperpento, incluso, que dejan traslucir su carácter de fabulación. Solo los indocumentados, los oportunistas, los negligentes o los mojigatos y puristas pueden sentirse engañados, incómodos u ofendidos. Por otro lado, la operación MAPA de Fontcuberta tiene siempre un punto autorreferente, de autoparodia, y no de moralina o de sermón. Cuenta Borges en el epílogo de *El hacedor* la historia de un hombre que se propone la tarea de dibujar el mundo y que, después de pintar provincias, reinos, montañas, bahías, peces, astros y personas descubre, tomando perspectiva, que ha dibujado la imagen de su rostro. Pues bien, Fontcuberta muestra su imagen en muchas de sus colecciones, a medio camino entre las fugaces apariciones literales de Alfred Hitchcock en sus filmes y el travestismo protagónico de Cindy Sherman en casi todas sus colecciones. A su vez, la yuxtaposición de todas sus obras, debidamente ordenada, podría sin duda dibujar la imagen de su cara, pieza que a su vez podría formar parte de su colección *Googleramas* (2005-2009)⁶.

Hay en Fontcuberta una curiosidad polémica insaciable, una aspiración totalizadora que recuerda a la de Foucault. De la misma manera que el filósofo

⁶ Cada una de las piezas de esta colección representa una imagen que a su vez es el resultado de yuxtaponer otras diez mil obtenidas a partir de un programa libre enlazado a Google: el buscador recopila imágenes según los ítems que le son proporcionados y el programa las dispone como piezas de un mosaico de tal manera que representen una figura. Fontcuberta hace que los términos de búsqueda y la imagen final guarden una relación irónica o sarcástica. Para mostrar a unos activistas de Greenpeace intentando salvar a un delfín en aguas contaminadas, las imágenes del mosaico responden a las búsquedas Air Products, Akzo Nobel, Basell Polyolefins, Basf, Bayer, Borax, Borealis, BP, Celanese, Ciba, Clariant, Cognis, es decir, empresas farmacéuticas o petroquímicas. La imagen de un orador en un estrado, trajeado y con corbata, pero maquillado como un clown y con peluca rizada de color naranja, está formada por 10.000 fotos que devuelven la búsqueda de los nombres de los diputados del Congreso en la VIII legislatura. Un detalle de *La última cena*, de Leonardo, surge de los nombres de chefs españoles, franceses e italianos con tres estrellas Michelin y un indigente en la calle está compuesto por las fotos que devuelven buscar los nombres de los magnates recogidos en la lista Forbes.

francés desmonta una a una la cientificidad de las ciencias sociales y humanas, desde la historia a la medicina, desde el derecho a la psicología, desde la criminología a la psiquiatría, desde la sociología a la propia filosofía, Fontcuberta deja en cueros las evidencias visuales que fundamentan algunas de aquellas ciencias, más algunas otras ciencias naturales y prácticas profesionales: la historia oficial (del estalinismo) tanto como la historia reconstruida (de los archivos desclasificados, de los TOP SECRET que salen a la luz: *Sputnik*, 1996-97), la Historia del Arte y la biografía (*El artista y la fotografía*, 1995-96), la botánica (*Herbarium*, 1982-85), la zoología (*Fauna*, 1985-87) y la paleontología (*Sirenas*, 2000), la etnología y la antropología cultural (*Retseh-Cor*, 1993 y *La isla de los vascos*, 2003), el periodismo (*Aerolitos*, 2000, los efectos colaterales del propio *Sputnik*, *Desconstruir Osama*, 2006), o incluso, en un juego metafotográfico, la pintura (*Orogénesis*, 2003-6) y la fotografía y su historia (*Trepat*, 2014, *A chupar del bote*, 2017)⁷.

Dice Fontcuberta: “Crear equivale a manipular y el mismo término de “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología” (1997, p. 126). No es casualidad que Fontcuberta haya reflexionado intensamente sobre el impacto que la fotografía digital está teniendo sobre la credibilidad, los usos sociales, la estabilidad y seriedad del significado de cualquier foto circulante (Fontcuberta, 2016a). Tampoco debe sorprender que sus reflexiones sobre esta postfotografía, a la que ha dedicado un manifiesto (2011b) y publicaciones sobre los reflectogramas y los *selfies* como alguno de sus géneros (Fontcuberta (ed.) 2010; Cheroux et al., 2013) hayan venido a coincidir con el debate en torno a la posverdad (Ibáñez Fanés, 2017; Marzal y Casero, 2017; Rodríguez-Ferrándiz, 2018, 2019). En cierto modo, su propio discurso teórico ha girado precisamente en esta dirección (Fontcuberta, 2016b; Fontcuberta en Marzo, 2018, pp. 9-23).

Pero cuidado: Fontcuberta no lamenta elegíacamente el ocaso de una era en la que la verdad tenía como garante a la fotografía, para establecer así una ecuación según la cual la dimisión de la fotografía como fedatario de lo que pasa en el mundo es uno de los desencadenantes (o de los síntomas) de esta ceremonia de la confusión de la posverdad. De hecho, siempre ha enfatizado, en la era analógica todavía, la tensión entre la fotografía como documento y como creación o invención, el hechizo de la semejanza y de la huella que atribuimos a toda fotografía y las manipulaciones inevitables por las que pasa esa porción de realidad visual que encuadramos y tomamos. Gran parte de su obra artística va en esa dirección, como creemos haber mostrado. Precisamente porque la fotografía llevaba siglo y medio jugando con el sí es no es documento, no podemos rasgarnos ahora las vestiduras, escandalizados por el hecho de que cualquiera puede usar con cierto grado de pericia Photoshop. “Cada fotografía no es más que una falsificación [*fake*] de principio a fin; una fotografía impersonal y no manipulada es prácticamente imposible”. Fontcuberta recoge estas palabras de Edward Steichen, que fueron escritas nada menos que en 1903, un siglo antes de la web 2.0, de la popularización de los móviles dotados con cámaras, de

⁷ Una panorámica de la obra de Fontcuberta en la línea de este MAPA de su obra que estamos esbozando aquí, aunque solo hasta el comienzo del nuevo siglo, se encuentra en el catálogo de la exposición *Contranatura* (2001c). En él encontramos imágenes y textos relativos a *Herbarium* (1984), *Fauna* (1989), *Retseh-Cor* (1993), *Constelaciones* (1994), *El artista y la fotografía* (1996), *Sputnik* (1997), *Aerolitos* (2000) y *Sirenas* (2000). Una muestra significativa de la producción de Fontcuberta, colección por colección desde *Herbarium* a *Prosopagnosia* (2019), puede verse tanto en su página web (fontcuberta.com) como en la página de la galería Àngels Barcelona (<http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/>).

la conectividad digital instantánea, de las redes sociales que tienen la foto como centro de gravedad (Flickr, Instagram) y de las aplicaciones de edición fotográfica semiautomatizadas (2011a, p. 25). Pero tampoco cae en el *nihil novum sub sole*. La cuestión no es tanto recordar que la fotografía analógica también podía mentir, sino el hecho de que “la familiaridad y la facilidad de la mentira digital educan la conciencia crítica del público”, lo cual lleva a una “rescisión del contrato social de la fotografía imperante hasta entonces: el protocolo de confianza en la noción de evidencia fotográfica” (2016a).

Una mutación ha sucedido: “Es obvio que estamos inmersos en un orden visual distinto [...] marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación”. Una inflación de imágenes sin precedentes que circulan a velocidad de vértigo por las redes, de manera que la materialidad, la memoria, la ocasión y la autoría, que calificaban y cualificaban en otras épocas a la imagen fotográfica, pierden consistencia.

Es por ello que su labor *pseudográfica* (por declinar el término “pseudología”) adquiere una innegable dimensión pedagógica y profiláctica. Fontcuberta ha elaborado recientemente una “metodología del *fake*” (2016b): proponer un relato y un contexto plausibles, encontrar el momento y lugar oportunos, a una audiencia predispuesta, que no esté indiferente, sino deseando creerse ese relato, dejar al tiempo margen para la ambigüedad y el equívoco, sugiriendo su participación sin convocarla abiertamente, activar sus prejuicios, sus lugares comunes, desaparecer como instancia de la enunciación pero valerse de figuras de autoridad para legitimar el relato. En resumen: su propia metodología, por lo menos, desde *Herbarium*.

A diferencia de la falsedad, la mentira, el engaño, la impostura y el fraude, el *fake* es una herramienta de creación y de un proceso reactivo, subversivo. Porque, a diferencia de todos los demás términos, su vocación no es persistir en su falsificación de la verdad (al modo en que una mentira desvelada es una mentira desactivada, fallida), sino que precisamente su desvelamiento forma parte de su estrategia, de su manual de empleo: un *fake* que no se identifica como tal no es exitoso, es fallido, y sus efectos beneficiosos no se desencadenan. Así pues, el lema fontcubertiano podría ser una variación de uno bien conocido, pero no claudicante, sino jocosamente resistente: if you can't beat them, fake them!

Referencias

- Antón, J. (2007). El engaño hecho arte. Entrevista a Joan Fontcuberta. *El País*, 11 de febrero. https://elpais.com/diario/2007/02/11/eps/1171178146_850215.html
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Benito, M.F. (2019). El cosmonauta Ivan Istochnikov en la era de la postfotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(3), 453-469. <https://doi.org/10.5209/aris.60549>
- Berenguer, X. (2017). *A chupar del bote*. Barcelona: RM.
- Borges, J.L. (1994). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé [1941].
- Bravo, L. (2006). *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Madrid: Metáforas del movimiento moderno.
- Cannilla, G. (1989). *Ghost Photography. The Illusion of the Visible*. Milán: Idea Books.

- Cheroux, C.; Fontcuberta, J.; Kessels, E., et. al. (2013). *From here on: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. Barcelona: RM y Arts Santa Mónica.
- del Campo, E. y Spinelli, L. (2017). Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte. The Aftermath Project. *adComunica*, 13, 25-49. Doi: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.3>
- Fontcuberta, J. (s/f). *El artista y la fotografía*. Catálogo de la exposición. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta2/picasso/acota.html>
- Fontcuberta, J. (1985). *Herbarium*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2000). *El artista y la fotografía*. Barcelona: Actar.
- Fontcuberta, J. (2001a). *Securitas*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Fontcuberta, J. (2001b). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. Madrid: La Fábrica/ Fundación Telefónica.
- Fontcuberta, J. (2001c). *Contranatura*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante.
- Fontcuberta, J. (2007). *Deconstruyendo Osama: La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi: The Truth About the Case of Manbaa Mokfhi*. Barcelona, Actar.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011a). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2011b) Por un manifiesto postfotográfico. *La Vanguardia* (11-05-2011). <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-postfotografico.html>
- Fontcuberta, J. (2015). *Imago, ergo sum*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- Fontcuberta, J. (2016a). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2016b). Desfosilizar la verdad. En J.L. Marzo (ed.), *Fake: no es verdad, no es mentira* (pp.83-103). Valencia: IVAM.
- Fontcuberta, J. (2018). Mentirocracia: estados generales de la mentira. En J. L. Marzo, *La competencia de lo falso: una historia del fake* (pp. 9-24). Madrid: Cátedra.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2010). *A través del espejo*. Madrid: La Oficina.
- Fontcuberta, J. et al. (1998) *Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza y arteificio*. Murcia: Mestizo.
- Fontcuberta, J., M. Arena & P. Muraveinik (1997). *Sputnik/ спутник*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología [catálogo de exposición].
- Fontcuberta, J. y G. Batchen (2005). *Landscapes without memory*. Nueva York: Aperture.
- Fontcuberta, J. y P. Formiguera, (1989). *Fauna secreta*. Madrid: Fundació Caixa de Catalunya.
- Fundación Telefónica (2002). *Karelia: Milagros & Co* (Nota de prensa) <https://www.yumpu.com/es/document/read/37545658/en-pagina-nueva-pdf-43-kb-sala-de-prensa-telefonica>
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Nueva York: Cambridge U.P. [1987].
- Jaubert, A. (1986). *Le commissariat aux archives: les photos qui falsifient l'histoire*. París: Barrault.
- Lozano Mata, M. (2015). *De las imágenes del mundo al mundo de las imágenes Documentación y análisis de los escritos de Joan Fontcuberta como aproximación a la Teoría de la Fotografía*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Murcia.
- Marzal, J. (2008). La muerte de la fotografía: la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico. *Revista de Occidente*, 328, 67-83.

- Marzal, J. y Casero, A. (2017). El fotoperiodismo en la era de la posverdad. *adComunica*, 13, 11-17. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.1>
- Marzo Pérez, J.L. (2018). *La competencia de lo falso: una historia del fake*. Madrid: Cátedra.
- Marzo Pérez, J.L. (ed.) (2016). *Fake: no es verdad, no es mentira*. Valencia: IVAM.
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2018). *Máscaras de la mentira: el nuevo desorden de la posverdad*. Valencia: Pre-Textos.
- Rodríguez-Ferrándiz, R. (2019). Posverdad y fake-news en comunicación política: breve genealogía. *El profesional de la información* 28(3), 280-314. <https://doi.org/10.3145/epi.2019.may.14>
- Sánchez Montalbán, F. J. (2018). Fotografía de prensa. Del simulacro a la posverdad en la era digital. *index.comunicación*, 8(1), 197-224. <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/392>
- Sultan, L. y M. Mandel (2005). *Evidence*. Nueva York: Distributed Art Publishers [1977].