

JOAN FONTCUBERTA

Joan Fontcuberta

Barcelona, 1955.

Fotógrafo.

Fontcuberta tem desenvolvido uma atividade plural no mundo da arte como criador, professor crítico, etc. Em 1980 foi co-fundador da revista *Photovision*, segue como chefe de redação. Desde de 1996 é professor na Universidade Pompeu Fabra de Barcelona. Tanto seu trabalho artístico quanto teórico reflete sobre os temas da representação, conhecimento, memória, verossimilhança, ambigüidade e trompe-l'oeil, explorando o valor documental e a natureza narrativa da imagem fotográfica.

Seleção de Exposições Individuais

The George Eastman House (Rochester, 1985), Galeria Maeght (Barcelona, 1986), Folkwang Museum (Essen, 1987), Museo de Arte Moderno (Nueva York, 1988), The Photographers' Gallery (Londres, 1988), Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, 1988), Perspektief (Rotterdam, 1989), Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1989), Galeria Juana Mordó (Madrid, 1989), Musée Cantini (Marsella, 1990), Art Institute (Chicago, 1990), IVAM (Valencia, 1992), Parco Gallery (Tokyo, 1992), Galeria Antoni Estrany (Barcelona, 1993), Zabriskie Gallery (Paris y Nueva York, 1993), Museo de Bellas Artes (Bilbao, 1995), Centro Internacional de Arte (Gijón, 1994), Museum Rupertinum (Salzburg, 1995), Alvar Aalto Museo (Jyväskylä, Finlandia, 1995), Galeria Forum (Tarragona, 1996), Fundación Arte y Tecnología (Madrid, 1997), Galeria Visor (Valencia, 1997), Graves Art Gallery (Sheffield, 1998), DeBeyerd (Breda, 1998), Galeria Helga de Alvear (Madrid), Musée de l'Elisée (Lausana, 1999), Redpath Museum (Montreal, 1999), MNAC-Museo Nacional de Arte de Catalunya (Barcelona, 1999), Museum of Fine Arts (Fukui, Japan), MIDE (Cuenca, 1999), Sala Millares (Madrid, 2000), Presentation House (Vancouver, 2000), Bell Gallery (Providence, 2001), Museo de la Universidad de Alicante (Alicante, 2001), Fundación Telefónica (Madrid, 2001). Trabajos suyos han sido adquiridos por colecciones públicas como las del Musée d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Art Institute, Chicago; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Museum of Fine Arts, Houston; Center for Creative Photography, Tucson; Museum of Fine Arts, Houston; The Art Institute, Chicago; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; National Gallery of Art, Ottawa; Folkwang Museum, Essen; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo; I.V.A.M., Valencia. Entre sus publicaciones destacan *Herbarium* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984); *Fauna* (European Photography, Göttingen, 1987); *Història artificial* (IVAM, Valencia, 1992); *La fragua de Vulcano* (Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1994); *L'artista e la fotografia* (Mazzotta, Milan, 1995); *Wundergarten der Natur* (Rupertinum Museum, Salzburg, 1995); *Sputnik* (Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997), *Micromegas* (Mide, Cuenca, 1999), *Twilight Zones* (Actar, Barcelona, 2000), *Contranatura* (Actar, Barcelona, 2001).

Han aparecido también dos libros suyos de ensayos *El beso de Judas. Fotografía y Verdad* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997) y *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio* (Mestizo, Murcia, 1998).

www.fontcuberta.com

Bibliografía e Links

-Sguerzi della natura, Actar, Barcelona y Contrasto, Roma (textos en italiano e inglés de Alessandra Mauro, Micheal Sand, Nadine Gómez-Passamar y Joan Fontcuberta), 2001.

-Securitas, Fundación Telefónica, Madrid (textos en castellano e inglés de Jorge Luis Marzo y Joan Fontcuberta), 2001.

-Contranatura, Actar, Barcelona, y MUA, Alicante (textos de Francisco Jarauta, Michael Sand, Nadine Gómez-Passamar y Joan Fontcuberta), 2001.

-Joan Fontcuberta, Phaidon, Londres (texto en inglés de Christian Caujolle), 2001.

-Joan Fontcuberta, Photobolsillo, La Fábrica, Madrid (texto en castellano e inglés de Chantal Grande), 2001.

-Volte Face, Images en Manoeuvres, Marsella (textos en francés de Louis Bec, Joan Perucho, Joan Fontcuberta, Bernard Millet y Nadine Gomez-Passamar), 2000.

-Zones de Penombra, IMAC, Reus (textos de Javier Rodríguez Marcos y Joan Fontcuberta), 2000.

-Zonas de Penumbra, Galeria Cesar, Lisboa (texto de Martí Peran), 2000

-Twilight Zones, Actar, Barcelona (textos en una edición inglesa y en otra española de Martí Peran, Jorge Wagensberg y Anatxu Zabalbeascoa), 2000.

-El artista y la fotografía, Actar, Barcelona (texto en una edición inglesa y en otra española de Anatxu Zabalbeascoa), 2000.

-Micromegas, MIDE, Cuenca (textos en castellano e inglés de José Ramón Alcalá, Angel Mollá y Joan Fontcuberta), 1999.

-Sputnik, Chicuma Shobo Co Ltd, Tokio (texto en japonés de Joan Fontcuberta), 1999.

-El pintor y la fotografía, CIC, Las Palmas (texto en castellano de Joan Fontcuberta), 1997.

-Sputnik, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, (texto en castellano, ruso e inglés de Joan Fontcuberta), 1997.

-El imperio de los signos, Mestizo, Murcia (texto en castellano de Joan Fontcuberta), 1997.

-El cor de l'Àfrica, Sales Municipals, Ayuntamiento de Girona, Girona (textos en catalán e inglés de Tomàs Llorens y Joan Fontcuberta), 1996.

-Palimsestos, Caja de Burgos, Burgos (texto en castellano de José Lebrero), 1996.

-Wundergarten der Natur, Rupertinum Museum, Salzburg (textos en alemán e inglés de Margit Zuckriegl y Klaus Ottmann), 1995.

-Moby Dick, Tinglado II, Port de Tarragona (textos en catalán e inglés de Pere Alberch y Fernando Castro), 1995.

-L'artista e la fotografia, Mazzotta, Milan (textos en italiano de Walter Guadagnini y Joan Fontcuberta), 1995.

-Ría de Bilbao: Vulkanoren Sutegia, Bilbao Bizkaia Kutxa (texto en euskera y castellano de Manuel Vázquez Montalbán), 1994.

-Constel·lacions, Escola de Belles Arts, Lleida (textos en catalán, castellano e inglés de Anatxu Zabalbeascoa y Joan Duran).

-Lankidetzak, Bilbao Bizkaia Kutxa (textos en euskera, castellano e inglés de Amparo Lozano, Joan

Fontcuberta y Santos Zunzunegui), 1993.

-Història Artificial, IVAM, Valencia (textos en catalán, castellano e inglés de Josep Vicent Monzó, Glòria Picazo, Vilém Flusser, Andy Grundberg, Julià Guillamon, José Miguel G. Cortés, Carlos Giménez y Manel Clot), 1992.

-Madonna Inn Majestic, Galeria Angels de la Mota, Barcelona (textos en catalán, castellano e inglés de Glòria Picazo y Joan Fontcuberta), 1992.

-Fauna Secreta, Chikuma Shobo Co Ltd, Tokio (textos en japonés de Hiroshi Aramata, Pere Alberch, Pere Formiguera y Joan Fontcuberta), 1991.

-Paper Gardens, The Art Institute, Chicago (textos en inglés de Colin Westerbeck y Robert Loescher), 1990.

-El Jardí de les delícies, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (textos en catalán e inglés de Cristina Zelich y Jesus Angel Prieto), 1990.

-Fauna, Photovision y Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla (textos en castellano e inglés de Catherine Evans, Midas Dekkers, Jorge Ribalta, Pere Formiguera y Joan Fontcuberta) 1989.

-Fauna Secreta, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona (textos en catalán, castellano e inglés Daniel Giralt-Miracle, Glòria Picazo, Pere Alberch, Pere Formiguera y Joan Fontcuberta), 1989.

-Projects: Joan Fontcuberta/ Pere Formiguera, The Museum of Modern Art, Nueva York (texto en inglés de Catherine Evans), 1988.

-Frottogrammes, Centre d'Estudis Catalans, Paris (textos en una edición en francés y catalán y en otra en inglés y castellano, de Josep Miquel Garcia, Vicens Altaïo y Chantal Grande), 1988.

-Dr. Ameisenhaufen's Fauna, European Photography, Göttingen (Textos en inglés y alemán de Pere Formiguera y Joan Fontcuberta), 1987.

-Ciencia y Ficción, Centro de Arte - Palacio Almuñí, Murcia (textos en castellano de Andreas Müller-Pohle y Joan Fontcuberta), 1987.

-Herbarium, European Photography, Göttingen (textos en inglés y alemán de Vilém Flusser), 1985.

-Herbarium, Cromoarte, Barcelona (textos en catalán y castellano de Pere Formiguera y Jean-François Chévrier), 1985.

-Joan Fontcuberta. Animal Trouvé, Caja de Ahorros Vizcaina (Departamento Cultural), Bilbao (textos de Derek Bennet y Joan Fontcuberta), 1985.

-Joan Fontcuberta, Saa dos Peiraos, Vigo (texto en gallego de Joan Fontcuberta), 1985.

-Karl Blossfeldt-Joan Fontcuberta, Hochschule der Künste, Berlín (texto en alemán de Joachim Schmid), 1985.

-Herbarium, Ed. Gustavo Gili, Barcelona (texto en castellano y catalán de Vilém Flusser), 1984.

Links

<http://www.fontcuberta.com>

<http://www.eyestorm.com/artists>

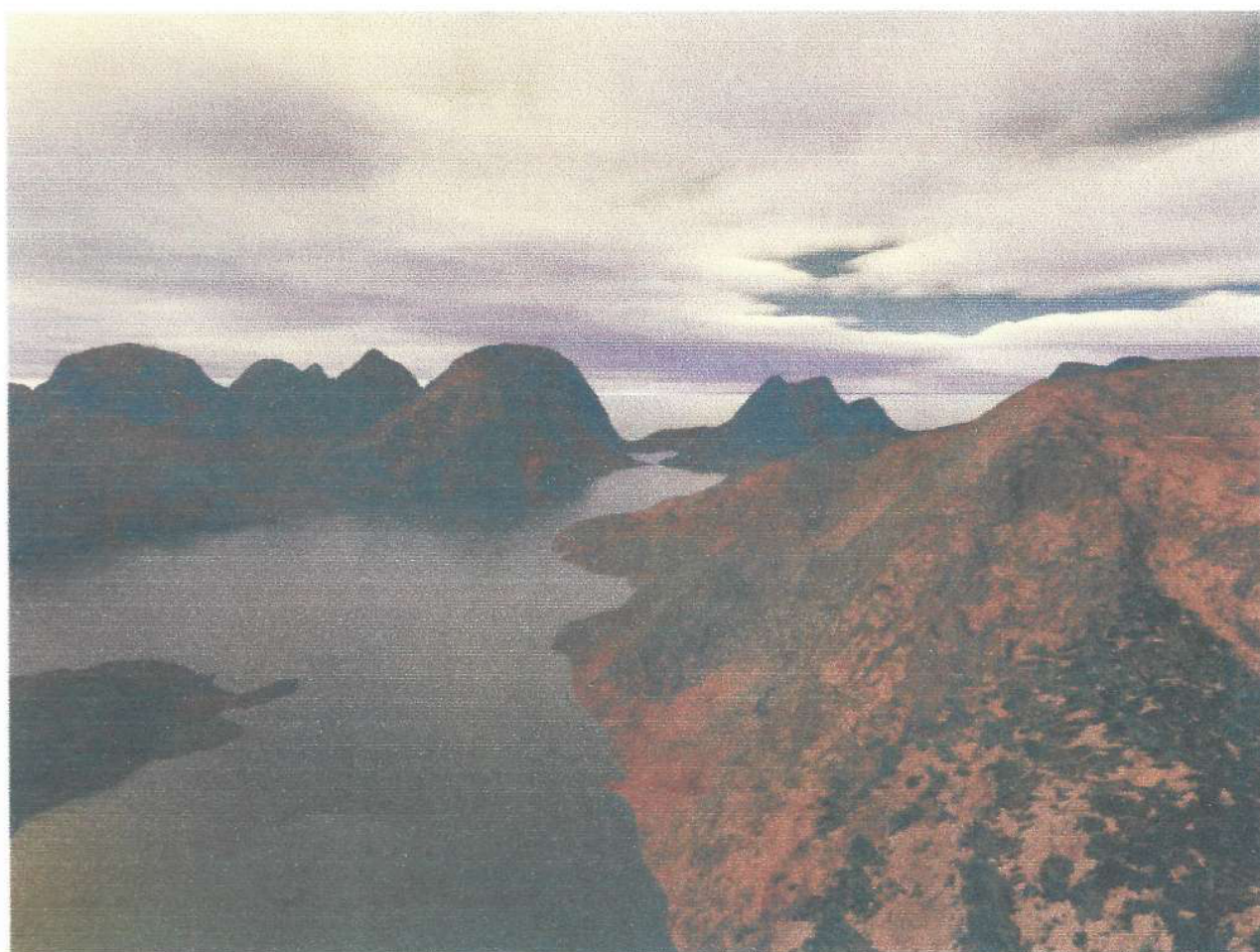
<http://www.telefonica.es/fat/sputnik.html>

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta/>

<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta2/>

<http://www.iber-art.com>

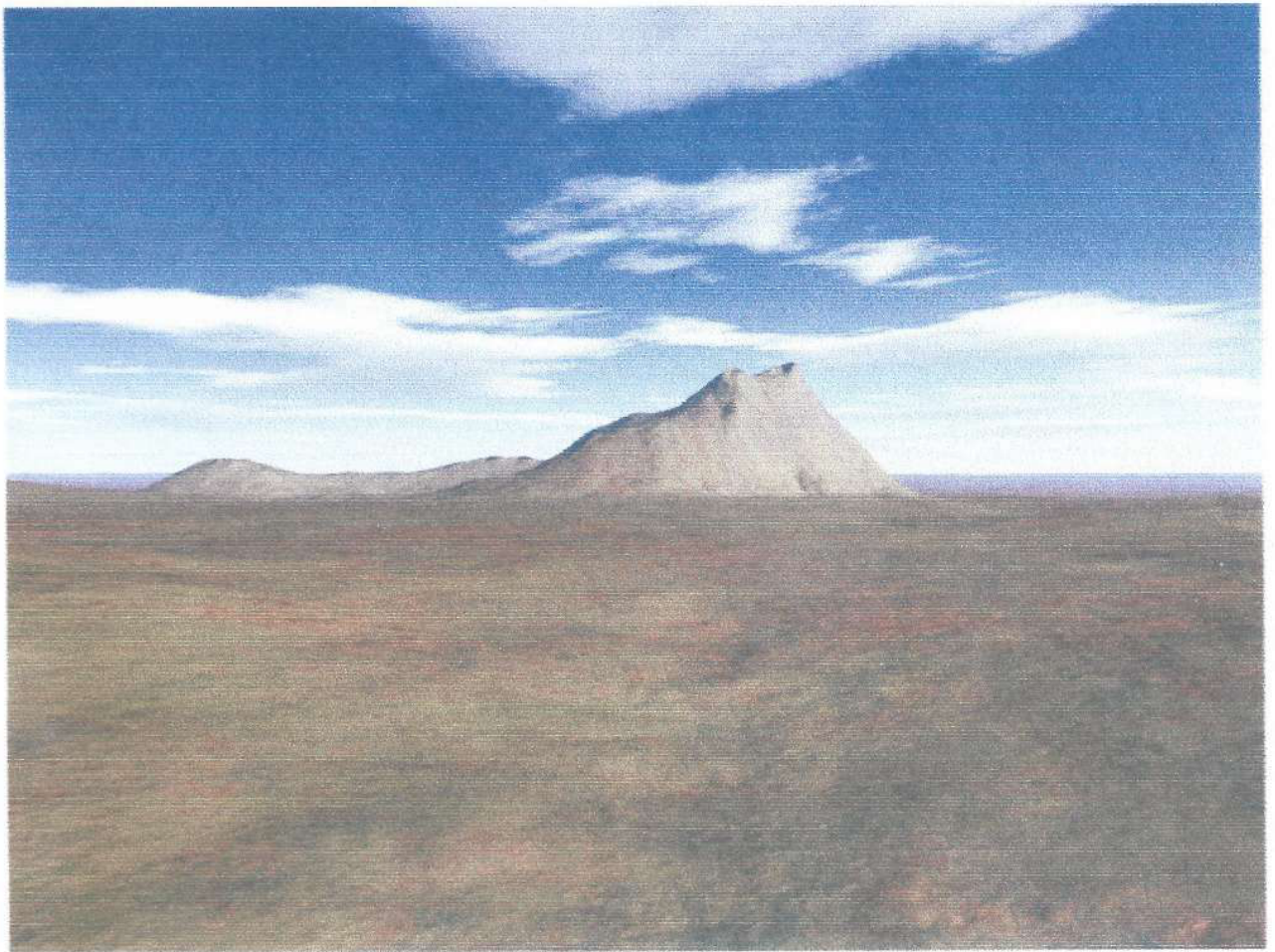
http://www.iaa.upf.es/~gvirtual/topofoni/topof_c.htm



Orogénesis: Dalí (Saint Helena). Tiraje cromogénico sobre aluminio, 120 x 180 cm, 2003. *11.



Orogénesis: Dalí (Sugar). Tiraje cromogénico sobre aluminio, 120 x 180 cm. 2003. +5.



Orogénesis: Dalí (Bord). Tiraje cromogénico sobre aluminio, 120 x 180 cm, 2003. *3.

TEXTOS SOBRE A OBRA DO ARTISTA



Instalación de la muestra **Imaginary Gardens: Mapping Dalí's Landscapes**, en el Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida.

"Para tratar de mejorar nuestro poder de observación mirando tras una lente, se debe renunciar a intentar conseguir el conocimiento a través de otros sentidos..."

Michel Foucault, 1966.

Comisariada por el Salvador Dalí Museum de St. Petersburg (Florida, Estados Unidos), esta exposición de Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) consiste en un diálogo entre las pinturas de Dalí y sus obras. Por esta razón, estas nuevas creaciones están emparejadas con las pinturas de Dalí a las cuales corresponden. Contrariamente a los métodos expositivos tradicionales, estas parejas se combinan con la exposición permanente de Dalí en el Salvador Dalí Museum de St. Petersburg como una intervención más que como una exposición individual en una sala específica. Así, se ofrece la oportunidad de combinar y contrastar dos diferentes y muy independientes corpus artísticos. En este sentido, Fontcuberta entrelaza con Dalí y los vincula a ambos a una lectura más compleja de la importancia histórica de Dalí como artista y a su creciente repercusión en la práctica artística contemporánea.

A primera vista, las nuevas obras de Fontcuberta se presentan en un gran formato de fotografía paisajística relativamente convencional que remite a la temática del paisaje fotográfico panorámico. En primera instancia, intentan capturar la inmensidad y grandiosidad del paisaje de gran parte de la pintura romántica, una corriente que se dio en Europa, pero que encontró su máxima expresión en América en el siglo XIX. Estas tradiciones paisajísticas fueron también asociadas al ascenso de los nacionalismos que derivaron en un deseo de identificar la nación incipiente con una geografía específica. Este hecho se dio en México y en Estados Unidos y también en Cataluña.

La aproximación personal de Dalí a la pintura tuvo mucho que ver con los paisajes específicos y marinos del Empordà, sobretudo de Cadaqués y Port Lligat. Su utilización de imágenes psicoanalíticas cargadas de asociaciones freudianas suele considerarse insólito y extravagante. No se tiene tanto en cuenta que sus paisajes corresponden a menudo a sitios fácilmente identificables. El elemento de la invención, que parece tan manifiesto en los paisajes oníricos de Dalí, por lo tanto, depende en gran parte del hecho de que está anclado en las convenciones de la pintura de paisaje y, en realidad, en una interpretación muy específica del conocimiento de paisajes familiares del Empordà.

Los obras de Fontcuberta se basan en el modelo, es decir, en las pinturas de Dalí. A pesar de la inexistencia física de los

paisajes de Fontcuberta (la diferencia de la dependencia de Dalí de paisajes familiares), el elemento de la invención interviene de natural, es decir, de las pinturas de Dalí y por tanto se prescinde de la distinción entre original y copia.

Fontcuberta utiliza varios programas de tratamiento de imagen para interpretar información procedente de pinturas produciendo un paisaje muy "realista" que corresponde enteramente al arte y no tiene referente en la actual geografía. A pesar de que estos programas fueron inicialmente desarrollados por el ejército para traducir mapas bidimensionales en representaciones realistas de paisajes tridimensionales, actualmente son utilizados para un gran número de fines.

Esta serie tiene el título de "Orogénesis", que literalmente significa generación o creación de montañas (oro es montaña; génesis es generación o creación), o más habitualmente la "generación de paisaje". Estas obras derivadas de las pinturas de Dalí estaban precedidas de un pequeño grupo de obras basadas en conocidos artistas del siglo diecinueve y veinte: de los románticos Friedrich y Turner a los pintores y fotógrafos posteriores como Van Gogh, Stieglitz, Weston y Pollock.

Es obvio que el realismo de los paisajes inventados de Fontcuberta se obtiene a través del uso de tirajes cromogénicos. Estos paisajes son producto de las convenciones de la composición del lenguaje fotográfico y de los métodos de positivo, pero es importante señalar que no son fotografías. No interviene ni cámara ni lente alguna. No existe película en ninguna de sus formas (ni tampoco negativo o transparencia). La imagen se construye enteramente en el ordenador, y la imagen impresa es el proceso cromogénico. En resumen, estas impresiones pueden tener el aspecto de fotografías, pero sería equivocado llamarlas fotografías, ni digitales ni de ningún otro tipo, porque no son trabajos basados en la óptica. Son fotografías sin fotografía. Tampoco son "virtuales", porque el resultado final tiene la misma presencia o aura que la pintura o la fotografía. Si debemos proporcionar una categoría, son obras de arte que utilizan un proceso de impresión relacionado con la fotografía. Por tanto, no son fotografías, pero derivan de la tradición fotográfica (y pictórica). Y deben algo a la historia de la fotografía. Por supuesto, Fontcuberta es uno de los fotógrafos más incisivos desde comienzos de la década de los 70.

Los paisajes de Fontcuberta, lejos de ser "naturales", son producto del artificio y del arte. Son un elaborado engaño, minuciosamente planificado y ejecutado. Incluso expresan un sentido de imponente y exaltación ante una naturaleza aparentemente mayor que la vida, categoría que fue llamada "sublime" tanto por los románticos como por Edmund Burke y por los antiguos clásicos como Longinus, para el cual lo sublime transcendía el artificio:

El artificio ingenioso reside fuera de la vista, asociado desde ahora con la belleza y la sublimidad, y así huye toda sospecha.

En los paisajes de Fontcuberta el artificio de las imágenes impresas se esconde tras la belleza "natural" de la escena. Ocurre lo mismo en el caso de Dalí.

En 1935, Dalí definió la "irracionalidad concreta" en términos fotográficos como "color fotográfico instantáneo producido por la mano..." Esto se consiguió en la pintura, una pintura aspirante al status de fotografía, en la cual la técnica estaba tan depurada que eliminaba la mano del artista. Si Dalí reemplazó la pintura por la fotografía, también Fontcuberta se ha dirigido desde la fotografía hacia la pintura.

William Jeffett. Extracto del texto del catálogo *Imaginary Gardens: Mapping Dalí's Landscapes*, en el Salvador Dalí Museum de St. Petersburg.



Instalación de la muestra **Imaginary Gardens: Mapping Dalí's Landscapes**

Entrevista con Joan Fontcuberta

William Jeffett: ¿En qué sentido tu trabajo tiene relación con el surrealismo y con las técnicas surrealistas como el fotograma, el collage o el automatismo psíquico?

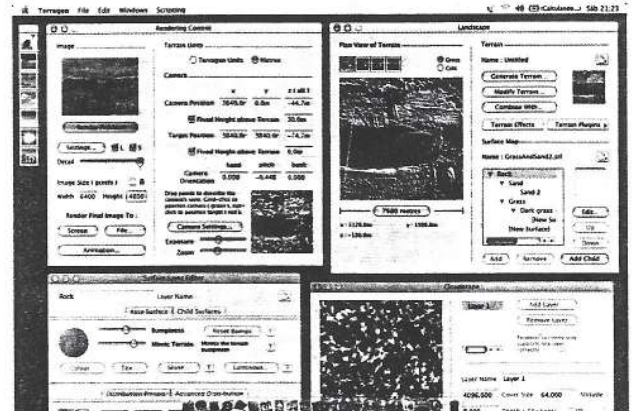
Joan Fontcuberta: Mi trabajo tiene sus raíces en vivencias de los 60: el situacionismo, la contracultura, la revuelta estudiantil, la cultura underground, el neodadaísmo... A través de todos estos movimientos llego al surrealismo que me parece un camino de libertad y de experimentación. El surrealismo preconizaba la desobediencia de las reglas y esta actitud de salirse fuera de los cauces establecidos se amoldaba muy bien a mi propio carácter. Cuando empecé a practicar la fotografía me di cuenta de que obtendría los resultados más valiosos en los márgenes del propio lenguaje fotográfico, en su hibridación con otros lenguajes, en sus territorios fronterizos con otras disciplinas. Para mí la fotografía no era un fin ni un dogma, sino un medio para investigar y en ese sentido el fotograma y el collage representaban intentos de sobrepasar la ortodoxia fotográfica y alcanzar nuevos horizontes expresivos. Por otra parte, en tanto que creador siempre me ha preocupado conocer el pasado, conocer la obra de los artistas que me han precedido. Tengo a menudo un planteamiento un tanto historicista en muchos de mis proyectos, incluso he sido profesor de Historia de la Fotografía en la universidad y he escrito mucho sobre aspectos históricos de la fotografía. No es raro por tanto que mi trabajo recupere ideas y procedimientos anteriores y les dé una dimensión actual, cosa fácil de hacer porque creo que la fotografía ha evolucionado a una velocidad vertiginosa y se ha limitado a poner en práctica muchos recursos sin profundizar en ellos.

WJ: Tu libro "El peso de Judas" debilitó la conexión entre la fotografía y la realidad a muchos niveles. Si bien está claro que el programa Photoshop reafirma esta tesis en la práctica, la globalidad de tu trayectoria ya apuntaba hacia esta dirección, y estas ideas fueron investigadas con anterioridad a la existencia de Photoshop. Hoy en día se puede decir que la autoridad de la fotografía está debilitada en tanto en cuanto es tan fácil de manipular una imagen, y al mismo tiempo, este hecho demuestra que toda la historia de la "realidad fotográfica" no fue más que una ilusión. ¿Puedes explicarnos con más detalle esta nueva visión de la fotografía en referencia a esta exposición?

JF: Yo estoy de acuerdo con la vieja filosofía idealista que sostiene que la realidad no pre-existe a nuestra experiencia sino que es un efecto de construcción intelectual. No existe la realidad sino modelos de conocimiento, como no existe la verdad sino puntos de vista. La noción que manejemos de realidad depende de la interpretación, es decir, de la traducción de unos datos. En este proyecto nos damos cuenta de cómo la construcción del territorio puede no depender de las leyes orgánicas de la geología sino de la arbitrariedad de unos códigos. El paisaje es la expresión del lugar y el lugar es el espacio habitado, el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia. Tanto el arte como el paisaje me parecen actitudes de la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al plantear bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte justamente en paisaje. Pero ¿cómo representar el lugar cuando dislocaciones de todo tipo pasan a ocupar el territorio? Tal vez el único camino posible esté en la fantasmagoría, en la quimera, en lo virtual. Estos hermosos paisajes que cumplen todos los requisitos del género son tan inexistentes como convincentes. Han sido generados utilizando otros paisajes, algunos paisajes de Dalí, como si fuesen mapas, y hemos "engañado" a un programa informático a interpretarlos, a traducirlos. Se trata de un gesto subversivo que nos muestra como el arte -que es otra forma de dar sentido a la realidad- ya no depende de la experiencia sino de un imaginario precedente, de una experiencia ajena y ya previamente digerida. Pero nos muestra también el hilo invisible que separa la ficción de la realidad, quizás dándonos a entender que ya sólo la ficción es posible. Que vivimos instalados en la ficción. Nos muestra por último que hemos enseñado a las máquinas -a los ordenadores- a producir alucinaciones. Haciendo un guiño a Dalí, podríamos decir que hemos implantado el método crítico-paranoico en el ordenador.

WJ: La fotografía se asocia en ciertos sentidos con la ciencia y es el resultado de la innovación técnica y científica. Has utilizado la fotografía no sólo para relativizar el grado de realismo del medio, sino también el de la técnica. ¿De qué manera tu trabajo más reciente se relaciona con la provocación de la duda?

JF: Para mí, en efecto, la fotografía no representa una simple técnica sino que tiendo a considerarla uno de los paradigmas del pensamiento moderno. Por lo menos hay que estar de acuerdo en que la fotografía es uno de los productos más representativos de la cultura tecnocientífica que se consolida en el siglo XIX. En la fotografía pues convergen una serie de

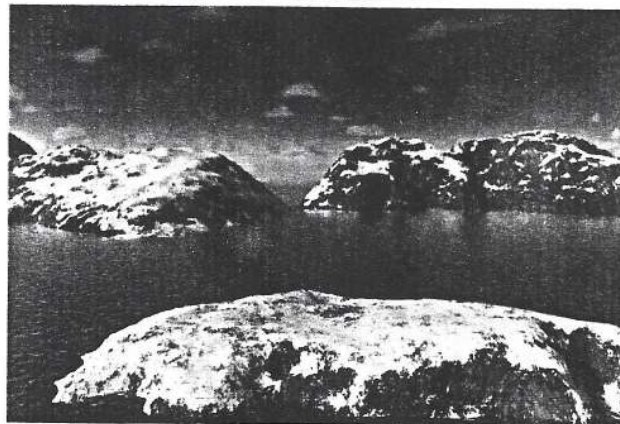


Pantalla con interfaz del programa Terragen para la realización de **Orogénesis: Dalí (Saint Helena)**

valores tales como la idea de verdad, de documento, de memoria, de archivo, de índice, de fragmentación, de clasificación, etc. que conforman los pilares ideológicos del siglo XX. Cuando me aproximé a la fotografía no fue tanto por su poética o por su especie de alquimia como por ese cúmulo de valores que definían un cierto "zeitgeist". Mi compromiso por tanto no lo entiendo necesariamente con unos materiales y unas técnicas sino con la cultura visual que comportan. De ahí que mi trabajo incida también en otras perspectivas de esa cultura visual: la ciencia, el museo y en general todas aquellas instituciones que detentan un cierto poder político y cultural. Para mí la fotografía no es más que una metáfora de la autoridad que ejercen todo ese tipo de plataformas institucionales y la estrategia para socavar su poder es justamente la duda. Mi trabajo tiene en ese sentido una propuesta didáctica: enseñar a dudar, alentar la incertidumbre. La sospecha y la actitud escéptica me parecen requisitos imprescindibles en un estadio de la civilización que se caracteriza por un "capitalismo del espectáculo", tal como sostiene una corriente de pensamiento, iniciada seguramente por Guy Débord. En un ensayo reciente, "El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción", Vicente Verdú insiste en esa interpretación explicando que tras un capitalismo de producción y un capitalismo de consumo, nos hallamos en una tercera fase del capitalismo que es el de la ficción. El capitalismo de ficción no tiene como objetivo fundamental la producción de bienes sino, ante todo, la producción de realidad. Una realidad compuesta por simulaciones que se manifiesta en una avalancha de imágenes edulcoradas y seductoras, y a la que la responsabilidad impone devolver una cierta dimensión ética y crítica.

WJ: En "El beso de Judas" trataste el tema de cómo las imágenes preceden a la realidad y por lo tanto cómo la conforman. Quizás con Dalí, y también con otros artistas como Picasso o Warhol, las reproducciones de pinturas preceden a la visión directa de las obras y así determinan nuestra percepción del artista. Por esta razón la escala de las pinturas constituye una sorpresa en la obra de Dalí, ya que a menudo realiza miniaturas. En la exposición "Mapping Dalí's Landscapes" me intriga la escala expansiva de los paisajes en relación con las pinturas más íntimas de Dalí. ¿Se trata de dos diferentes registros del paisaje: lo sublime externo y lo onírico interno?

JF: Este tema de las imágenes que se refieren a otras imágenes porque se ha perdido la realidad primigenia ha sido recurrente en la historia de la filosofía y sólo hay que recordar el mito de la caverna platónica. Un filósofo checo, Vilém Flusser, a quien tuve la satisfacción de tratar con frecuencia antes de su muerte, proponía que las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo que rempazan mágicamente la realidad. El hombre olvida que produce imágenes para orientarse en el mundo; ahora intenta encontrar su sentido en las imágenes y la imaginación, o sea, la capacidad de crear imágenes, deviene alucinación. Detrás de esta línea especulativa encontramos una útil explicación de la cultura de los mass media en la que nos encontramos. Pero regresando a tu pregunta, es cierto que el caso de este proyecto, "Mapping Dalí", las obras de Dalí actúan como fuente. Mis imágenes no pretenden ser réplicas sino que reciclan el imaginario daliniano. Los sueños de Dalí se transforman en paisajes igualmente imposibles, en una parodia de esa naturaleza exuberante que fascinó a los románticos, a Thoreau, a Ansel Adams y a tantos otros. Los resultados de este proceso enfatizan el efecto de equivalencia metafórica con



Orogénesis: Dalí (Ecumenical).
Tiraje cromogénico sobre aluminio,
40 x 60 cm. 2003. *4.

las obras de Dalí entendidas como reliquias de nuestra cultura visual. El resultado constituye una fantasía virtual delirante y barroca, una serie de paisajes encriptados que exaltan más el kitsch de las tarjetas postales y de los carteles turísticos que la propia naturaleza. Y con ello se demuestra que la naturaleza no existe más que como reconstrucción artificial e ilusoria.

WJ: Se ha dicho que tu trabajo combina el surrealismo y el arte conceptual, y estas son dos importantes corrientes del arte catalán: los años 30 y los años 70, estos por supuesto una época decisiva para tu desarrollo como artista. ¿Puedes explicarnos cómo estos dos precedentes históricos articulan tu trabajo con la fotografía?

JF: Combinar surrealismo y conceptualismo puede parecer una contradicción. Uno aboga por el delirio y la fantasía, y el otro por el análisis y la razón. Ya he mencionado antes cómo el cúmulo de valores de los 60 influyó en mi formación; pero simultáneamente yo crecí bajo la dictadura franquista y estudié Ciencias de la Información (periodismo, publicidad, mass-media). El franquismo me dio ocasión de sufrir un estado de tergiversación informativa, de propaganda y de censura, y de obligarme a entender la realidad más allá de sus apariencias o de "versiones oficiales". Mis estudios universitarios me proporcionaron el bagaje intelectual para afrontar una reacción crítica. Por eso es cierto que para mí la cuestión ontológica de la verdad ha jugado un papel importante. En mi trabajo unas obras analizan el corazón mismo de la imagen fotográfica en relación a los problemas de la representación, con una indagación sobre lo visual más evidente, y otras buscan establecer las tensiones de la imagen fotográfica en diferentes plataformas institucionales, como la ciencia, el museo, los medios de comunicación, etc., aunque insisten sobre la representación o las condiciones de recepción de la información visual. Para mí ambas vertientes se funden y en cualquiera de los dos casos hay una deuda tanto con el surrealismo como con el arte conceptual.

William Jeffett. Curator of exhibitions del
Salvador Dalí Museum de St. Petersburg.

