LA MANIPULACIÓ DE LA FOTOGRAFIA

Joan Fontcuberta

La tribu que mai no va ser

En 1966 un caçador nòmada de la tribu dels Manubo Blit anomenat Dafal es trobava col.locant trampes per a cérvols al cor de la selva verge de les esquerpes muntanyes de South Cotabato, al sud de Mindanao, l'illa més meridional de l'arxipèlag de les Filipines. De sobte va veure tres individus d'una tribu que desconeixia i que van fugir espantats en advertir la seva presència. Els va seguir mentre cridava que no havien de témer res; un moment donat els tres homes es van aturar i van balbucejar unes paraules d'una llengua no gaire diferent de la seva. Dafal havia descobert els Tasaday, els "homes de la selva", uns nadius que vivien en un nivell de civilització de l'edat de pedra.

La notícia va arribar a orelles de l'antropòleg Manuel Elizalde Jr., que va començar una tasca d'aproximació i observació discreta, fins arribar a localitzar l'hàbitat dels Tasaday. De fet es tractava d'una petita comunitat de 24 ànimes que vivien a l'interior de grutes rodejades de la jungla més feréstega i inaccessible, amb arbres de 60 metres d'alçada. Totalment endogàmics, no tenien cap contacte amb els pobles del voltant, tot i poder-ne ser una escissió datada de quatre o cinc segles abans. Els Tasaday no coneixien els metalls, no caçaven, no conreaven la terra; la seva dieta es reduïa a arrels i fruits, granotes, crancs, i unes apetitoses larves gegants que niuaven dins de troncs podrits. Encenien foc fregant un pal dins d'una fusta foradada. No feien ceràmica ni cap tipus d'artesania; els seus únics utensilis eren de bambú. Desconeixien les paraules "armes" i "guerra". No tenien cants ni religió. Eren monògams tot i que a la tribu només hi havia cinc dones, i, com a única vestimenta, es tapaven púdicament els genitals amb fulles de plàtan.

La primera menció pública de l'existència dels Tasaday va aparèixer al Daily Mirror el 8 de juliol de 1971. Però el gran rebombori arribaria amb la publicació d'un extens reportatge aNational Geographic l'agost de 1972; una mica abans, el desembre de 1971, la mateixa revista ja havia produït un documental emès a la televisió. La commoció que es va produir a la comunitat científica va ser majúscula i els mitjans de comunicació es van encarregar de traspassar l'entusiasme al gran públic. Aquest cop no es tractava de soldats japonesos meitat babaus, meitat herois, que ignorant la rendició del seu país s'havien passat tres dècades amagats a la selva i un bon dia deixaven el seu amagatall per a devenir curiositats mediàtiques. Aquest cop era molt més gros: es pot dir que s'havien trobat aborígens equivalents a l'home de Cromagnon. Els historiadors, antropòlegs, arqueòlegs, sociòlegs, etc. es fregaven les mans de satisfacció: ja no caldria interpretar vestigis i aventurar explicacions especulatives sobre la vida dels nostres ancestres; n'hi havia prou amb visitar els Tasaday, observar i eventualment preguntar.

Sota la temença d'un allau d'investigadors i amb la missió de preservar aquella riquesa etnogràfica vivent es va crear el Panamin, una agència governamental dedicada a la protecció de les minories ètniques, el cap de la qual era Elizalde. Es va obtenir, a més, per part del president del país, Ferdinand Marcos, la declaració d'una zona d'unes 20.000 hectàrees com a reserva protegida per al territori vivencial dels Tasaday. L'accés al parc natural estava absolutament restringit i només es permetia el pas en comptades excepcions a petits equips de periodistes i estudiosos, que havien de ser transportats en helicòpters i desembarcats sobre ínfimes plataformes construïdes sobre les capçades dels arbres. A poc a poc les cadenes de televisió i les revistes il.lustrades van anar difonent imatges de la idíl.lica vida dels Tasaday. El món occidental, en plena efervescència del hippies i a l'albor dels moviments ecologistes,

cristal.litzava en els Tasaday aquella utopia de retorn a la natura i d'harmonia amb l'entorn que havien lloat Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau i Walt Whitman, dels que National Geographic n'era hereu espiritual. En els succesius reportatges oferts per aquesta publicació veiem unes imatges plenes d'aquesta exaltació romàntica de la naturalesa salvatge; a la portada d'agost de 1972 se'ns presentava un vailet que trepava per una liana com un mono en la més genuïna representació que ens puguem imaginar d'un Mowgli al "Llibre de la Selva".

Els Tasaday esdevingueren una atracció a escala planetària i les peregrinacions a les seves grutes van començar a incloure gent famosa encuriosida, com l'actriu Gina Lollobrigida. Però totes les atraccions perden tard o d'hora la seva actualitat i al cap dels anys la gent també se'n va anar oblidant de l'existència d'aquells homes de les cavernes. La pèrdua de vigència del tema, així com les tensions polítiques que vivia el país —en febrer de 1986 Cory Aquino, vídua de l'assassinat líder demòcrata Ninoy Aquino, prenia el poder i Marcos havia de marxar a l'exili—, feren que el Panamin baixés la guàrdia. Així el març de 1986 el periodista filipí Joey Lozano i l'antropòleg suís Dr. Oswald Iten van aconseguir penetrar en la reserva sense el permís de rigor. I què van trobar? Doncs van trobar els membres de la tribu vivint tranquil·lament en una casa allunyada un quilòmetre de les coves, vestint camises i pantalons convencionals. Somric pensant que hagués estat fantàstic pescar-los bebent Coca-Cola i escoltant el darrer hit de Michael Jackson. Recuperats de la sorpresa d'una visita il.legal i imprevista, van reconèixer que tot havia estat un muntatge i que fou l'Elizalde qui els havia obligat a actuar.

Quines eren les raons que impulsaren aquesta extraordinària impostura? Probablement es tractava d'una operació de propaganda adreçada a l'opinió pública internacional. En un moment de repressió de les llibertats i de persecució de l'oposició democràtica, Marcos s'adonava de l'impacte positiu de desviar l'atenció cap a la salvaguarda d'una minoria ètnica en perill d'extinció. No només constituïa una intel.ligent cortina de fum darrere la qual s'amagava la cara bruta de la tirania, sinó que, invertint els termes, el règim passava a presentar-se com el gran protector dels drets de les minories. Els estrategues del màrqueting presidencial llençaven igualment un missatge paternalista a la població interior: si ens preocupem tant per dues dotzenes d'indígenes perduts a la selva, ¿què no farem pels ciutadans que paguen impostos i gràcies als quals ens mantenim esplendorosament en el poder?

Teorema de l'ànec

La clau de tot aquest engany no radicava en uns bons actors. (De fet no es tractava d'"actors" sinó d'indígenes d'una tribu veïna que havien canviat la vestimenta habitual per un convincent "taparrabos" de fulles). L'èxit es basava en la imatge. Les fotografies i les filmacions permetien difondre les excel.lències dels Tasaday en compensació a la impossibilitat de l'experiència directa, però ho feien facilitant un control absolut de la informació i, sobretot, conferint-hi tota credibilitat. Tal vegada sigui aquesta la principal qualitat de la imatge tecnològica en l'ordre de l'epistemologia: imposar un sentit. Quan la imatge té un origen tecnològic, com la fotografia i el cinema, tendeix a vèncer molts prejudicis i molta reticència per part de l'espectador en general i de l'espectador dubtós en particular. La tecnologia esdevé una garantia d'objectivitat.

Com a exemple del pragmatisme empíric dels nord-americans hi ha una màxima que ha estat molt celebrada i que tendeix a emmudir les veus discordants dels que busquen tres peus al gat. Diu així: si ens trobem davant d'un animal que sembla un ànec, que té plomes com un ànec, que neda com un ànec, i que fa "cu-cuac" com un ànec, llavors el més probable és que,

no hi donem més voltes, ens trobem davant d'un ànec. Aquest principi de l'evidència de les aparences fonamenta bona part de la pràctica de la vida quotidiana i de fet la fotografia tendeix a contribuir-hi generosament. Però, si convenim que és un principi que estadísticament funciona, i precisament per això contribuiex a crear una rutina de lectura de la realitat, o si més no, un esperit ingenu i desprevingut, també convindrem que el més interessant són les excepcions, és a dir, els casos on les expectatives basades en les aparences han quedat frustrades. Per exemple, parlem de Jacques Vaucanson, un dels més famosos constructors d'autòmats, que ideà enginys mecànics autònoms que feien de criats i lacais, i paraven taula i servien als convidats, amb safata, les menges i les begudes amb delicades cristalleries. L'any 1738 Vaucanson exhibí tots els seus autòmats en un gran acte públic, on sobresortí Le Canard, un ànec que imitava la vida orgànica, els batecs i els moviments de les ales. Les cròniques expliquen que l'efecte il.lusori era tan gran que a una certa distància el públic, reaci a acceptar que estava en presència d'un simulacre d'ànec, havia de fregar-se el ulls.

Es obvi que cal entendre l'episodi dels Tasaday com un cas de flagrant manipulació. Però què vol dir exactament "manipular", més enllà del seu sentit etimològic d'"operar amb les mans". El Fabra hi dóna diverses accepcions i la que ens interessa apareix només en l'última posició: "obrar sobre algú o alguna cosa amb maneigs fraudulents, subrepticis, etc.". Aquesta accepció del terme va cobrar vigència a partir dels anys 60, amb la irrupció dels moviments estudiantils i de contestació al poder. Tant els vells marxistes com els líders de la nova esquerra, els filòsofs i els estudiosos de la comunicació de masses, desenvoluparen un discurs crític que contenia tot un nou mostrari de conceptes clau i el de manipulació n'ocupava certament un lloc privilegiat. Resulta evident, però, que ens movem en el terreny de l'ètica, de la valoració d'uns propòsits que considerem reprovatoris. L'acció de manipular arrossega, doncs, unes connotacions pejoratives: es tractaria d'actuar en benefici propi i en perjudici d'altri i, a més, de fer-ho amb deliberació i traïdoria.

La manipulació com estil

Més enllà d'aquesta noció de sanció moral, dins la història de la fotografia la idea de manipulació s'ha utilitzat d'una altra forma, més emparentada amb l'estètica. Sovint la crítica especialitzada contraposava les categories de "fotografia directa" versus "fotografia manipulada". En realitat es referia a programes operatius que donaven respostes pràctiques a les dues doctrines del vell contenciós històric Purisme/Pictorialisme. La "fotografia directa" implicava l'acatament d'unes regles de joc dins dels límits del que es considerava la tècnica fotogràfica genuïna. Per exemple, sortir al carrer, topar-se amb un tema interessant, enquadrar i disparar. Implicava per tant, d'una banda l'espontaneïtat i imprevisibilitat de l'acció, i de l'altra, el respecte a la visió optico-mecànica del mitjà. La "fotografia manipulada", en canvi, manllevava efectes plàstics conreats per altres disciplines (el dibuix, la pintura, les tècniques d'estampació, etc.) i pressuposava un control quasi absolut del resultat, donant legitimitat a qualsevol recurs que el fotògraf volés introduir. Ambdues categories, a més, situarien de retruc dos corrents fotogràfics generalment enfrontats, les pràctiques "documentals" i les pràctiques "artístiques", i en el fons dirimirien estrictament qüestions d'estil.

El que cal afegir immediatament és que si bé aquestes oposicions han convingut en algun moment pel seu caràcter clarificador, es tracta de conceptes terriblement ambigus i discutibles i que de fet no permeten cap classificació rigurosa. En efecte, la "fotografia directa" es fonamenta en un model d'imatge fotogràfica que arrela en l'observació d'un codi semiòtic realista. Els seus límits són doncs imprecisos i ens aboquen a un territori totalment "flou". Segons aquesta interpretació, l'essencialitat pretesa de la fotografia dependria de criteris ideològics i

de teories de representació; per tant, contingents i en constant qüestionament. Des del daguerrotip a la càmera digital, el mitjà fotogràfic ha evolucionat de forma dramàtica. Però, a part de la gènesi tecnològica d'un producte que anomenanen "fotogràfic", també les funcions socials han canviat, decantant la definició cap un lloc o un altre. Els fotogrames abstractes de Moholy-Nagy entraven en la data de realització dins de la "fotografia manipulada"; avui en canvi ens semblen el paradigme de la "fotografia directa", la quinta essència de la creació fotogràfica més pura: només un objecte, llum i paper fotogràfic, res entremig, res que s'interposi "manipuladorament". Per la seva part, la "fotografia manipulada" es converteix justament en "manipulada" després de quantes "manipulacions"?

Creació i manipulació

En un llibre que vaig fer en coautoria de Joan Costa, Foto-Diseño (Ediciones CEAC, Barcelona, 1987), en un capítol em vaig entretenir a indexar les opcions que ofereix el repertori de la creació en fotografia. L'acte de creació d'una imatge podia ser entès com una seqüència de decisions que afectaven la configuració del resultat gràfic final (tria del tema, il.luminació, objectiu, filtre, enfoc, diafragma, obturació...). L'esquema procedia d'un text clàssic del teòric, fotògraf i pedagog alemany Otto Steinert que en 1965 va publicar "Sobre les possibilitats de creació en fotografia". En aquest assaig Steinert proposava designar com "elements de la creació fotogràfica" els mitjans que tenim els fotògrafs al nostre abast per a l'elaboració d'imatges. En el procés de formació d'imatges es condicionen recíprocament i, sempre segons Steinert, caldria reconèixer els passos succesius:

1. L'elecció de l'objecte (o motiu) i l'acte d'aïllar-lo de la natura.
2. La visió en perspectiva fotogràfica.
3. La visió dins de la representació foto-òptica.
4. La trasposició en l'escala de tons fotogràfics (i en l'escala de colors fotogràfics).
5. L'aïllament de la temporalitat a causa de l'exposició fotogràfica.

En el meu cas intentava detallar d'una manera força exhaustiva el desglossament possible de cada una d'aquestes opcions. I seguidament analitzava el tipus d'elecció a fer, sovint obert a una infinitat de respostes (enfoc a un metre, a cinc metres, a infinit, etc.), i amb la necessitat a més de combinar totes aquestes opcions entre elles. En conseqüència, la combinatòria resulta realment infinita. Realitzar una fotografia requereix prendre totes aquestes decisions dotant-les d'un contingut expressiu, o sia, construint una retòrica. Però en el límit, cada cop que escollim entre diverses possibilitats representa una petita "manipulació", i la combinació de totes elles, la imatge resultant, ja és producte d'una manipulació amb totes les de la llei. La noció de "manipulació" quedava aquí rehabilitada, desproveïda d'intenció malèvola, passava a assumir un to ostensiblement neutre, i en definitiva era proposada com una condició sine qua non de la creació.

Molts fotògrafs, però, encara arrosseguen aquesta sensació de que la fotografia manipulada és l'antítesi de la fotografia honesta. Sobretot en l'àmbit del fotoperiodisme, on les qüestions de veritat i de mentida solen ser crucials. Hi ha però nombrosos casos detectats de grans mestres de la fotografia documental que no van tenir cap mena d'objecció en passar per alt la suposada normativa deontològica i van incórrer en la "manipulació" per ser justament honestos. Des dels paisatges obtinguts per sobreimpresió de dos o més negatius en el segle XIX fins a les composicions escenificades de grans advocats del documentalisme social i de la fotografia humanista, com Robert Doisneau, Eugene Smith o Sebastiao Salgado. Ningú

els recrimina res: per aquest conducte van aconseguir algunes de les imatges més emblemàtiques dels esdeveniments històrics transcorreguts els darrers 150 anys. Aquests fotògrafs es van adonar que la seva tasca no consistia en donar forma a la veritat sinó a la persuasió. La veritat sol ser un tema escabrós; la versemblança, en canvi, ens resulta molt més tangible.

I la versemblança no està renyida amb la manipulació. Cal evitar d'un cop el fariseisme: "fotografia manipulada" és un terme tautològic. Totes les fotografies són, com hem vist, més o menys manipulacions. Crear significa endinsar-se en el cor d'aquesta problemàtica. Més encara: no existeix acte humà que no impliqui manipulació. La manipulació per tant està exempta per se de valor moral i el fet de que tingui encara incrustrades components negatives és un prejudici que cal revisar. El que sí que està subjecte al judici moral són els criteris o les intencions que guien la manipulació. I el que està subjecte al judici crític és la seva eficàcia. Ètica i estètica convergeixen un cop més.

Genealogia de la manipulació

Fins ara hem parlat de la fotografia com a imatge exclusivament. A continuació convé observar el fet fotogràfic des d'una perspectiva més àmplia que abasti tot el procés de comunicació en el qual intervé la fotografia. Intentem aquí dilucidar els tipus d'accions manipuladores més genèriques. En primera instància tenim la mateixa manipulació del missatge, és a dir, del suport de la imatge fotogràfica, de la qual ja n'hem parlat. En qualsevol cas, quan entenem la manipulació en el sentit d'intentar variar el contingut original de la imatge, els procediments clàssics per antonomasia són el retoc, el Reenquadrament i el fotomuntatge. El retoc comprèn una sèrie d'intervencions del negatiu o del positiu encaminades a modificar petits detalls (trets cosmètics d'un rostre, elements destorbadors d'un paisatge, etc.). Reenquadrament vol dir el tall o la delimitació de l'espai visual que donem a l'espectador. Segons el punt de vista i la composició podem fer que un auditori sembli vuit o ple, o segons a quin bàndol ens situem, podem mostrar simpaties vers el policies o els manifestants. La tensió entre camp (el que veiem) i contracamp (el que ens ha estat vedat) és una forma primària però eficaç de controlar la informació. Per la seva banda, el fotomuntatge ha constituït una de les pràctiques inherents de les avantguardes històriques, tot i que de fet havia estat una descoberta estètica de la fotografia d'art victoriana. Segons la pauta utilitzada n'hi ha de moltes menes: sobreimpressions, sandwich, collage, etc. fins arribar a la incorporació de la tecnologia digital, que no inventa res però ho fa tot més fàcil i ràpid. Conceptualment hi ha dues grans línies: el fotomuntatge narratiu i el simbòlic. El narratiu explica una història, per exemple, les composicions al.legòriques de Robinson o Rejlander; el simbòlic contraposa dialècticament enunciats icònics amb una forta càrrega significativa, per exemple, els de Heartfield o de Renau.

Voldria fer un incís aquí per deixar clar que el fotomuntatge no és necessàriament una eina de tergiversació com sovint es creu. Renau qualificava el cicle The American Way of Life de "realisme radiogràfic": una descripció de la situació política que penetrava com els raigs X en la seva realitat més íntima. Un altre exemple que ens apropa a la vida quotidiana: el fotògraf i historiador Manuel Sendón explica el cas de les fotografies de grups familiars que era costum de col.locar en un lloc d'honor com la repisa de la xemeneia. Com que a Galícia molts parents havien emigrat i era impossible reunir-los a tots davant de la càmera, solia recorre's al fotomuntatge. Un fotògraf feia el retrat col.lectiu del conjunt de membres de la família més nombrós possible i la resta enviava el seu retrat, que era integrat a la imatge del grup. Aquesta imatge ja havia estat concebuda deixant els espais vuits ad hoc. La fotografia resultant (fotomuntatge o no, què més donava?) reafirmava els lligams i la unitat simbòlica de la

família passant per alt la petita vicissitud que uns visquessin a Lugo i els altres a Buenos Aires i a Caracas. Constituïen una família com Déu mana i allà hi havia el retrat de tots junts com una orgullosa certificació d'existència i com un llegat per als descendents.

La segona instància és la manipulació de l'objecte. Representa un modus operandi més subtil que trascendeix el simple bricolatge del fotomuntatge. Aquí pot tractarse de la construcció de ficticis, és a dir, de simulacres que suplanten altres objectes (com els dobles cinematogràfics, que són la substitució d'una substitució), o d'escenes més sofisticades com serien les "reconstitucions" que fan molts noticiaris televisius i que han estat objecte de fortes polèmiques. En italià diríem: "Si non e vero, e ben simulato". El cinema i la fotografia han estat però els que han veritablement adobat el terreny. Maquetes de paisatges, de ciutats, de naus espacials o del que sia estalvien moltes hores de trucatge de laboratori i permeten assolir una major qualitat. En la meva sèrie Herbarium (1982-85) presentava una col.lecció de pseudoplantes, d'espècies botàniques inexistents, fruit de la imaginació i no de la biologia. Els híbrids presentats no són la conseqüència d'una manipulació en la seva transmissió genètica sinó en la informació fotogràfica: els elements davant l'objectiu eren petites escultures efímeres construïdes a base de detritus industrials; no hi havia res d'orgànic en elles i no obstant aquesta hagués estat la convicció dels profans.

La tercera instància de la manipulació afecte al context, a la plataforma institucional en la qual la imatge adquireix el seu sentit. Recordem McLuhan: el mitjà és el missatge. Bé, doncs es tractaria de transgredir les condicions del mitjà, a la manera del ready-made dels dadaistes, per incidir en la natura del missatge. El mass-media ens subministren infinitat d'exemples. A la Guerra del Golf quasi totes les cadenes de televisió van oferir les imatges d'un ocell, un cormorà, amb el plomatge cobert de petroli. Sadam Hussein havia ordenat incendiar els pous petrolers de Kuwait i aquella imatge simbolitzava més que no pas cap altre el desastre. Però resulta que aquell cormorà havia estat filmat amb ocasió de la catàtrofe ecològica provocada pel vaixell Exxon Valdez a les costes de Bretanya i no tenia res a veure amb el conflicte de l'Orient Mitjà. Tant se val, hi anava bé! Durant la guerra Iran-Irak, un conflicte també caracteritzat per la manca d'imatges i la reaparició de la censura militar, dos periodistes francesos, Serge Daney i Christian Caujolle, van fer un experiment: van publicar al diari Libération dos fotografies quasi idèntiques, l'una al costat de l'altra. Una era de la batalla de Verdun, durant la I Guerra Mundial, i l'altra, realment de la guerra entre els dos països islàmics. Les trinxeres, la fatxenda dels pobres soldats, de barbes sense afaitar i aspecte de profund esgotament, l'estructura icònica de les dues imatges era quasi idèntica, totes dues responien fidedignament a les expectatives del lectors, que no van advertir cap anomalia. No calia, doncs, enviar reporters; n'hi havia prou amb enviar algú a remenar l'arxiu. No necessitem fotoperiodisme d'actualitat; n'hi ha prou amb estereotips gràfics que responguin a un índex de models de notícies.

Les ciències de la falsificació

Voldria tot seguit continuar il.lustrant aquest tipus de manipulació del context de les imatges amb projectes personals meus, dins del que podríem anomenar estratègies artístiques de contrainformació. La meva obra gira a l'entorn de la natura, la ciència, la veracitat, l'ambigüitat i el trompe-l'oeil. Reunint aquests ingredients, sembla lògic, doncs, que els treballs que porto a terme tinguin un suport eminentment fotogràfic: la càmera se'ns presenta com un disposiu generador d'evidències. Com a primera mostra, voldria proposar un treball al voltant de l'antropologia, presentat a Rochester, als Estats Units, el juliol de 1993 dins el context del festival Montage'93 que va ser dedicat a les arts i les noves tecnologies, amb una atenció espe-

cial cap a manifestacions que reflexionaven sobre les nocions de coneixement, memòria i història.

Durant els darrers anys, la part més significativa del meu treball ha consistit en fabricar diferentes presentacions que parodien la retòrica expositiva dels museus i de les institucions científiques, al voltant de disciplines com la botànica, la zoologia, la història, l'antropologia o l'astronomia. Fonamentalment es tracta, per un costat, de falsificar "documents" i, per tant, d'incidir en els processos culturals que ungeixen de veritat determinats objectes i en els mecanismes autentificadors que es serveixen (per exemple, el que deia abans de la fotografia com a prova presumptament objectiva); i, per un altre costat, incidir críticament sobre la suposada autoritat institucional del museu, que en la seva condició de santuari del saber arriba a arrogar-se el ministeri de la veritat.

El cas Tasaday m'havia fet rumiar força. Era obvi que s'havia creat un gran teatre, però, no hi ha a l'origen de tota ciència uns principis (històrics, culturals, ideològics, etc.) que condicionen els resultats posteriors? La presentació d'aquestes premises fundacionals com a absolutes i inamobibles, no constitueix també un frau? L'antropologia, per exemple, no és sinó la recerca de l'altre per poder-se trobar a si mateix, o l'estudi de pobles "salvatges" per poder afirmar la nostra pròpia civilització. Amb algunes d'aquestes idees al cap, a Rochester vaig voler preparar un projecte que involucrés diferents aspectes de la història de la regió i de les creences dels seus antics habitants. Per aquest fi vaig inventar el següent fil argumental: els Retseh-Cor (que equival a Rochester llegit al revés) eren un poble instal.lat al sud del Gran Llac, fins que a mitjans dels segle XVII va desaparèixer aniquilat en les guerres contra les tribus veïnes i contra els exèrcits colonials. Els Retseh-Cor van desarrollar un alt nivell de civilització com ho palesa per exemple les pintures i petroglifs trobats a les excavacions de Smashed Toe Creek. De la seva rica mitologia destaca la figura del Frishkin-Gargamel-Cor, un estrany monstre que vaguejava en les zones pantanoses. Però les investigacions posteriors d'un veterinari francès, el Dr. Gaston Ducroquet, van revelar que efectivament existia un animal híbrid, anomenat popularment Cocatrix (o Porcatrix Autosite segons la denominació científica), que es corresponia amb exactitud a la morfologia descrita pels Retseh-Cor. Amb els materials que il.lustraven aquesta història, el RIPA (Rochester Institute of Prospective Anthropology) —òbviament també inventat— presentava una exposició monogràfica sobre el tema.

Aquesta exposició, per tant, no apareixia com una iniciativa artística sinó com una mostra de divulgació científica que havia de confrontar l'espectador amb el seu propi nivell de credibilitat. La mostra incloia fotografies de les excavacions arqueològiques en els altra volta assentaments Retseh-Cor, fotografies de restes pictòriques i escultòriques, dibuixos d'artistes Retseh-Cor anònims sobre cuir o escorces d'arbres, cartes manuscrites i croquis d'antics exploradors, fotografies i radiografies del Cocatrix, una banda sonora amb els brams de l'animal, diferents panells explicatius, un video i una vitrina amb mostres d'artesania Retseh-Cor. El vídeo presentava la recerca del Dr. Ducroquet i mostrava durant uns breus instants el Cocatrix en acció, resolt amb una animació digital que volia retre homenatge a Meliès. Els utensilis que omplien la vitrina eren en realitat petits objectes trobats al carrer, souvenirs comprats a les mateixes botigues dels museus locals o articles diversos obtinguts en els encants i mercats de vell dels suburbis de Rochester.

La instal.lació es va presentar en l'ampli espai interior d'unes grans galeries comercials, que paradògicament estava presidit per un tòtem monumental (encarregat per la direcció del centre a un artista nadiu per a determinada commemoració). Com apropiació adicional de l'entorn, un rètol en la instal.lació indicava: "Degut a la nostra limitació d'espai, el tòtem Retseh-Cor ha estat col.locat a l'altre extrem de la sala". Tanmateix, hi havia a prop una tenda de quincalla kitsch i falsa artesania; també en aquest cas un altre rètol indicava: "No deixi de visitar la tenda del RIPA situada...".

Per donar més verosimilitud al muntatge, el meu nom no apareixia enlloc com a autor de la instal.lació. Aparentment, l'organitzador de la "mostra" era el propi RIPA, del qual es va penjar una placa amb la llista de patrons i trustees tal com solen fer aquestes institucions, així com una llista d'agraïments a persones i entitats col.laboradores (aquí, al costat d'alguns noms inventats, era l'únic lloc on sí que apareixia el meu nom, així com el de les persones que realment m'havien facilitat algun tipus d'ajuda).

Per enfortir, a més, el convenciment general en l'autoria del RIPA, vaig publicar un prospecte sobre els Retseh-Cor, que es distribuïa gratuïtament com a full de mà en l'exposició i que de fet constituïa un dels seus elements primordials. Els meus primers passos a Rochester s'havien encaminat a visitar diversos museus locals, agafant mostres de les seves publicacions i retenint exemples de l'estil en la redacció dels seus enunciats. El follet del RIPA, així, tenia el mateix format, qualitat d'impressió, estructura gràfica, etc. del material similar editat pels altres museus. Fins i tot, seguint també aquesta imitació, incorporava una butlleta per a permetre els interessats de fer-se socis i gaudir de grans avantatges (que alguns visitants inocentment ompliren i enviaren).

El llenguatge, tant en els panells de text com en el prospecte i en el catàleg general, va merèixer molta atenció, no només en la mímesi de l'estil institucional —amb les seves frases tòpiques i el seu to pompós— sinó també amb l'ambigüitat deliberada respecte a la història dels Retseh-Cor. A cap lloc es mencionava Rochester, ni es referia a una localització geogràfica concreta; tots els noms propis de personatges així com els topònims eren inventats, però guardant sempre una certa similitud fonètica amb denominacions originals. La narració, per altra banda, s'aprofitava a vegades de l'estructura d'algunes llegendes aborígenes autèntiques, tot i que mai s'apel.lava als Retseh-Cor com "indis", "nadius" o altres termes convencionalitzats i amb fortes connotacions polítiques com Native-American o First Nations. No em guiava tant l'afany de defugir els tints ideològics dels termes lingüístics i aparentar un respecte (politically correct) envers una minoria (per a la qual, no cal dir-ho, em sento profundament respectuós), sinó sobretot per propiciar que el públic projectés el seu bagatge cultural, els seus propis prejudicis i la seva pròpia memòria col.lectiva davant d'un text vague del que senzillament emergien uns estímuls clau: unes pistes falses.

En definitiva, tots els elements pretenien confrontar l'espectador amb les rutines i automatismes d'interpretació de la realitat, i amb el pobre esperit crític amb què habitualment aquests processos tenen lloc. El treball aspirava, en una paraula, a instaurar el dubte raonable. Per mi, per tant, l'objecte de la pràctica artística és doble: donar una certa visió personal del món, o sia, comunicar una experiència de coneixement, però també alertar dels paranys en què s'incorre en l'adquisició i transmisió d'aquest coneixement.

La instal.lació dels Retseh-Cor va ser creada per a una comunitat específica —la de Rochester— amb la qual, per mitjà de diversos continguts, intentava establir una certa complicitat. A un altre indret se'n perd part d'aquesta complicitat i la lectura del treball per part del públic, com ara aquí, requereix d'un cert marc de referència. Un projecte, en canvi, de comprensió més directe i més genèrica es el de Fauna, fet amb col.laboració de Pere Formiguera. L'estructura és semblant, amb un doble vessant plàstic i literari, però l'envergadura, més ambiciosa. Després de 1987 en que va debutar al Folkwang Museum d'Essen, s'ha presentat en una trentena de museus i institucions. Es tracta, doncs, d'un treball prou conegut que ironitza igualment sobre l'arrogància del discurs científic i el monopoli que sembla detentar de la veritat. En aquesta ocasió, la invenció d'un personatge inexistent, el Professor Peter Ameisenhaufen, permet recrear la biografia i les suposades investigacions d'un naturalista alemany nascut a principis de segle, i que al llarg de nombroses expedicions als confins més remots de la terra va descobrir i catalogar raríssimes espècies d'animals desconegudes fins aleshores. Vida i obra van romandre envoltades de misteri fins que el seu

arxiu, que es considerava perdut, va ser trobat casualment per nosaltres i divulgat des de llavors.

Davant d'aquest material el públic és induït a evaluar algunes interpretacions: es tracta de monstres "naturals" deguts a sistemes biòlogics i ecològics tancats? Són criatures "prehistòriques" que per raons desconegudes no van evolucionar segons les lleis darwinistes? Es tracta de mutacions degudes a factors artificials (contaminació, radioactivitat, etc.)? Era el Dr. Ameisenhaufen un precursor de la biotecnologia o de la enginyeria genètica? En definitiva, és aquest bestiari morfològicament possible? Cal que l'espectador respongui i tant de bo arribi a comprendre que fotografies, sons i textos són missatges ambigus el sentit final dels quals només depèn de la plataforma cultural, social, institucional o política en què es troben inserts. Aquesta ambigüitat, aquesta indefinició del sentit, és justament el que permet el joc de la manipulació. La mirada de l'espectador recrea sempre la significació, però aquesta mirada pot ser ben o mal orientada...

Fauna va ser exhibida al Museu de Zoologia de Barcelona entre maig i desembre de 1989. Els animals fantàstics dissenyats per nosaltres i construïts per un taxidermista (que ens serviren per realitzar algunes de les fotografies) van ser col.locats entre els animals dissecats i els esquelets de la col.lecció permanent del museu. Les nostres fotografies van ser barrejades amb d'altres de monstres autèntics, éssers anormals de naixement i mutacions reals, per provocar la confusió. Amb aquestes circumstàncies el Departament d'Educació del Museu va portar a terme una enquesta entre el públic (realitzada els mesos d'estiu per evitar comptabilitzar les nombroses visites escolars al llarg del curs lectiu i prioritzar l'audiència adulta). De la lectura dels resultats, la dada més colpidora era que un 28% dels visitants creia que el propòsit de Fauna consistia en "mostrar material zoològic rar i desconegut d'existència possible". Quasi una tercera part de l'audiència, doncs, pensaren que la documentació proveïda per un museu no calia ser qüestionada i per tant aquells animals (sí, una mica estrambòtics!) podien haver existit.

Aquesta xifra ens ha d'alegrar o d'entristir? Que quasibé un terç dels visitants deixi l'exposició completament enganyat no és alentador però legitima en canvi aquest tipus d'accions. Vol dir que en el joc de la informació hi ha estafadors davant d'una audiència crèdula. Sovint els estafadors no són ni conscients de ser-ho; sovint s'estafa amb la més bona voluntat a la majoria d'àmbits pels quals discorre la nostra vida: a les famílies, a les escoles, a les esglésies, als media... Perquè estafar vol dir decidir pels altres, amagar la diversitat d'opcions de què es disposa. "Governar vol dir fer creure" escriu Régis Debray (i el doble sentit de "creure" en català va com anell al dit en aquesta sentència). Fer creure per tant, vol dir controlar els mecanismes de manipulació. La consciència adulta, madura i democràtica ha de saber correspondre amb el mateix coneixement.

LA MANIPULACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

La ponencia contrapone diferentes puntos de vista al entorno de la manipulación de las imágenes y el componente ético que de ésta se deriva. Se parte de la base de que los medios tecnológicos de la fotografía y la cinematografía no presuponen la objetividad de la imagen, más bien al contrario. Para poder ilustrar esto, se utilizan ejemplos extraídos de las hemerotecas y archivos, como el falso descubrimiento de una tribu perdida en el tiempo, los Tasaday, en Filipinas, y la reutilización de imágenes fuera del contexto de la Guerra del Golfo; o también de la propia experiencia en la realización de exposiciones, Herbarium, los Retseh-Cor y ironiza sobre las "bases objetivas e inamovibles" de las ciencias con el objetivo de "instaurar la duda razonable".

En relación a la visión tradicional de la manipulación ligada a la contraposición entre Purismo y Pictorialismo, se huye de los conceptos estereotipados de fotografía directa y fotografía manipulada. Bajo este planteamiento se defiende la tesis de que todas las imágenes han estado en mayor o menor grado manipuladas porque la manipulación es inherente a la propia creación, mediante retoques, reencuadramientos o fotomontajes, en la misma selección del campo y contracampo de la imágen, etc. Por otra parte, se argumenta que algunos grandes maestros de la fotografía han hecho uso de la "manipulación para ser justamente honestos" como "grandes abogados del documentalismo social y de la fotografía humanista".

Por todo eso cabe plantearse si realmente es o no lícito manipular las imágenes y reivindicar la revisión del concepto de manipulación en tanto que no necesariamente debe vincularse a una intención malévola, porque el concepto en sí mismo no tiene un valor moral. En este sentido, se usa el concepto de manipulación, para "confrontar al espectador con su propio nivel de credibilidad" y "con las rutinas y automatismos de interpretación de la realidad, y con el pobre espíritu crítico con que habitualmente estos procesos tienen lugar".

. THE MANIPULATION OF PHOTOGRAPHY

This paper compares different points of view regarding the manipulation of images and the ethical factors derived from it. It takes as its starting point the fact that, with technological and cinematographical mediums, the objectivity of an image cannot be assumed, but rather the opposite. To illustrate this, examples taken from periodical collections and archives are used, such as the false discovery of the tribe lost in time, the Tasaday, in the Philippines, and the Gulf War images which were re-used out of context, as is personal experience in setting up the Herbarium and the Tetseh-Cor exhibitions, highlighting the irony behind the "objective and immovable bases" of science with the aim of "establishing reasonable doubt".

As regards the traditional viewpoint of manipulation being linked to the clash between Purism and Pictorialism, the stereotypical concepts of immediate photography and manipulated photography are shunned. In this way, the thesis that all images have been manipulated, to a greater or lesser extent, is defended, since manipulation is inherent in creation itself, via re-touches, re-framing or photomontages, or in the selection of the foreground and background of the image etc. On the other hand, it is argued that certain great masters of photography, such as those who are "staunch advocates of social documentaries and of humanist photography", have used "manipulation in order to be justly fair".

For these reasons, the question must be asked whether or not the manipulation of images can be justified and a claim made for the concept of manipulation to be revised, given that it is not necessarily linked to evil intent since the concept in itself does not have any moral value. In this way, the concept of manipulation is used to "confront the audience with their own level of credibility" and "with the routines and automaticity involved in interpreting reality and the poor critical spirit in which these processes are usually undertaken".

LA MANIPULATION DE LA PHOTOGRAPHIE

Le rapport présente différents points de vue contradictoires concernant la manipulation des images, ainsi que les aspects éthiques qui en dérivent. On considère d'entrée que les moyens technologiques dont disposent la photographie et le cinéma ne présupposent absolument pas l'objectivité de l'image, et que c'est parfois même le contraire. Pour pouvoir illustrer ce point de vue, on prend un certain nombre d'exemples tirés des hémérothèques et des archives, tels que la fausse découverte d'une tribu perdue dans le temps, les Tassaday, aux Philippines, ainsi que la réutilisation d'images de la Guerre du Golfe situées en dehors de leur contexte; ou l'expérience personnelle de l'auteur au cours de la réalisation d'expositions, Herbarium, les Retseh-Cor; celui-ci ironise alors sur les "bases objectives et inamovibles" des sciences cherchant à "instaurer le doute raisonnable".

En ce qui concerne la vision traditionnelle de la manipulation par rapport à l'opposition ente Purisme

et Picturalisme, l'auteur fuit des concepts stéréotypés: photographie directe et photographie manipulée. À partir de ce point de vue initial, il défend la thèse selon laquelle toutes les images ont été plus ou moins manipulées, parce que la manipulation est inhérente à la création, par le biais de retouches, de recadrages ou de photomontages, par le choix même du champ et du contrechamp de l'image, etc. De plus, il avance que certains grands maîtres de la photographie ont utilisé "la manipulation justement pour être honnêtes", en agissant alors comme de "grands avocats du documentalisme social et de la photographie humaniste".

Cela nous conduit obligatoirement à nous demander si l'on a le droit ou non de manipuler les images et de revendiquer la révision du concept de manipulation car on ne doit pas nécessairement y rattacher une intention malveillante. En effet, le concept en soi ne contient aucune valeur morale. À cet effet, on utilise le concept de manipulation pour "confronter le spectateur à son propre niveau de crédibilité" ainsi qu' "aux routines et aux automatismes d'interprétation de la réalité, et avec le faible esprit critique que l'on utilise normalement au cours de ce genre de processus".