

Llegat i vigència de les aportacions de l'exposició *The Family of Man* en la representació fotogràfica de la identitat

Mar Redondo i Arolas

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**LLEGAT I VIGÈNCIA DE LES APORTACIONS DE
L'EXPOSICIÓ *THE FAMILY OF MAN*
EN LA REPRESENTACIÓ FOTOGRÀFICA DE LA IDENTITAT**

Tesi Doctoral
Mar Redondo i Arolas

Directora de tesi
Dra. M^a Dolors Tapias Gil

Programa de doctorat
Art i tecnologia de la Imatge, bienni 89-91

Departament de Disseny i Imatge
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona
Barcelona, 2010

4 El llegat de *The Family of Man*: humanisme, identitat, universalitat

En aquest capítol, s'aborden les revisions i seqüeles a què *The Family of Man* va donar lloc, una vegada finalitzada la seva itinerància pel món, i que s'han anat succeint fins a l'actualitat. En aquest període de més de quaranta anys, el projecte d'Steichen s'ha examinat repetidament en tant que text, el discurs del qual s'ha sotmès al revisionisme de la crítica fotogràfica, passant, finalment, a formar part de la història de la fotografia. Tanmateix, com a obra expositiva i des de la seva dimensió plàstica, es va convertir des de ben aviat en referent. Ha propiciat un llegat important de produccions expositives i editorials, les més importants de les quals s'analitzen a continuació. Prèviament, s'han volgut resseguir aquells aspectes considerats més significatius durant aquest període, al voltant de la noció d'*identitat* en el context de l'art i del conjunt de la cultura, a fi d'establir un marc conceptual per a les propostes expositives que s'hi presenten i que són hereves de *The Family of Man*.

4.1 De la identitat única i global a la diversitat

L'home ha percebut sempre l'home com a objecte d'estudi. L'autoconsciència i una voluntat d'autoconeixement l'ha menat repetidament a formular-se l'interrogant sobre la seva veritable naturalesa. I, en aquest sentit, la idea d'una arrel comuna en l'home ha persistit -i, encara, de manera tangencial- en la filosofia i la religió fins ben entrat el segle XX. No obstant, l'adveniment i assentament de les ciències socials en l'anàlisi del món ha facilitat que s'imposés un enfocament relativista que se centra en la cerca de l'especificitat individual. Probablement,

la insatisfacció que ofereixen les respostes formulades de manera aïllada sigui el motiu pel qual se segueixin plantejant des de diverses disciplines que, en aquest sentit, es troben, com són la ciència, l'antropologia, l'etnografia, la filosofia, la sociologia, la psicoanàlisi i l'art. La fotografia es posiciona en la cruïlla de les representacions que s'ofereixen com a resultat dels diferents processos d'exploració.

Es podria dir que la insaciable i imperativa necessitat d'un sentiment d'identitat, arrelat vitalment a la condició humana, s'intensifica més encara quan el món es percep com insegur, inestable, transitori.

El context ideològic i social dels anys cinquanta va permetre que una exposició amb un discurs humanista de pretensions universals com el de *The Family of Man* tingués tanta rellevància i transcendència cultural. Sembla poc probable que avui es pogués donar un fenomen semblant. Perquè el valor d'universalitat no es pot dir que estigui obsolet, però aquest es manifesta, sobretot, en una colonització mundial aparentment menys agressiva i doblement eficaç: crear i fer créixer les necessitats de la cultura occidental arreu del món. El creixent procés de precarietat dels equilibris econòmics esdevé progressivament quan les corporacions, autèntiques regidores de la realitat, abandonen els seus llaços amb el territori, característica del vell capitalisme, i es converteixen, en la nova globalització, en nòmades que es desplacen allí on assoleixen menors despeses, al temps que la diferència de qualitat de vida dels diferents sectors socials es va fent cada vegada més abismal.

Zygmunt Bauman refereix que no hem caminat des de l'humanisme cap a la unitat, sinó cap a la societat de la incertesa, *líquida*.³⁴⁸ Vivim en una modernitat sense referències fixes, sense memòria ni certeses a llarg termini, en què res és permanent i tot flueix de manera constant, com els models de consum, que estan tan interioritzats que condicionen els comportaments quotidians del ser humà: "Antes todos sabían lo que era ir hacia adelante y lo que era ir hacia atrás. Esta convicción, ahora, en una sociedad multicéntrica en la que no hay una visión única acorde a la sociedad ideal a la que te diriges, ya no existe."³⁴⁹

348. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura, 2003.

349. BAUMAN, Zygmunt. *Noves fronteres i valors universals / New frontiers and universal values*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006.

En la modernitat, la gestió i la cultura buscaven intervenir en el món per desenvolupar les possibilitats *bones*, infereix Bauman. Se cercava instaurar a llarg termini els models *preferibles*, amb la definició de valors duradors. Avui dia, la cultura ja no forma part de la visió política de refer la realitat, sinó de l'econòmica. Els valors que prevalen són l'eficiència i la rendibilitat. La cultura, avui, per a Bauman, es caracteritzaria per una falta de visió a llarg termini, no cal dir, de valors eterns.³⁵⁰ Així mateix, una societat regida eminentment per l'economia incentiva i estén el pensament únic, el principi de base del qual és convèncer que no hi ha alternativa. Tots els individus són sotmesos a les lleis del mercat i se n'exclou qui no s'adequa.

“La civilització moderna estava basada en la confiança. Primer en nosaltres mateixos (puc fer això si m'ho proposo), després en els demés (puc raonar amb ells i convèncer-los i faran el que cal fer), i després en l'estabilitat de les institucions (el que es considera vàlid avui, també ho serà demà i passat demà). Si es perd la confiança i es creu que no hi ha cap control sobre el futur, un es paralitza, viu a curt termini i acaba per no entendre perquè serveix l'esforç, el compromís i fer projectes a llarg termini.”³⁵¹

D'altra banda, les funcions que abans s'atribuïen al govern ara es deixen a la responsabilitat individual. El govern no garanteix l'autonomia econòmica; tampoc és a les seves mans garantir la seguretat i no cobreix les necessitats vitals dels seus ciutadans. Ara, són els individus que han de buscar solucions biogràfiques a problemes produïts socialment. L'individualisme sembla ser, doncs, el nou estadi històric a què progressivament s'ha arribat en les societats democràtiques avançades i que defineix l'era postmoderna.³⁵² Les paradoxes que caracteritzen la societat occidental contemporània, global gràcies al progrés econòmic, científic i tecnològic, han provocat una nova relació de l'individu amb el seu entorn i la

350. BAUMAN. *Ibidem*.

351. BAUMAN. *Ibidem*.

352. LIPOVETSKY. Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

seva temporalitat, ara accelerada. Però el progrés no ha minvat la violència, ans al contrari. L'exportació de la democràcia i dels drets humans ha esdevingut coartada per justificar cada nou conflicte nacional o internacional. Així les coses, la vulnerabilitat de la naturalesa humana es fa insistentment evident.

Aquesta crisi de les ideologies, que es va produint des dels anys seixanta i als anys noranta sembla prendre embranzida després de la caiguda del mur de Berlín, del creixement exponencial del procés de globalització, dels atemptats multitudinaris als Estats Units i Europa, i de les diverses *crisis* com la dels Balcans o l'Orient, es prolonga fins a l'actualitat. En un món en què l'home ja no pot restar segur de res i en el qual la veritat ha estat substituïda per les aparences, la cerca i la definició de l'existència es converteixen en una empresa imprescindible per ser i ubicar-se. Indexar la pròpia identitat com un bé preuat que cal reconstruir en cada moment i que es conforma en les relacions que s'estableixen en aquell moment. La inestabilitat existencial derivada de la incertesa en l'esdevenidor de l'home també s'ha emmirallat en l'art. No és estrany, doncs, que un dels temes més recurrents de la fotografia d'aquesta època sigui el de la identitat.³⁵³ Ni que aquest prevalgui en les produccions artístiques contemporànies.

La concepció de *The Family of Man*, com ja s'ha vist, està arrelada a l'ideari dels anys trenta, si bé es conforma a principis dels cinquanta. El concepte d'identitat que articula el seu missatge és deutor d'algunes de les ideologies comunes en aquelles dècades, comentades en el capítol 3. Per aquest motiu, la noció d'identitat de l'home contindrà el conjunt dels homes, la col·lectivitat, es pretindrà transcultural i universal, i es construirà per mitjà de la fotografia humanista, de caràcter testimonial: l'existència i experiència vital del fotògraf identificat amb el seu subjecte.

Referir-se a la identitat no és una empresa senzilla. Depenent de la disciplina des de la qual es contextualitzi el seu significat, les respostes s'orientaran diversament i cap serà completament satisfactòria per a la resta d'entorns de recerca. Es tracta d'un mot relativament recent i elusiu. Si bé el significat del terme s'associa a la filosofia des dels temps de John Locke

353. GERGEN, Kenneth J. *El yo saturado. Dilema de la identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 2006.

i David Hume,³⁵⁴ no es converteix en important concepte d'estudi i anàlisi, ni esdevé un terme d'ús habitual en les ciències socials, fins als anys cinquanta. Després de la Segona Guerra Mundial, començaran a proliferar els estudis i les publicacions dels investigadors de les ciències socials al voltant de la complexitat que entranya la terminologia identitat, individu i interacció social dels individus, oferint-ne aproximacions diferenciades, però totes elles encaminades a “desvetllar els secrets de la condició humana”.³⁵⁵ La identitat de què parlen els sociòlegs i els psicòlegs d'aleshores sembla referir-se a un concepte important i profund, ja que suposa una preocupació universal. A partir d'aquell moment, no obstant, i de manera simptomàtica, la noció d'identitat, si bé ha servit per clarificar les relacions entre el desenvolupament de la personalitat i la caracterització d'aspectes psicosocials per a la cohesió cultural i social, ha posat l'èmfasi en la individualitat diferenciada de l'altre.³⁵⁶ Mentre la majoria de construccions culturals i polítiques es troben en procés de dissolució, la noció d'identitat es radicalitza en les seves definicions per oposició i singularitat. La fragmentació caracteritzarà l'home com a ens social que, en les interaccions constants, cercarà reforçar el sentit de la seva existència.

En observar la producció fotogràfica contemporània en l'esfera de l'art, es pot concloure que, malgrat la gran diversitat d'estratègies, recursos i tècniques, sembla treballar-se des d'una concepció comuna de la fotografia com a objecte gràfic autònom, no supeditada pròpiament a cap principi preconcebut i definitori. I des de l'assumpció que, orientar-se cap al realisme, decep. Aquests són trets fonamentals que la caracteritzen i diferencien de la fotografia moderna, exemplificada en l'assaig d'Albert Renger-Patzsch:

“La fotografia té les seves pròpies tècniques i els seus propis recursos. L'intent d'aconseguir amb aquests recursos els mateixos efectes que s'aconsegueixen amb la pintura porta el fotògraf a un conflicte amb la veracitat dels seus recursos, els seus materials i les seves tècniques. El

354. En *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) de John Locke i *Treatise on Human Nature* (1739) de David Hume. GLEASON, Philip. “Identifying Identity: A Semantical History”. *The Journal of American History*. Març de 1983, vol. 69, núm. 4, p. 910-912.

355. “[the social sciences] could unlock the secrets of human condition”. GLEASON. *Ibidem*, p. 918- 923.

356. WURGAFT, Lewis D. “Identity in World History: A Postmodern Perspective”. *History and Theory*. May 1995, vol. 34, núm. 2, Theme Issue 34: World Historians and Their Critics, p. 67-85.

secret d'una bona fotografia, que pot tenir qualitats similars a les que té una peça escultòrica o pictòrica, es basa en el seu realisme. El que els defensors del pictorialisme -en la mesura en què són defensors de l'estil pictòric- critiquen en la fotografia: reproducció mecànica de la forma, que la fa superior a totes les altres formes d'expressió. La representació absolutament correcta de la forma, la finesa del rang de gradació tonal des de la llum més brillant fins a l'ombra més profunda, dóna a la fotografia feta per mans tècnicament destres la màgia de l'instant. Així, hauríem de deixar l'art als artistes i intentar crear, utilitzant els recursos de la fotografia, fotografies que poden destacar per elles mateixes, per la virtut de les seves qualitats fotogràfiques, sense haver de manllevar de l'art.”³⁵⁷

Certament, si alguna definició s'escau a la fotografia artística contemporània és sobretot l'ambigüitat en la relació entre les seves formes i els seus usos, allunyats dels principis de producció *moderns*. Probablement, es tracta d'un reflex de la vida actual, on els mitjans de comunicació han contribuït a que progressivament es vagi perdent el sentit del que és real i de la realitat, ja que cada vegada es necessita menys comprovar la realitat empírica i ens acomodem a la imatge que els mitjans projecten. Aquesta constatació ha portat Jean Baudrillard a parlar d'agonia del que és real en els nostres temps.³⁵⁸ Pel que fa a la fotografia, l'època daurada en la qual el públic sentia avidesa per informació visual real i no es dubtava de l'autenticitat de les imatges que la fotografia documental proveïa s'ha acabat definitivament. A l'extrem, les imatges exclusivament documentals, de tradició humanista, convertides ara en humanitàries, gairebé han deixat d'aparèixer en els mitjans. Per als professionals del sector, s'ha fet necessari imaginar solucions provisionals, com ara organitzar festivals, mostres o exhibir-se en els espais de l'art. Valguin el *Visa pour l'Image* i l'obra Salgado³⁵⁹ com a exemples

357. WILDE, Ann; WILDE, Jürgen (ed.). *Albert Renger-Patzch: Photographer of Objectivity*. Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 165-66.

358. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Editions Galilée, 1981, p. 70.

359. Sebastião Salgado representaria el llinatge més directe de la fotografia humanista actual, tant pels temes que treballa com pel tractament que els confereix conceptualment i plàsticament. Així mateix, quant a la divulgació que fa de la seva producció fotogràfica, que presenta essencialment com a obra expositiva. La crítica fotogràfica sovint reprova les estratègies del seu discurs, de manera semblant al que va passar amb Steichen i *The Family of Man*. De 1986 a 1992, realitza un projecte consagrat al sistema de producció

paradigmàtics:

“[The Family of Man evoca] una idea d’universalitat que té una relació amb el camí que emprenc, és a dir, el de la fotografia documental. Són imatges pensades i fetes per ser ensenyades a la majoria del públic. No són imatges destinades a especialistes de la fotografia. Són, d’alguna manera, un vector que relaciona un cert nombre de fenòmens que es donen en la nostra societat, amb grans concentracions de persones en els teixits urbans, on precisament un s’escindeix de la realitat del món. Per a mi, aquesta és la funció de la fotografia: establir un vincle entre la base de la nostra civilització i el grup de gent que veurà les imatges, que les llegiran. Es tracta d’ajudar a comprendre els problemes que se’ns plantegen, de treballar per trobar una solució. En aquest sentit, The Family of Man correspon a la meua manera de pensar la fotografia.”³⁶⁰

La perspectiva que dona el temps permet argüir que, amb la fotografia directa i humanista, caracteritzades per l’adequació entre la tècnica i l’estètica, s’arriba a l’època clàssica de la fotografia, la qual es concentra i conclou en Cartier-Bresson. Representa el control de la màquina per l’home que preconitzaven la Modernitat i l’Humanisme, fonamentat per la relació *cap-ull-cor*.³⁶¹ Amb Robert Frank, la fotografia occidental que parla de l’home s’allibera

mundial que el porta per vint-i-sis països de tots els continents. L’obra fruit d’aquests viatges serà publicada el 1993 i titulada *La mà de l’home*. Amb aquest projecte, l’autor es proposa fer veure i comprendre l’evolució del treball manual. Les fotografies d’aquesta sèrie s’han exposat per tot el món i són de les més conegudes del fotògraf. SALGADO, Sebastião. *La Main de l’Homme*. Paris: La Martinière, 1993.

360. “Une idée d’universalité qui a un rapport avec la démarche que j’entreprends, c’est-à-dire celle de la photographie documentaire. Ce sont des images pensées et faites pour être montrées au plus grand nombre. Ce ne sont pas des images, destinées à des spécialistes de la photographie. Elles sont en quelque sorte un vecteur qui met en relation un certain nombre de phénomènes qui se passent dans notre société, avec les grandes concentrations de gens dans les tissus urbains, là où précisément on est coupé de la réalité du monde. Pour moi, c’est ça la fonction de la photographie: faire le lien entre la base de notre civilisation et le groupe de gens qui vont voir les images, qui vont les lire. Il s’agit d’aider à comprendre les problèmes qui se posent à nous, d’œuvrer pour trouver une solution. En ce sens, The Family of Man correspond à ma manière de penser la photographie”. BAURET, Gabriel. “The Family of Man et La Main de l’Homme de Sebastião Salgado”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxembourg: Artevents, CNA, 1994, p. 133.

361. VALTORTA, Roberta. “El reverso de las imágenes. Azar y control en fotografía”. *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía*. 1999, núm. 4, p. 5.

de la forma i s'inicia un itinerari cap a llocs més fragmentaris pel que fa a la versemblança, on l'individu fotogràfic és, de fet, el protagonista.

El discurs de l'art i de la foto documental han anat per camins paral·lels, amb llurs canals de difusió i llur públic respectiu. A partir dels anys seixanta, s'inicia un període en el qual es dona una transformació profunda de les formes artístiques. El clam tradicional dels fotògrafs donarà lloc, als anys setanta, en el context de l'art, a diverses temptatives per desemmascarar l'objectivitat fotogràfica que conduiran a la fotografia conceptual, en les seves diverses formes, a partir de la qual la fotografia es torna cada vegada més narrativa. Ara, no obstant, amb un sentit només al·lusiu a la realitat. Els artistes comptaran amb la impertorbable confiança del públic en l'objectivitat de la fotografia i empraran la contradicció entre el realisme inherent en la imatge i la ficció que construeixen amb diversos recursos gràfics capaços d'imbuir-li encara autenticitat. Serà precisament de la mà de l'art conceptual que s'estendrà, per a la fotografia, un pont cap a la galeria i el museu. D'aquesta manera, des dels anys vuitanta, la fotografia que esdevindrà artística es caracteritzarà per la convivència de presumpcions fotogràfiques i estratègies constructives ben diverses, que seran legitimades i assumides pel mercat i les institucions. Serà en aquesta dècada quan els interessos de l'àmbit artístic i els dels mitjans semblen trobar-se. Però l'entorn dels fotògrafs que han adoptat el relleu de les actituds humanistes sembla mostrar un estancament quant a l'assumpció de clixés atribuïts a la funció de la fotografia, als canals i espais de recepció, al públic al qual es dirigeixen, als recursos tècnics i plàstics i a les nocions d'objectivitat i subjectivitat, encara molt fidels a la fotografia directe i la Modernitat.

Tanmateix, als anys noranta, en plena postmodernitat i vigència de la confusió de les relacions entre l'art i la comunicació, sembla que es desvetlla de nou la necessitat de restituir una ètica de l'art fotogràfic. En la seva diversitat, des de l'estètica de l'ètica, la fotografia resultant de l'activació de la dialèctica art-document no ha deixat de fer proposicions sobre la base de valors concebuts com absoluts, ja sigui el seu valor testimonial, l'autoritat de la representació o l'equitat de la relació imatge-espectador.

La relació de fets i condicions del decurs social i cultural que s'han exposat fins aquí

podria explicar per què, en les exposicions dels anys noranta, la noció identitària es recull en l'expressió artística com l'urgent necessitat d'ubicar-se un mateix i per diferenciació respecte del gènere, de l'estructura familiar o de la raça; respecte de la identitat nacional, cultural o social. Però, amb tot, sembla que el més important sigui, sobretot, establir nous vincles entre els nostres semblants. Perduren en el temps, doncs, certes traces de la necessitat de col·lectivitat present en l'humanisme de *The Family of Man*.

Com ja s'ha vist, en la seva època, l'exposició *The Family of Man* es converteix en l'expressió per excel·lència de la representació de l'home en tant que ser social. L'objectiu d'Steichen responia a un intencionat caràcter de sensibilització pública: mostrar la convergència en la identitat dels homes com a individus socials, transcendint les parets del museu i les fronteres territorials. Així entesa, la identitat és comuna per a tota la Humanitat i es defineix amb la representació de l'home en les seves facetes d'activitat social de la vida comunitària, definició que cal contextualitzar en el món occidental dels anys 50, on impera una visió cosmològica, estesa sobretot des dels EUA en el període d'aparent bonança, de la postguerra mundial.³⁶²

Avui, en un moment en què la cultura visual és la imperant, la identitat s'ha tornat, sobretot, una qüestió d'imatge. I, des de la irrupció de la postmodernitat, a més, en espai del discurs: no es tracta de treballar sobre la realitat, sinó de referir-se a allò real com una construcció. La fotografia dels darrers trenta anys i la irrupció de les tècniques de tractament digital condueixen a una crisi en el mitjà fotogràfic: la representació està en crisi perquè ja no se sap què és veritat. La subjectivitat està també en crisi davant la impossibilitat de l'individu, com a entitat contínua en l'espai i el temps, d'arribar a tenir una adequada autorepresentació. De tal manera, que en les representacions contemporànies de l'home pesa precisament el contrari del promogut des de *The Family of Man*: la individualitat. I el col·lectiu es considera la suma de les diferències, de raça, de gènere, econòmica, etc. Aquesta cerca plàstica donarà com a fruit la transformació de la identitat per desdoblament, per transmutació, per fusió, per intercanvi i, en altres casos, la seva pèrdua. Les identitats seran creades i trasplantades.

362. SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

L'home seguirà sent el tema; ara, però, tractat des de i per la diferència.

Probablement, per aquests motius, l'humanisme ja no té raó de ser per a alguns.
Suggereix Foucault:

“A tots aquells que encara volen parlar de l'home, del seu regne o del seu alliberament, a tots aquells que encara fan preguntes sobre què és l'home en la seva essència, a tots aquells que volen partir d'ell per tenir accés a la veritat, a tots aquells, per altra banda, que reconduïxen tot coneixement cap a les veritats del propi home, a tots aquells que no volen formalitzar sense antropologitzar, que no volen mitologitzar sense desmitificar, que no volen pensar sense pensar que és l'home qui pensa, a totes aquestes formes de reflexió d'esquerres i esquerranoses, deformades, no es pot més que oposar un riure filosòfic -és a dir, en certa manera, silenciós-”³⁶³

Com entén Paul Ardenne per extensió:

“(…) l'era de la racionalitat triomfant ha passat. La capacitat d'organització política de l'home modern (canviar la vida, transformar el món) cal ara substituir-la per la seva capacitat encara més denotada per a l'alienació”³⁶⁴

El desig d'un futur millor, on les tres consignes de la Revolució Francesa siguin un fet, pot ser recurrent; es pot viure permanentment amb el somni de l'alteració del decurs de les coses, per insistència voluntariosa, però no es pot obviar que les societats han evolucionat

363. “À tous ceux qui veulent encore parler de l'homme, de son règne o de sa libération, à tous ceux qui posent encore de questions sur ce qu'est l'homme en son essence, à tous ceux qui veulent partir de lui pour avoir accès à la vérité, à tous ceux en revanche qui reconduisent toute connaissance aux vérités de l'homme lui-même, à tous ceux qui ne veulent pas formaliser sans anthropologiser, qui ne veulent pas mythologiser sans démystifier, qui ne veulent pas penser sans penser aussitôt que c'est l'homme qui pense, à toutes ces formes de réflexion gauches et gauchies, on ne peut qu'opposer un rire philosophique - c'est-à-dire, pour une certaine part- silencieux”. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 354.

364. “(...) l'ère de la rationalité triomphante est révolue. À la capacité d'organisation de l'homme politique moderne (changer la vie, transformer le monde), il faut à présent substituer sa capacité encore plus marquée à l'aliénation”. ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris: Regard, 2001, p. 175.

amb l'edat moderna i ens trobem en l'era del control:

“El control, poc a poc, pren lloc a l'autoritat. Lluny de reduir-se, l'alienació humana es ramifica en la xarxa dels actes de sotmetiment, conscients i inconscients, als quals ha de consentir el ciutadà modern, actes cada vegada més nombrosos i insidiosos. Començant per l'alienació de la idea mateixa de llibertat.”³⁶⁵

Suposada llibertat conquerida però ajornada en cada un dels fets, en què, com a individus-ciudadans-consumidors, tenim molt poca veu i vot. Sovint, davant d'aquest esdevenidor sense aturador, les actituds individuals inferides al col·lectiu són l'única via d'oxigenació que, com a homes/dones, ens queda. Molts dels artistes de finals del segle XX assumiran la representació de l'home, de l'home nou respecte de l'home global d'Steichen, com una tasca inexcusable. No obstant això, ara es tractarà d'exemplificar-ne la diferència. Se cercarà l'home veritat, per oposició a l'home suport ideològic de les imatges de marca del capitalisme, construït a través de la representació dominant: la publicitària.³⁶⁶ Perquè és possible que aquest home o dona no existeixi i no deixi de ser res més que una construcció de les nostres mentalitats, hereves de l'humanisme. I potser aquest últim implica un corpus de valors que avui ja no té raó de ser. Per poder representar l'home que ha llegat el segle XX, es fa necessari rastrejar les nocions d'identitat. El reconeixement de la diversitat cultural i social s'ha establert com un dels eixos principals de la complexitat contemporània. En l'esfera de l'art, s'ha passat de l'homogeneïtzació a la reivindicació de la diferència. S'han magnificat les representacions de les minories i han aparegut les pràctiques discursives que intenten desplaçar els sabers dominants sobre la identitat: artistes que advoquen per l'experimentació,

365. “Le contrôle, peu à peu, prend la place de l'autorité. Loin d'en être diminuée, l'aliénation humaine s'accroît, elle se ramifie dans le réseau des actes de sujétion conscients et inconscients auxquels doit consentir le citoyen moderne, actes toujours plus nombreux et insidieux. A commencer par l'aliénation à l'idée même de liberté”. Ibidem, p. 175.

366. SOLOMON-GODEAU, Abigail. “The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age”. A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 45.

activistes feministes, *queer* i del transgènere, per exemple. D'aquí, les diverses experimentacions plàstiques encaminades a dotar de recursos plausibles la construcció de la identitat. Assajar aproximacions plàstiques sobre una noció d'identitat contemporània serà una de les maneres d'abordar el tema, a la vegada polític, social i cultural. Probablement més que mai, la identitat de l'home està en crisi, i talment la seva imatge en l'art. Però les crisis solen ser productives per a la creació.

Alguns artistes contemporanis assumeixen la incertesa i l'exposen amb contundència. El que sembla és que l'home d'ara no es perfilarà, a diferència del de *The Family of Man*, en aquelles activitats, maneres i emocions comunes de l'experiència vital de l'home d'arreu i que el defineixen com a ser humà, sinó que tot sovint ho farà a partir de la representació del seu cos. I aquest respondrà a pseudomodels exposats constantment en els mitjans de la publicitat i de l'espectacle; ja no es tractarà d'un cos real, sinó artificial i insubstancial.

El cos és aquella entitat material que ens porta la consciència de la nostra experiència física; pel cos, sentim, ens movem, pensem, creem, tenim constància del món sensible, de l'entitat tangible i perceptible que som. Objecte i subjecte alhora. Una construcció complexa que poques vegades aprehem amb harmonia, ens diu Michel Bernard³⁶⁷ Que s'abordi el cos humà com motiu d'experimentació plàstica es pot llegir com un símptoma de la recerca artística sobre la identitat social. El cos com un camp de batalla, utilitzant l'expressió de Martha Rosler. I la càmera esdevé una de les tecnologies que intervenen en l'exploració i representació del cos, i facilitarà l'exorcisme de la mort amb la representació fotogràfica del cos. A través de les representacions simbòliques de l'home, esdevé la materialització de la persecució il·lusionista d'identitat. El cos és considerat com l'ens que absorbeix, somatitza i expressa plàsticament les inquietuds humanes. Convertir-lo en objecte de o per a la creació es pot fer des de la ciència, l'evolucionisme o la genètica, i ens referim a les representacions de quimeres reals, de monstres, de mutacions, fins i tot de la clonació.³⁶⁸ O des de l'economia i la

367. BERNARD, Michel. *Le corps*. París: Editions du Seuil, 1972 (reed. 1995), p. 7.

368. El paradigma gairebé enciclopèdic de l'estudi i representació del cos el trobem, en el camp de la ciència, en *The Human Project*. <http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.html> [Consulta: 28 de juliol de 2006].

política, que ara se'ns presenten inseparables: l'home com a consumidor dirigible i alienable representat en el gran espectacle de la informació i la publicitat. Finalment, la tecnologia ofereix una dimensió nova per aproximar-se a la identitat per mitjà de les transaccions del cos amb el context. Des dels anys noranta, amb l'avenç de les tecnologies informàtiques i les xarxes virtuals, apareixeran artistes que experimentaran amb el cos exposat a la tecnologia. La virtualitat possibilita, així mateix, una fragmentació, una alteració i, al mateix temps, fer real -subvertint el concepte mateix- la clonació del cos a uns extrems inconcebibles fins ara.

“Qui pot dir amb certesa on acaba l'humà i comença el no humà? (...) No es tracta d'un dilema nou. Com qualsevol altra tecnologia, el cos sempre ha estat en un procés de metamorfosi contínua. El que es diferent avui és el grau en què la permeabilitat de la tecnologia constitueix una part visible de la vida quotidiana, una situació que, de ben segur, exigeix no només un qüestionament radical del cos, sinó també de la mateixa naturalesa del que és humà. Hem entrat en una època en la qual l'humà, i tot el que el que inclou, ja no pot continuar sent un lloc estable de coneixement, precisament perquè l'humà ja no es pot identificar amb claredat. I si l'humà està sent eliminat, poden la fotografia i la cultura fotogràfica seguir com fins ara?”³⁶⁹

El cos, doncs, esdevé l'artífex per a l'expressió dels gustos, prejudicis, tabús i conflictes de la societat. En conseqüència, l'estereotip de la representació es veu modificat. Parlar d'identitat és parlar inevitablement d'estereotips. I de cànon. Superat el primer acte de violència que implica alterar el model ideal, el cànon se sotmetrà a les múltiples maneres de reivindicar la diferència i singularitat de l'individu.³⁷⁰

369. “Who can any longer say with confidence where the human ends and the non human begins? (...) Not that this is a new dilemma. Like any other technology, the body has always been in continual metamorphosis. Different today is the degree to which its permeability is a visible part of everyday life, a situation that insists on a rigorous questioning not only of the body but also of the very nature of humanness. We have entered an age in which the human and all that appends to it can no longer remain a stable site of knowledge precisely because the human cannot be clearly identified. And if the human is under erasure, can photography and photographic culture simply remain as before?” BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997, p. 214-215.

370. Sobre el cànon i el cos en l'art, veure :

PIGEAUD, Jackie. *L'art et le vivant*. París: Gallimard, 1995.

En l'art de finals del segle XX, es pot parlar de dues crisis que es relacionen: la del cos i la desesperança social. Aquesta es fa palesa en les representacions del cos, on s'entrecreuen un conjunt d'elements de caràcter social (la pandèmia de la SIDA, per exemple), cultural (el qüestionament de la masculinitat, els drets de les minories ètniques, el paper de les dones en tots els àmbits del social...), ideològic (la recerca de relacions del polític amb l'artístic) i personal (s'han llançat xarxes entre l'àmbit públic i el privat, el social i l'íntim, per fer front a les disfuncions de la societat contemporània).

La producció d'aquests artistes convertirà l'art en un mirall de l'àmbit social. Per mitjà del seus aparells i estructures de difusió, l'esfera artística es convertirà en un dels *llocs* socials, en l'àgora simbòlica per a la manifestació i la reflexió sobre la pròpia societat i cultura. Amb els seus treballs, molts d'aquests artistes qüestionaran les limitacions dels canons, dels gèneres, dels models socials en la configuració simbòlica representació del cos, inferint una reflexió sobre fenòmens socials discriminats que circumstancien la qüestió de la identitat. De la representació de la bellesa, s'ha passat a un cos sotmès a múltiples greuges i mutilacions, que parla de fragmentació tan física com espiritual, fins arribar a la desaparició del cos-matèria. Cos virtual i vida virtual.³⁷¹ Com destaca Michel Bernard,

“si el nostre cos magnifica la vida i les seves possibilitats infinites, al mateix temps proclama amb la mateixa intensitat la nostra mort futura i la nostra finitud essencial (...) És per això que el discurs sobre el cos no pot ser mai neutre: parlar sobre el cos obliga a esclarir més o menys l'una o l'altra de les seves dues cares, aquella a la vegada prometeica i dinàmica del seu poder demiúrgic i del seu àvid desig de gaudi i, per contra, aquella tràgica i llastimosa de la seva temporalitat, de la seva fragilitat, de la seva usura i de la seva precarietat”³⁷²

ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris: Regard, 2001.

371. Second Life, com experiència d'una vida aparentment escollida de manera íntegra, que permet, per tant, decidir la pròpia identitat i exercir-la.

372. “si notre corps magnifie la vie et ses possibilités infinies, il proclame en même temps et avec la même intensité notre mort future et notre finitude essentielle (...) c'est pourquoi le discours sur le corps ne peut jamais être neutre: parler sur le corps oblige à éclairer plus ou moins l'un ou l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, sa fragilité, de son usure et de sa précarité.” BERNARD, Michel. *Le corps*. París: Editions du Seuil, 1972 (reed. 1995), p. 7-8.

Estrella de Diego caracteritza de *curioses* les relacions entre cos i identitat: el primer s'adaptarà a la segona, tot i que de vegades pugui semblar que és la identitat la que se sotmet al cos:

“Ese proceso de aprender a reconocer la identidad en la fotografía -”es mi hijo”- se asocia siempre al cuerpo. El reconocimiento del cuerpo se emparenta con el conocimiento de la identidad. De este modo, para cambiar de identidad, para adquirir una identidad nueva, se cambiará en primer lugar de cuerpo. Este llegará a sintomatizarse, patologizarse, a representarse como otro.”³⁷³

La fotografia oferirà un espai conceptual i físic idoni per a les modificacions provisionals. En aquest sentit, la foto possibilitarà la construcció de significats, d'identitats, de manera més o menys asèptica: “L'espai fotogràfic, el lloc on s'està portant a terme la representació, on s'explica la història, estableix d'aquesta manera un territori privilegiat en què resulta possible tenir un cos sense dolor, on canviar la identitat sense infringir mal al cos.”³⁷⁴

Però no hi ha cos sense dolor, ens diu E. de Diego. I, potser, ara combreguem més amb la sentència, precisament per afirmar-nos que som, que tenim una identitat heretada i construïda que representa la nostra individualitat. En la societat global, sembla que es tendeix a forçar el cos a desaparèixer, sotmetent-lo a la gana o a l'excés; a cotilles, a cosmètica, als tatuatges i pírcings, o a la cirurgia, a fi d'obtenir un cos exigü, efímer, fins a esdevenir virtual. Un cos uniformat segons un model polític, econòmic i cultural, en què el dolor que l'infligim sembla arrelar-nos a l'existència. La utilització que avui es fa del cos en societat planteja una paradoxa: en la voluntat de diferenciar-nos, de singularitzar-nos, fem les mateixes estratègies de caracterització. Amb la globalització, s'estén la unificació dels cossos, un culte al cos que, promogut des dels mitjans de comunicació i de l'espectacle, porta implícita la seva desaparició. De manera que, finalment, cada vegada som més iguals.

373. DIEGO, Estrella de. “Si nos quedara el cuerpo al menos”. *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografía*. 1996, núm. 1, p. 39.

374. DIEGO, Estrella de. *Ibidem*, p. 41.

4.2 Revisions de *The Family of Man*

Com s'ha comentat en el primer capítol, *The Family of Man* és tan celebrada com qüestionada per la crítica durant la seva presentació als Estats Units i Europa al llarg dels anys cinquanta i seixanta. I les lectures que se'n fan són especialment significatives en tant que han condicionat la interpretació de l'obra i dels aspectes fotogràfics que se'n deriven. Resulta, almenys, singular que, als anys noranta,³⁷⁵ amb un corpus crític fotogràfic ja consolidat, representat per especialistes en l'art contemporani i els seus diversos contextos d'interpretació, com ara els aglutinats al voltant d'*October* i els postestructuralistes francesos, o bé per artistes que combinen la creació amb la reflexió teòrica, l'exposició es reprengui com a text que permet el debat sobre els principis que han de caracteritzar el que és propi de la fotografia i del fet fotogràfic, la seva especificitat i els mecanismes de producció de sentit.³⁷⁶ *The Family of Man*, doncs, es tractarà com un text per a generar text. Des d'aquesta perspectiva, es contempla com

375. Els assajos de Sekula i Phillips, malgrat ser cronològicament anteriors, són també rellevants, dins del context de la crítica fotogràfica, pel que refereixen respecte de l'ús que Steichen fa de la fotografia.

SEKULA, Allan. "The Traffic in Photographs". *Art Journal* 41. Primavera de 1981, núm. 1, p. 15-25.

SEKULA, Allan. "The Instrumental Image: Steichen at War". A: BUCHLOH, B. (ed.). *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984, p. 33-52.

SEKULA, Allan. "Dismantling Modernism. Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". A: LIEBLING, J. (ed.) *Photography: Current Perspectives*. Rochester, N.Y.: Light Impressions Corporation, 1978. Reproduït a: BUCHLOH, B. (ed.). *Ibidem*, p. 53-75.

PHILLIPS, Christopher. "Steichen's Road to Victory". *Exposure*. 1980, vol. 18, núm. 2, p. 38.

PHILLIPS, Christopher. "The Judgement Seat of Photography". *October*. 1982, núm. 22, p. 27-63.

376. En aquest sentit, veure les recopilacions de:

BOLTON, Richard (ed.). *The Contest of Meaning*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

SQUIERS, Carol (ed.). *Critical Image*. Seattle: Bay Press, 1990.

RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

un esdeveniment històric, però no com a fita fotogràfica.³⁷⁷ Malgrat les diferències entre els seus discursos i posicionaments, la majoria dels crítics que aborden l'exposició s'han format i s'alineen en algun d'aquests corrents: el postmodernisme, el postestructuralisme, el feminisme o el marxisme; i, en la revisió de l'exhibició, es confessen hereus de les consignes plantejades en el breu assaig de Roland Barthes de l'any 1957.³⁷⁸ En incorporar noves estratègies i nous models d'anàlisi i d'interpretació, apareixen enfocaments nous de la lectura del discurs de *The Family of Man*. Es conformen, d'aquesta manera, consideracions al voltant del discurs humanista i els valors que a través de l'exposició es perpetuen, com el patriarcat, l'estructura de família nuclear, el paternalisme colonitzador, l'exclusió de l'altre o la relació heterosexual com a model;³⁷⁹ o bé, referides al que suposarà l'entrada de la fotografia documental al museu, al museu com ens legitimador de les pràctiques fotogràfiques artístiques, a les relacions de l'art i el públic, al rol de la foto quant a la representació de l'home,³⁸⁰ a l'exposició de la fotografia i, així mateix, a les confusions que comporta l'ús de la fotografia en els mitjans de comunicació, en la publicitat i en el museu d'art.³⁸¹

377. CAUJOLLE, Christian. "Une Famille...orpheline du réel...". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 129-132.

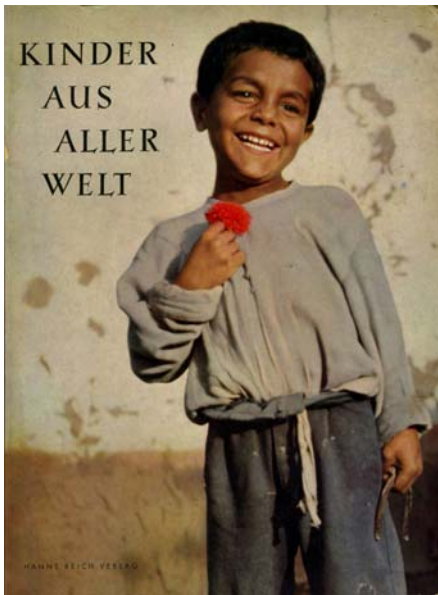
378. SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age". A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria(ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 31.

379. KRIEPS, Rosch. "The Family of Man. A photographic World Document as beacon for the Future of Mankind"; MELON, Marc-Emmanuel. "The Patriarcal Family. Domestic Ideology in 'The Family of Man'"; SEKULA, Allan. "Between the Net and the Deep Blue Sea. Rethinking the Traffic in Photographs"; SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age". A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria (ed.). *Ibidem*.

SEGALEN, Martine. "The Family of Man ou la Grande Illusion". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 117-128.

380. SANDEEN, Eric J. "'The Family of Man' on Tour in the Cold War"; STARL, Timm. "'Eternal Man'. Karl Pawek and the 'Weltausstellung der Photographie'". A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria (ed.). *Ibidem*.

381. SEKULA, Allan. "Between the Net and the Deep Blue Sea. Rethinking the Traffic in Photographs"; CAUJOLLE, Christian. "Is the Humanism of 'The Family of Man' relevant Today?"; HAEHNEL, Brigit. "On the Reception of 'The Family of Man' in the 1990s". A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria (ed.). *Ibidem*.



Figures 123 i 124: *Catàleg*
Kinder aus Aller Welt.
Portada i fotografia 120.



Figures 125 i 126: *Catàleg*
Kinder aus Aller Welt.
Fotografies 2 i 3.



Figures 127 i 128: *Catàleg*
Kinder aus Aller Welt.
Fotografies 40 i 41.

4.3 El llinatge de *The Family of Man*. Afilacions i oposicions

El rastre del projecte històric d'Steichen es pot resseguir no només en les lectures i revisions que la teoria i crítica de la fotografia, de forma cíclica, dedica a aquesta obra, sinó també en les diverses exposicions i productes editorials que semblen haver-se inspirat en ella com a model d'exhibició, tant pels seus aspectes ideològics com pels temàtics o formals. Com es veurà, tan sols dos anys després de finalitzar la itinerància, el 1964, Karl Pawek crearà el primer projecte inspirat i deutor de *The Family of Man: Weltausstellung der Photographie*.³⁸² En la selecció que es refereix a continuació, que arranca amb aquesta exposició i arriba fins al present, es pot veure com algunes d'elles, començant per la mateixa de Pawek, busquen la perpetuació literal; altres dialoguen amb alguns dels conceptes de la proposta original; unes més, encara, utilitzen les tecnologies virtuals per afermar el sentiment de col·lectivitat que pretén el projecte; finalment, considerem una categoria formada per les que parteixen de la proposta fundacional d'Steichen per anar més enllà o traslladar al present les seves limitacions i contradiccions. D'una manera o altra, des de l'afiliació o l'oposició, totes elles busquen recuperar la dimensió social d'una identitat compartida i col·lectiva, plantejada en *The Family of Man*, com a funció fonamental de la fotografia.

1958. *Kinder Aus Aller Welt*

Tot i tractar-se d'un producte editorial desvinculat del museu i els espais expositius, el llibre *Kinder Aus Aller Welt*, una proposta d'Otto Michael Artus, es pot considerar com a derivat de *The Family of Man* per la seva voluntat de mimetisme, intentant establir paràmetres de gènere en el sector editorial. L'èxit que el catàleg de *The Family of Man* va tenir a tot el món, amb més de tres milions d'exemplars venuts en acabar el seu periple mundial, porta l'editorial Hanns Reich a incorporar, a la seva col·lecció de llibres de vistes fotogràfiques, *Terra Magica*, un nou concepte de llibre: a partir d'un enunciat universal, en aquest cas, *Els infants de tot el món*, es recopilen fotografies, cent vint, de diferents autors de renom i es combinen amb textos prestigiosos de, entre d'altres, Goethe, Jean Paul, Hans Overbeck, Arthur Rimbaud i

382. PAWEK, K (ed.). *Weltausstellung der Photographie*. Hamburg: Verlag Henri Nannen, 1964.

els Evangelis. Les innovadores condicions econòmiques imposades pel MoMA als autors de l'exposició³⁸³ propicien que algunes de les imatges que han format part del projecte d'Steichen tornin ara a mostrar-se en aquests nous productes. Els temes de *The Family of Man* reapareixen d'una manera quasi bé literal: el naixement, la infància amb la mare, els jocs, l'aprenentatge, el ball o els conflictes. Alguna de les imatges, com el flautista d'Eugene Harris, que obria l'exposició, es clona per un altre flautista, també andí, de Werner Bischof, que ara tanca el catàleg.

1964. *Weltausstellung der Photographie. Was ist der Mensch?*

L'Exposició mundial de la fotografia,³⁸⁴ ideada per Karl Pawek, suposa un punt d'inflexió respecte a la seva predecessora suïssa en incorporar un motiu temàtic. La mostra se subtitula *Qui és l'home?* i incorpora un prefaci de Heinrich Böll: *La càmera humana*. Seguint el model d'Steichen, intentava donar resposta a la proposta temàtica a partir de 42 frases significatives, posant de relleu les reflexions que apareixien de forma subliminar en *The Family of Man*. Com el propi Pawek indica, la proposta intenta “mantenir vius els magnífics principis d'Edward Steichen i la seva memorable exhibició. (...) A través d'ella, i per primera vegada, els subjectes temàtics d'una col·lecció fotogràfica van esdevenir més importants que les pròpies imatges”.³⁸⁵ Amb més de 500 fotografies de 264 autors de 30 països, aquesta magna exposició, que va viatjar pel món gràcies a la revista alemanya *De Stern*, inicia una saga que prosseguirà amb

383. Cal recordar que els autors participants a l'exposició no cobraven, sinó que cedien els drets d'explotació en el catàleg i renunciaven al control sobre la còpia de les seves obres. Per contra, però, mantenien el dret d'explotació sobre les imatges, sobrevalorades després de participar en el projecte.

384. Sota el títol de *Weltausstellung der Photographie*, l'any 1952 es realitza una primera exposició col·lectiva a Lucerna, Suïssa, organitzada per l'editorial Bucher Verlag, editors de la revista *Camera*. Recull obres de fotògrafs importants, com Brassai i Irving Penn, i compta amb la participació d'Edward Steichen, que hi aporta un text. L'organització temàtica respon a grans apartats convencionals, com ara el retrat, el paisatge, la moda, el treball o la ciència. El projecte fou possible gràcies al patrocini de la UNESCO i el govern suís. El catàleg destaca pel disseny innovador de Hans Neuburg. *Weltausstellung der photographie 1952*. Lucerna: C.J. Bucher Verlag, 1952.

385. “(...) to keep alive Edward Steichen's magnificent concept and his memorable exhibition. (...) Through him and for the first time, the thematic subjects in a photographic collection became more important than photography”. PAWEK, K. “The language of Photography”. A: *World Exhibition of Photography: What Is Man?* Hamburg: Verlag Gruner and Jahr GmbH & Co, 1964.

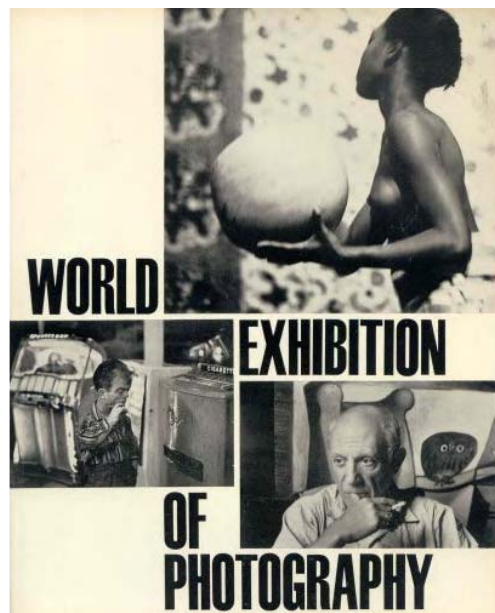


Figura 129: *Catàleg World Exhibition of Photography.*
Portada.

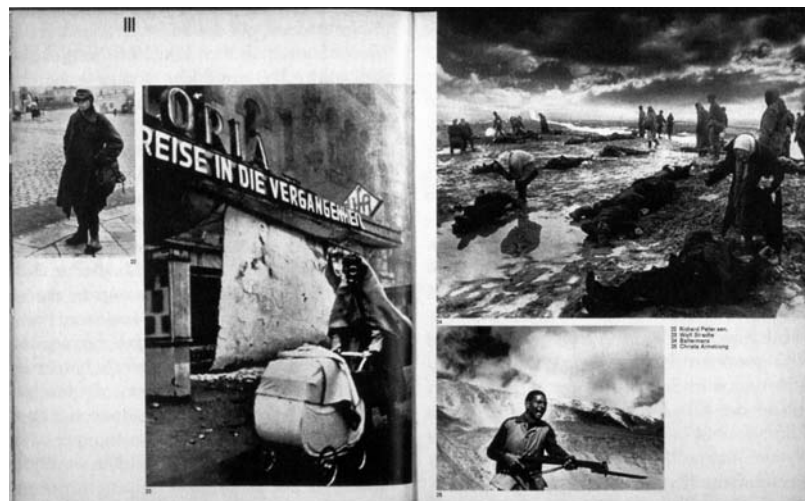
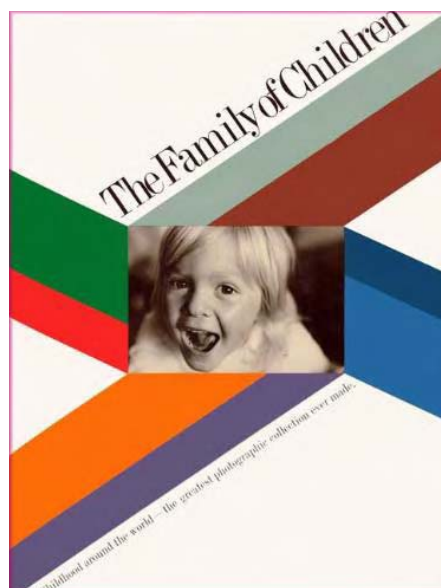
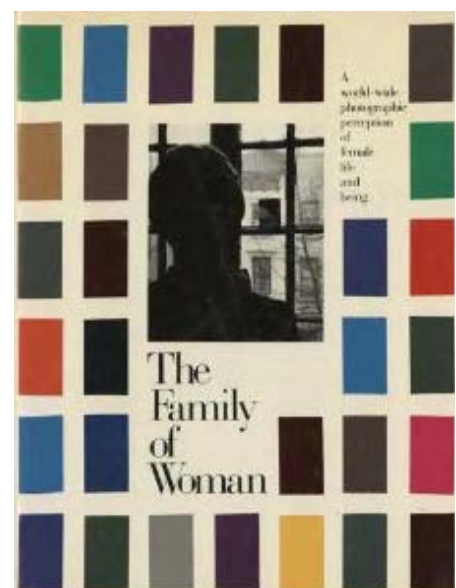


Figura 130: *Catàleg Weltausstellung der Photographie.*
Fotografies 22-25.



Figures 131 i 132:
Catàlegs The Family of Children i The Family of Woman. *Portades.*



els següents tres projectes de Pawek, cada un d'ells dedicat a un tema específic. La segona exposició mundial, de 1968, es dedicarà a les dones.³⁸⁶ Aquesta vegada, l'exposició acull el treball de 236 fotògrafs de 85 països diferents, amb un total de 552 fotografies. La tercera, subtitulada *Camí al paradís*, viatjà per 51 països diferents i s'exposà en 361 sales d'exposicions, museus o centres d'art.³⁸⁷ La quarta i última, sota els auspicis de la Unicef, es dedica a la infància: *Els fills d'aquest món*.³⁸⁸

Les semblances entre *The Family of Man* i les Propostes de Pawek són clarament manifestes. En tots dos casos, l'èxit de públic ha estat un tret comú: després de les seves itineràncies per tot el món, de forma conjunta, els quatre muntatges de Pawek van ser vistos per uns vint-i-cinc milions de persones.³⁸⁹ Timm Starl subratlla com, tot i les semblances, i utilitzar un tipus d'imatges similars, “Steichen exposa la seva visió idealitzada del futur de la humanitat, mentre que l'objectiu de Pawek era descriure la situació actual tal com és”.³⁹⁰ Per a Pawek, doncs, la fotografia suposarà la possibilitat de diàleg amb l'espectador, present, contemporani i concret, amb qui s'establiran vincles sempre i quan aquest es mostri capacitat per a comprendre la imatge fotogràfica; la universalitat del llenguatge fotogràfic no anul·larà la seves especificitats com a llenguatge, ni proporcionarà informació més enllà de la capacitat receptiva de l'espectador:

“Un dels conceptes erronis més grans és imaginar que la fotografia és com una mena de Bíblia del pobre, un “embut de Nuremberg”, que aboca als ulls dels pobres d'esperit tot el que serien incapaços de comprendre amb el seu intel·lecte. La fotografia no pot obligar ningú a veure el

386. PAWEK, K (ed.). 2. *Weltausstellung der Photographie. Die Frau*. Hamburg: Gruner und Jahr, 1968.

387. PAWEK, K (ed.). 3. *Weltausstellung der Photographie. Unterwegs zum Paradies*. München: Gruner & Jahr mit Bertelsmann, 1973.

388. PAWEK, K (ed.). 4. *Weltausstellung der Photographie. Die Kinder dieser Welt*. Hamburg: Stern, 1977.

389. STARL, Timm. “«Eternal Man». Karl Pawek and the «Weltausstellungen der Photographie»”. A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria (ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 138.

390. “Steichen outlined his vision of an idealised humanity of the future, while Pawek's aim was to describe the situation as it stood”. STARL, Timm. *Ibidem*, p. 123.



Figures 133 i 134: *Exposició The Family of Man, 1955-1984. Galeria P.S 1, Nova York, 1985.*



que transcendeix dels aspectes tridimensionals de l'objecte. Més enllà d'aquest límit, l'home no veu més que el que coneix. (...) Les fotografies ens poden representar l'immens contingut de la vida, però només si nosaltres hem tingut algun paper en el context de l'experiència que les imatges evocuen. L'assoliment de la fotografia rau en el fet que pot suscitar en nosaltres, de sobte, una experiència potser desconeguda per a nosaltres fins aleshores, i que ens confronta amb el coneixement que tenim de nosaltres mateixos. Només puc veure la naturalesa interna d'un retrat fotogràfic quan, gràcies a la meua pròpia experiència, tinc un concepte d'aquesta naturalesa interna.”³⁹¹

391. “It is of the greatest misconceptions to imagine that photography is a kind of poor man’s Bible, a “Funnel of Nuremberg” which pours into the eyes of the poor in spirit all that he is incapable of mastering with his intellect. Photography cannot oblige anyone to see whatever transcends the three-dimensional aspects of the object. Beyond that limit, man sees only what he knows. (...) Photographs may represent the immense content of life to us, but all this only if we too have had some part in the context of life from which the

Com ha passat amb *The Family of Man*, els projectes de Pawek es tornaren completament transparents per a la teoria i la història de la fotografia posteriors, tot i el seu ressò popular i èxit de públic.

1977. *The Family of Children*

L'editor del catàleg de *The Family of Man*, Jerry Mason, amb motiu de l'any de la infància proclamat per l'ONU per al 1977, edita el llibre *The Family of Children*, que segueix fidelment el model d'Steichen, a qui dedica l'obra. Consta de 377 fotografies de 218 fotògrafs provinents de 70 països.³⁹² Incorpora també citacions que enllacen els temes i les imatges entre elles. Mason repetirà dos anys més tard la mateixa fórmula amb *The Family of Woman*.³⁹³

1985. *The Family of Man, 1955-1984*

Es pot considerar *The Family of Man 1955-1984* com la primera peça d'autor que revisa el muntatge expositiu d'Steichen més enllà de la forma textual. Marvin Heiferman, fotògraf i comissari independent, projecta per a la galeria P.S. 1, que durant aquest anys dirigeix Carol Squires, un projecte expositiu que explora molts dels aspectes del projecte original, tant formals com ideològics. Davant de l'organització quasi bé cinematogràfica d'Steichen, Heiferman proposa una saturació de retalls de diaris, anuncis o embolcalls publicitaris entre els que hi ha, de tant en tant, una fotografia realitzada per un fotògraf o un artista. Les imatges omplen completament les parets, des del terra fins al sostre, anul·lant i ironitzant sobre les concepcions de disseny i organització espacial de les imatges de l'exposició original: la saturació i complementarietat d'imatges banals, anuncis, retalls i fotografies il·lustren de forma crítica els grans temes de l'exposició original, ara recuperats: la infància, l'amor, la guerra o la mort. Solomon-Godeau apunta com "en cert sentit, la rèplica de Heiferman a l'exposició d'Steichen

pictures spring. The achievement of photography resides in the fact that it can awaken within us, all of a sudden, the experience which was perhaps hidden from us until then, and that it confronts us with the knowledge in ourselves. I can only see the inward nature of a photo-portrait when due to my own experience I have some conception of inward nature."

392. MASON, Jerry (ed.). *The Family of Children*. New York: Grosset & Dunlap, 1977.

393. MASON, Jerry (ed.). *Ibidem*.

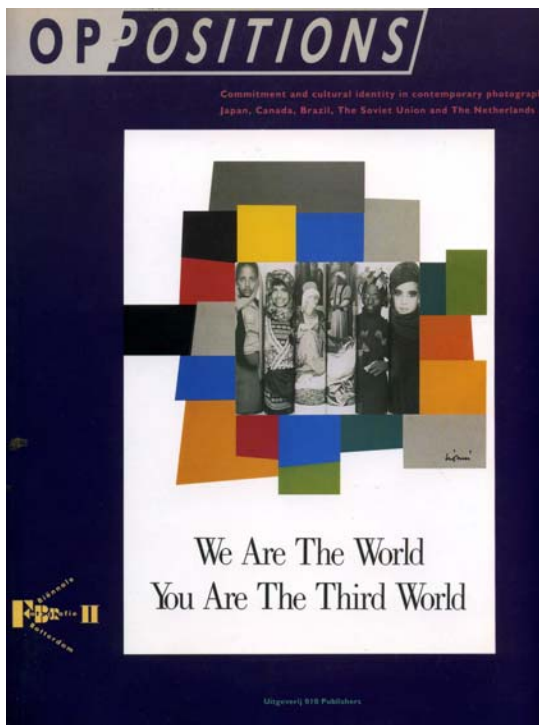


Figura 135: Catàleg Oppositions. Portada.



Figures 136-137: Catàleg Oppositions. Pàgines 55 i 124.



HIROMI TSUCHIDA
Student Uniform

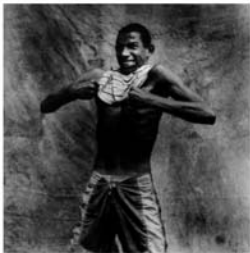
Figura 138: *Catàleg*
Oppositions. Pàgina 76.



HIROMI TSUCHIDA
Nail and Skin

Figura 139: *Catàleg*
Oppositions. Pàgina 77.

Figures 140-141: *Catàleg*
Oppositions. Pàgines 86 i 87.



ROGÉRIO REIS
Carnaval na Lona, Northern Zone

ROGÉRIO REIS
Carnaval na Lona, Northern Zone

suposa una connexió profitosa entre l'espectacle de l'exposició i l'espectacle dels articles de consum, suggerint que totes dues poden ser compreses dins el context del capitalisme tardà".³⁹⁴

1990. *Op-positions.: Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*

Op-positions, Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands, va ser l'exposició principal que va presentar-se a la 2a Fotografie Biennale Rotterdam, el 1990. El seu catàleg reproduïx a la portada una de les imatges presentades per l'autor canadenc Mark Lewis de la sèrie *We Are The World / White Noise*. Molt proper gràficament a *The Family of Man*, de 1955, que no deixava dubtes sobre el contingut de les imatges. Trobem escenes d'un món que sent temor i resignació per les amenaces mediambientals i s'inquieta per la pèrdua d'identitat cultural que es genera amb la globalització transversal.³⁹⁵

Entesa com a espai de confluència i lloc de trobada, els deu comissaris que participen en l'exposició seleccionen i presenten treballs dels cinc països escollits, assumint el marcat to heterogeni de la proposta. L'espai expositiu esdevindrà context per al debat sobre els rols que la fotografia pot vehicular, així com la seva capacitat per documentar i construir un discurs sobre el món. Joop the Jong, Bas Vroege i Hripsimé Visser, en la presentació del catàleg, anuncien els interessos de la proposta, que recupera, d'Steichen i la fotografia humanista, la concepció social de la imatge, tot i que ara reformulada:

394. "In a certain sense, Heiferman's riposte to Steichen's show made the useful connection between the spectacle of the exhibition and the spectacle of commodity, suggesting that both must be understood within the framing context of late capitalism." SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age". A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria(ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 45-47.

395. VROEGE, Bas; VISSER, Hripsimé (ed.). *Oppositions: Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1990.

“Després del domini de la fotografia escenificada en l’última dècada, quan el vincle amb la realitat es va canviar per un món construït, dependent del seu propi sentit i forma, ens va semblar un bon moment per prestar atenció a una àrea en la qual la fotografia tradicionalment ha fet sentir la seva influència: la del compromís social. Esperem que aquest catàleg i l’exposició mostraran clarament que, en part sota la influència del postmodernisme, han tingut lloc grans canvis pel que fa a l’orientació, el disseny, el context i l’estratègia.”³⁹⁶

Sota el context de la postmodernitat, la recuperació de la dimensió social del discurs fotogràfic suposarà tornar a considerar el paper dels mitjans i els espais expositius. Vroege senyalarà com “la diferència essencial amb el passat (els modernistes) sembla residir en el

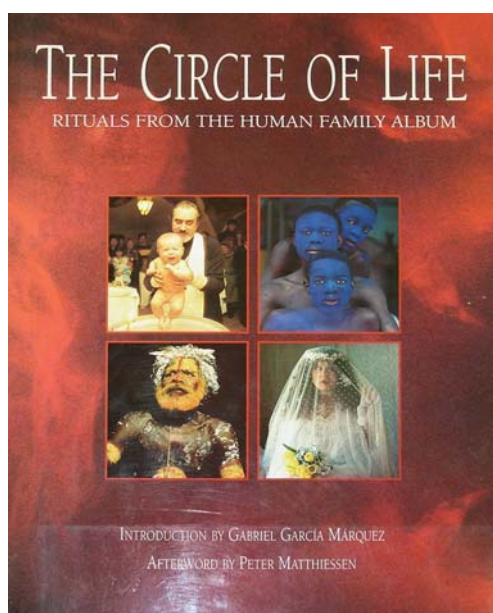


Figura 142: Llibre The Circle of Life. Portada.

fet que la crítica d’ara no està marcada per una esperança de reforma, sinó més aviat per l’observació cínica.”³⁹⁷

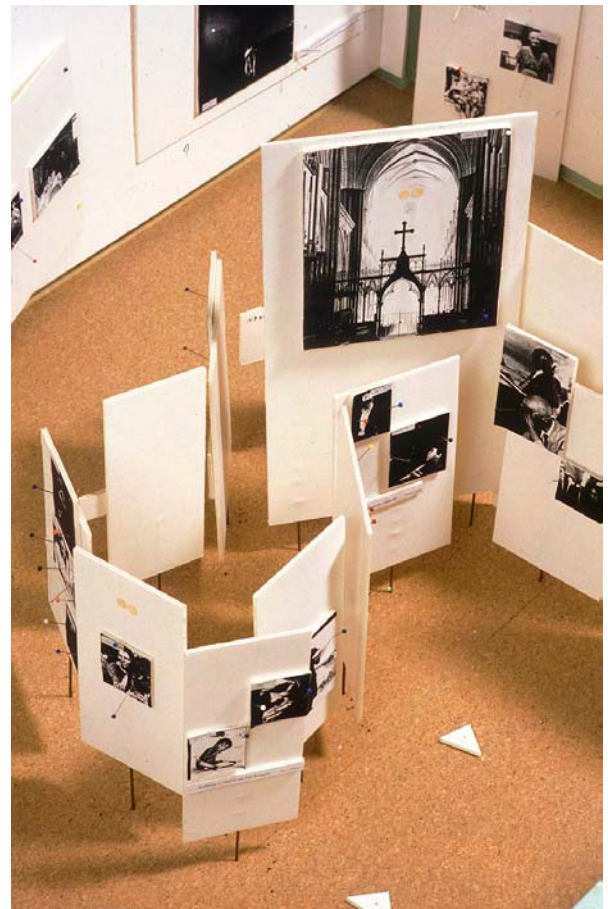
396. “After the dominance of staged photography in the last decade, when the link with reality was exchanged for a constructed world dependent on its own sense and form, it seemed to us a good moment to devote attention to an area in which photography has traditionally made its influence felt -that of social commitment. It is our hope that this catalogue and the exhibition will clearly show that, partly under the influence of postmodernism, great changes have taken place in orientation, design, context and strategy.” JONG, Joop de; VROEGE, Bas; VISSER, Hripsimé. “Foreword”. A: VROEGE, Bas; VISSER, Hripsimé (ed.). *Oppositions: Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*, Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1990, p. 7.

397. “(...) the essential difference from the (modernist) past seems to lie in the fact that this critique is marked



Figura143: *Detalls de la maqueta de treball del museu The Family of Man, Clervaux, 1992.*

Figures144-145: *Detalls de la maqueta de treball del museu The Family of Man, Clervaux, 1992.*



Respecte a l'obra de Lewis, la portada del catàleg, Vroege escriu:

“La ideologia subjacent de l'exposició “La Família de l'Home” d'Steichen de 1955 (per bé o per mal, tot el món unit, representat com a resultat de fenòmens naturals en comptes de la influència dels processos socio-econòmics) i la reducció de les altres cultures a les comoditats de la moda són els temes de la crítica de Lewis. El treball de Lewis presenta una pràctica que també trobem en alguns dels altres participants en l'exposició. La seva estratègia és comparable a la del muntatge polític de l'època anterior a la guerra: per lluitar contra els mitjans de comunicació, utilitzar els seus propis mitjans.”³⁹⁸

1991. *The Circle of life: Rituals from the Man Family Album*

L'editor David Cohen, especialista en construir col·leccions de llibres fotogràfics d'èxit,³⁹⁹ recupera alguns aspectes del format del de *The Family of Man* per produir un nou producte del que considera un gènere editorial. Un llibre que presenta una col·lecció d'imatges de tot el món realitzades per un conjunt important d'autors, organitzades a partir d'esdeveniments significatius de la humanitat, com el naixement, la mort, les noces, l'adolescència o la decrepitud, i presentades pel text d'un autor de prestigi, en aquest cas, García Márquez.⁴⁰⁰ La publicitat

not so much by a hope for reform but rather by cynical observation.” VROEGE, Bas. “Documentary in the global village”. A: VROEGE, Bas; VISSER, Hripsimé (ed.). *Oppositions: Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*, Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1990, p. 9.

398. “The underlying ideology of Steichen’s 1955 exhibition “the Family of Man” (the whole world united for better or worse, pictured as being the result of natural phenomena rather than the influence of socio-economic processes) and the reduction of other cultures to fashionable commodities are the subjects of Lewis’s critique. Lewis’s work also represents a practice that we come across with some of the other participants in the exhibition. His strategy is comparable to that of political montage from the pre-war period: to fight the media by using its own means.” VROEGE, Bas. “Documentary in the global village”. A: VROEGE, Bas; VISSER, Hripsimé (ed.). *Oppositions: Commitment and Cultural Identity in Contemporary Photography from Japan, Canada, Brazil, The Soviet Union and The Netherlands*, Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1990, p. 12.

399. Cohen és editor de dues sèries de llibres de molt èxit: *A day in a Life*, iniciada a mitjans dels anys vuitanta i amb més de vint títols, entre els quals hi ha *A day in the Life of America*, número 1 en el rànquing de best sellers del The New York Times, i la també reeixida *America 24/7*, 50 guies de cada un dels estats dels EUA, seguint la mateixa fórmula que *A day*: totes les imatges estan realitzades el mateix dia.

400. COHEN, David (ed.). *The Circle of life: Rituals from the Man Family Album*. San Francisco: HarperOne, 1991.

editorial ens predisposa a sentir novament l'experiència de contemplar un retrat col·lectiu de la humanitat: "En passar les pàgines d'aquest vibrant «àlbum de la família humana», veiem persones de tots els colors, religions i paisatges, tots representant la necessitat universal de celebrar el cicle sagrat i misteriós de la vida."⁴⁰¹

1994. Museu *The Family of Man*, Clervaux, Luxemburg

El procés d'adaptació conceptual, arquitectònica i fotogràfica de l'exposició itinerant de *The Family of Man* a la seu permanent de Clervaux forma part de les seqüeles i herències del projecte d'Steichen, en tant que l'arranjament al nou espai es transforma per esdevenir obra i objecte museístic. Durant el llarg i complex període de restauració i adequació, els responsables del CNA opten per definir la nova proposta expositiva com a "renaixement a través de la (re) presentació" i el museu com un "marc pedagògic i museístic contemporani".⁴⁰²

Aquesta nova dimensió temporal de l'exhibició, realitzada, com s'ha vist, de forma conjunta amb el MoMA de Nova York, converteix, per primera vegada en la història de la fotografia, un discurs expositiu en objecte museogràfic, acotant-lo de forma permanent en la temporalitat històrica. Les concepcions ideades per Rudolph i Steichen al voltant del ritme visual del projecte, la mida relativa de les còpies i les relacions entre elles, els canvis de tonalitat dels espais o, fins i tot, les tipografies i mesures de les lletres es restauren, s'analitzen i es tornen a presentar al públic. Ara, però, incorporen les decisions preses durant aquest procés. Tot i la fidelitat escenogràfica a la proposta original, en el procés es va modificar lleugerament el recorregut i l'ordre temàtic i es van retirar vint imatges, per tal de donar menys densitat visual al nou muntatge.⁴⁰³

401. "As we turn the pages of this vibrant "human family album", we see people of every color, religion, and landscape, all dramatizing the universal need to celebrate the sacred and mysterious cycle of life." SEAMAN, Donna. Booklist núm. 169, American Library Association, <<http://catalog.dclibrary.org/vufind/Record/ocm23464626/Reviews>> [Consulta: 15 de gener de 2010]

402. "(...) l'exposition renaît à travers sa (re)présentation. (...) L'exposition y est installée de façon définitive dans un cadre muséologique et didactique contemporains". *Dossier de presse del Museu The Family of Man*. Clervaux: Museu The Family of Man, 2009, p. 5.

403. REDONDO, Mar. *Entrevista a Anke Reitz, responsable del Museu The Family of Man*. Clervaux, [2-3 de març de 2010].

“El treball d’Edward Steichen s’acompanya d’una lectura de diversos aspectes, com el context polític i cultural de la seva gènesi. Per tal de poder copsar el caràcter multidimensional de la creació llegendària d’Steichen, esdevé necessari proporcionar informació al públic.”⁴⁰⁴ Per a aquest efecte, el museu ofereix visites guiades i materials pedagògics que comenten i interpreten tant l’exposició com les obres o temes específics de cada apartat.

1995. *Material World: A Global Family Portrait*

“Benvingut al *Material World*, un notable retrat de la humanitat a finals del mil·lenni. En un esforç sense precedents, 16 dels fotògrafs més importants del món han viatjat a 30 països de tota la terra per viure durant una setmana amb una família que és, segons les dades estadístiques, representativa de la mitjana d’aquella nació. Al final de cada visita, el fotògraf i la família han col·laborat en la realització d’un notable retrat familiar disposat fora de casa seva, envoltat de tots els seus béns. (...) *Material World* posa una cara humana a temes com la població, el medi ambient, la justícia social o el consum, i de forma brillant il·lumina la qüestió crucial a què s’enfronta la nostra espècie avui en dia: Podem tenir 6 mil milions de persones totes les coses que volem?”⁴⁰⁵

La publicitat editorial anuncia amb aquestes paraules l’ambiciós projecte de Peter Menzel, *Material World: A Global Family Portrait*, desenvolupat entre 1993 i 1994, que s’incorpora als actes de l’*Any Internacional de la Família*, organitzat per les Nacions Unides. Menzel reprèn l’encàrrec de crear un retrat global de la família de l’home, més enllà de la visió del planeta com un *llogaret global* regit per una economia mundial. Ens ofereix un recorregut

404. “L’œuvre d’Edward Steichen est accompagnée d’une lecture de différents éléments, comme le contexte politique et culturel de sa genèse. Il offre au public l’information aujourd’hui nécessaire pour saisir la multidimensionnalité de la légendaire création de Steichen.” Dossier de presse del Museu *The Family of Man*, Clervaux, 2009, p. 6.

405. “Welcome to *Material World*, a remarkable portrait of humanity at the end of the millennium. In an unprecedented effort, 16 of the world’s foremost photographers travelled to 30 nations around the globe to live for a week with families that are statistically average for that nation. At the end of each visit, photographer and family collaborated on a remarkable portrait of the family outside of their home, surrounded by all of their possessions. (...) *Material World* puts a human face on the issues of population, environment, social justice, and consumption and brilliantly illuminates the crucial question facing our species today: Can 6 billion of us have all the things we want?” Contracoberta del catàleg. MENZEL, Peter. *Material World: A Global Family Portrait*. San Francisco: Sierra Club Books, 1995.

transversal sobre com experimenta els béns materials la família tipus de cada país del món, basant-se en paràmetres estadístics. L'estratègia de Menzel té força trets en comú amb *The Family of Man*. A més de l'interès compartit en donar una visió global del món, Menzel no abandona una certa il·lusió, ara més remota i llunyana, de rescatar allò comú que ens pot permetre identificar-nos com a iguals i diversos al mateix temps; identificat amb la tradició de l'humanisme social fundat per Hine, Menzel segueix confiant en la capacitat de la fotografia per transmetre opinió i ideologia. Per a Marianne Hirsch, tanmateix, el treball de Menzel es manté en l'àmbit de l'opinió i l'espectacle cultural:

“Tot i que *Material World* és un treball molt més conscient dels complexos factors que configuren les interaccions globals que *The Family of Man*, i encara que les seves imatges estan contextualitzades i historiades amb cura, s'hi manté encara una fonamental noció d'universalisme humà, i suggereix que, només que tinguéssim la mateixa quantitat de diners, tots podríem ser iguals. El seu format -d'exposició a gran escala de dimensió global, basada en famílies individuals que representen els seus països i la promulgació de les relacions entre les cultures- impossibilita qualsevol anàlisi més profund a nivell polític o ideològic.”⁴⁰⁶

Peter Menzel descriu el procés metodològic que van seguir per tal de seleccionar i decidir els trenta països representats en el projecte. Exposa com, a partir de les dades dels experts del Banc Mundial i l'ONU, van determinar les característiques que havia de tenir una família per ser representativa dels valors mitjans d'aquell país pel que fa al tipus de població, tipus d'habitatge, membres de la família, feina, ingressos i religió. Els trenta països havien de formar part de les Nacions Unides i ser representatius de la seva diversitat. Van posar especial èmfasi en:

406. “Although *Material World* is a great deal more self-conscious about the complex factors shaping global interactions than *The Family of Man* and although its images are carefully contextualized and historicized, it still fundamentally seems to hold to a notion of a universal humanity, suggesting that if we only had the same amount of money we might all be the same. Its very format -the large-scale global exhibit based on individual families representing their individual countries and enacting cross-cultural relationships- disallows any deeper political or ideological analysis.” HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press, 1997, p. 70.

- “Les economies emergents de ràpid creixement del Pacífic
- . Els anteriors enemics dels Estats Units
 - . Els països que apareixen a les notícies
 - . Els països que poden ser útils en una comparació estàndard
 - . Els països que tenen alguna cosa de què podem aprendre i que jo volia veure”⁴⁰⁷

Posteriorment, començava una fase de localització i tria de les famílies que volguessin participar en el projecte. Un cop triada la família, el fotògraf convivia amb ells durant una setmana, en què complimentaven un qüestionari de 66 preguntes de l'estil d'aquestes: “Quin és, per a cada membre de la família, la seva possessió més valuosa?”, “Com és un esmorzar habitual?”, “Han estat alguna vegada robats?” o “Quantes hores de televisió veu cada un d'ells al dia?”. El material obtingut, quan les famílies no van voler que es fes públic, es va substituir per les mitjanes nacionals. Entrevistat per Philip Greenspun, Menzel aporta algunes dades més sobre el cost i el procés de producció del projecte:

“Vaig anar a Japó per provar la idea de *Material World*. Després de moltes dificultats, vaig trobar una família disposada a treure totes les seves coses fora de casa per a un retrat. Després vaig anar a Sud-àfrica i Mali a fer el mateix. Amb aquests tres retrats i la constatació que la idea era bona però impossible de fer per mi mateix, vaig formar una societat anònima i vaig treballar amb precisió quines fotos i quina informació era necessària per retratar trenta famílies en trenta països. Després vaig demanar a un munt d'amics que m'ajudessin a acabar el projecte. En total, hi hem participat 16 fotògrafs, i hem completat el treball en poc més d'un any. Cada fotògraf va cobrar per cada setmana treballada, a més de totes les despeses, i vam formar una cooperativa per tal de compartir els beneficis que les fotografies poguessin donar un cop el projecte fos rendible. Vaig tornar a hipotecar la meva casa i vaig exhaurir fins al límit totes les meves targetes de crèdit. Alguns dels meus agents fotogràfics d'altres països em van prestar diners. En total, vaig gastar 600.000 dòlars en obtenir les fotos i tota la informació que

407. “. Fast-growing Pacific Rim economies / . Former enemies of the United States / . Countries in the news / . Countries that are useful for a standard comparison / . Countries that have something we can learn from and that I wanted to see”. MENZEL, Peter. *Material World: A global Family Portrait*. San Francisco: Sierra Club Books, 1995, p. 11.

Figura 152: Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Portada.

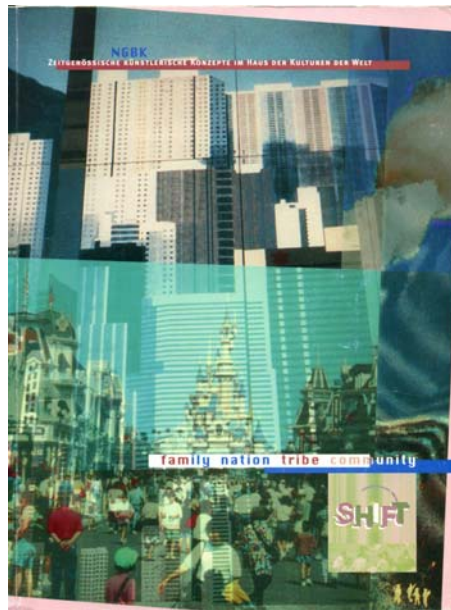


Figura 153: Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Pàgines 76 i 77.



Figura 154: Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Pàgines 78 i 79.



es va convertir en el llibre i el CD-ROM *Material World*.⁴⁰⁸

Cada retrat familiar, doncs, es completa amb les dades estadístiques obtingudes, imatges de les activitats habituals d'aquella família i un breu comentari personal del fotògraf. Més proper a Roy Stryker i Lewis Hine que Edward Steichen, Peter Menzel busca atorgar autoritat al discurs fotogràfic vinculant-lo a les dades estadístiques que l'economia genera. Per acabar de legitimar el seu treball, demanarà al professor Paul Kennedy, de la Universitat de Yale, el pròleg del treball.

Col·laborador habitual dels grans mitjans i considerat un fotògraf d'èxit, guardonat nombroses vegades amb premis mundials, Menzel cerca amb el projecte *Material World* establir nous espais discursius per al documental recuperant l'associació entre la fotografia i la sociologia, com van fer Hine i Stryker, però incorporant-hi les formes que el discurs fotogràfic ha desenvolupat durant els anys vuitanta: la posada en escena i l'evidència de la construcció de la imatge. La novetat de Menzel radicarà, doncs, en incorporar una pràctica desenvolupada en l'espai de l'art al documentalisme fotogràfic.

Els fotògrafs que van participar en el projecte van ser: Alexandra Boulat (Iraq i Bòsnia), Phillippe Diederich (Cuba), Peter Essick (Kuwait i Egipte), Miguel Luís Fairbanks (Brasil, Mèxic, Guatemala i Islàndia), Peter Ginter (EUA, Alemanya, Argentina, Brasil, Itàlia, Índia i Israel), Diego Golberg (Argentina), Shawn G. Henry (Haití i Etiòpia), Lynn Johnson (EUA), Robb Kendrick (Haití), Leong Ka Tai (Mongòlia, Vietnam i Xina), Peter Menzel (Bhutan, EUA, Mèxic, Japó, Cuba, Islàndia, Kuwait, Tailàndia, Sud-àfrica, Mali, Mongòlia

408. "I went to Japan to test the idea for Material World. After a lot of difficulty, I found a family there willing to take all their stuff outside their home for a portrait. Next I went to South Africa and Mali to do the same thing. With those three portraits, and the realization that the idea was good but impossible to do by myself, I formed a corporation and worked out exactly what photos and information were needed to shoot thirty families in thirty countries. I then asked a bunch of photographer friends to help me finish the project. In all, there were sixteen of us and we completed the shooting in just over a year. Each photographer was paid a weekly rate, plus all expenses, and they joined in a pool to share stock photo profits after the project paid for itself. I re-financed my house and took all my credit cards to the limit. I got some of my photo agents in other countries to lend me money. In all, I spent \$600,000 to gather the photos and information that became the Material World book and CD-ROM." GREENSPUN, Philip. "Interview with Peter Menzel and Faith D'Aluisio" [en línia]. *Photo.net*. Abril 2007. <<http://photo.net/photographer-interviews/peter-menzel/>> [Consulta: 24 de novembre de 2009].



Figura 155: *Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Pàgines 87 i 88.*



Figura 156: *Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Pàgines 62 i 63.*

A crossing, a sighting, a sight; a site.

vagina or birth canal?



A museum, a bar,

a concerthouse, a beer garden.

A chapter, a book, a block, a border,

every module repents of meaning



an edge, an armory, a castle, a classroom, a courthouse.

There are only

no fragments where there is no whole.

A gathering, a meeting, a conversation, an argument, a session, a

infantilize



total surveillance



(to pass without registering passage)

contest, a party,

Flow, transmission, data, bit, byte.

Figura 157: *Catàleg Family Nation Tribe Community Shift. Pàgines 156 i 157.*

i Samoa Oriental), Guglielmo de'Micheli (Albània i Itàlia), José Manuel Navía (Espanya), Louis Psihoyos i John Knoebber (Albània, Uzbekistan i Rússia), David Reed (Anglaterra) i Scott Thode (Rússia i Uzbekistan).

Després de convertir el projecte en una fundació, *Material World* començarà una saga que seguirà amb *Women in the Material World* (1998), *Hungry Planet: What the World Eats* (2005) i *What the World Eats* (2008).

1996. *Family Nation Tribe Community Shift*

A diferència de la resta de projectes editorials o expositius mostrats fins ara, la proposta *Family Nation Tribe Community Shift* és la primera que, de forma explícita, pren com a punt de partida *The Family of Man* i en fa una revisió profunda.⁴⁰⁹

El projecte fou creat el 1996 per la Nova Societat de Belles Arts berlinesa, la NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), a la *Haus der Kulturen der Welt* de Berlín. A partir d'un projecte de Frank Wagner, cinc escriptors i vint-i-dos artistes confronten opinions i propostes plàstiques al voltant dels temes centrals del projecte, que reflectien les preocupacions de l'home contemporani, com ara la individualització, les diferències de gènere i identitat, i les formes alternatives de comunicació. El projecte s'ordena a partir de dos grans apartats: el primer, històric, dedicat exclusivament a revisar des de la contemporaneïtat el projecte *The Family of Man*; el segon apartat, contemporani, es divideix en cinc àmbits temàtics: Universalisme/ separatisme; Família/contrafamília; Individualització; Estratègies locals; i Diferència.

Frank Wagner apunta, en la presentació del catàleg, el posicionament del projecte: "Amb l'exposició *Family, Nation, Tribe, Community SHIFT* ens proposem debatre i qüestionar el que, el 1994, l'exposició fotogràfica *The Family of Man* pot oferir. Com, del que anomenem "el món", contradictori, complex i difícil d'entendre, Edward Steichen no en volia saber res."⁴¹⁰

409. *Family, nation, tribe, community SHIFT: zeitgenössische künstlerische Konzepte im Haus der Kulturen der Welt*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1996.

410. "Mit der Ausstellung 'Family, Nation, Tribe, Community SHIFT' haben wir die Herausforderungen, die die Fotoausstellung 'The Family of Man' zu bieten hat, 1994 aufgegriffen. Davon nämlich, daß 'die Welt' widersprüchlich, kompliziert und schwer durchschaubar ist, wollte Edward Steichen nichts wissen."

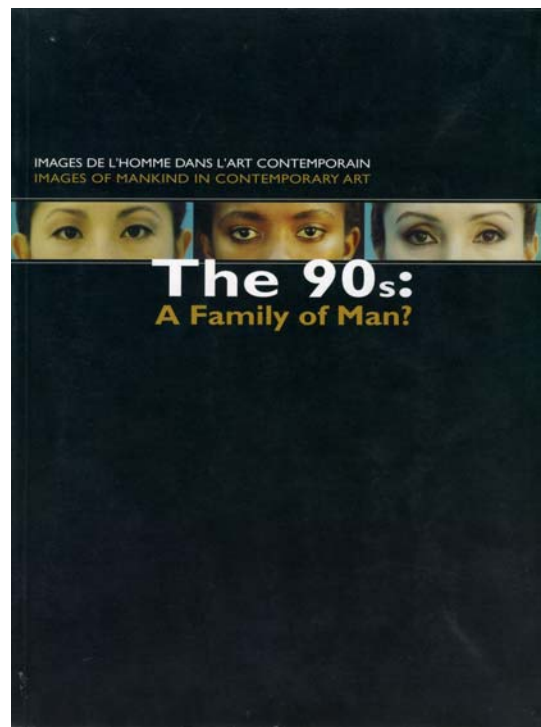


Figura 158: *Catàleg The 90s: A Family of Man? Portada.*

Figura 159: *Catàleg The 90s: A Family of Man? Pàgines 58 i 59.*



The Family of Man 1933
Dorothea Lange; Nir Farbman

PATRICK RAYNAUD
[page de gauche en bas] |
Le Festin de Pierre, 1994
détail
[page de droite, en haut] |
Le Festin de Pierre, 1994 installation (détail)
[page de droite, en bas] |
Le Festin de Pierre, 1994 installation (détail)

In "Carnibal Feast" in the Teatro Anatomico as in "The Feast of Stones" Patrick Raynaud tells us about the fragmentation and the fragility of the body. Whether they are in large aluminum cases or in industrial freezers, these naked bodies whose luminous image is always at the same scale as the photographed body, they seem to remind us of the futility of our existence. In his adoption of "Feast of Stone" Patrick Raynaud puts these bodies together with consumer articles to tell us that man does not escape the cycle of "feed me - eat me".



Dans le Festin Carnibale, dans Teatro anatomico comme dans le Festin de Pierre, Patrick Raynaud nous parle de la fragmentation et de la fragilité du corps. Qu'ils soient dans des grands coffres en aluminium ou des congélateurs industriels, ces corps nus dont l'image lumineuse est toujours à l'échelle du corps photographié, semblent nous rappeler la futilité de notre existence. Dans cette adaptation du Festin de Pierre, Patrick Raynaud fait cohabiter ses images de corps avec les produits de consommation de notre quotidien pour nous dire que l'Homme n'échappe pas au cycle «feed me - eat me».



1997. *The 90s: A Family of Man? Images de l'homme dans l'art contemporain.*

A pesar que el títol d'aquesta exposició podria donar a entendre que es tracta d'un clònic traslladat als anys noranta, els seus comissaris, Paul di Felice i Pierre Stiwer, escometen l'encàrrec dialogant, de manera crítica, amb la proposta d'Steichen: Té sentit preguntar-se si existeix encara, a la fi del segle XX, una *família humana*? L'exposició repren la cerca de la identitat de l'home com a leitmotiv, mantenint el sumari organitzat per temes del seu model, però des de la premissa del desemparament i l'autodegradació com a figures retòriques que han estat constants en les representacions humanes en els anys propers al canvi de mil·lenni. Malgrat no pretendre una mirada clarament ideològica com el seu model, hi trobem una visió pessimista, característica dels anys 90, reflex de les inquietuds dels artistes respecte del present i l'esdevenidor de la figura humana.⁴¹¹ Cada un dels espais anuncia un tema: el naixement, la infància, la joventut, l'art i la cultura, solters i parelles, la identitat, la natura i el medi ambient, parelles i famílies, el menjar, la vida quotidiana, el treball, relacions i indiferència, poder i política, justícia, la vellesa, i, finalment, la mort i la memòria. Però, a diferència del projecte d'Steichen, no hi ha una veritable seqüència narrativa i menys encara la unitat de discurs de *The Family of Man*. Cada espai és un àmbit d'interrogació, un comentari o una anotació; línies crítiques enlloc d'una tesi:

“Hem volgut deixar un gran espai a l'expressió particular de cada artista, privilegiant les expressions que permeten -en un primer temps- una lectura clara. (...) A la gran visió còsmica de l'Univers i de l'Home d'Edward Steichen i la seva celebració del destí de la humanitat com a Unitat, nosaltres hi hem volgut afegir els crits, els murmuris i, sobretot, els silencis d'un grup d'artistes l'obra dels quals es manifestarà des de la seva diferència i sinceritat individual.”⁴¹²

WAGNER, Frank. “Vorwort”. A: *Family, nation, tribe, community SHIFT: zeitgenössische künstlerische Konzepte im Haus der Kulturen der Welt*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1996.

411. *The 90s: A Family of Man? Images de l'homme dans l'art contemporaine*, Casino de Luxemburg, del 2 d'octubre al 30 de novembre de 1997.

412. Nous avons voulu laisser une large place à l'expression particulière de chaque artiste tout en privilégiant des expressions qui permettent - dans un premier temps - une lecture claire.(...) A la grande vision cosmique de l'Univers et de l'Homme où Edward Steichen célèbre le destin de l'humanité sur le monde de l'Un, nous



The Family of Man, 1955
Barbara Morgan, Ni Kall,
Sam Fels,
Bessie Smith, Rapha
Gullumette, Sol Libeskin

A moitié dénudées et vulnérables, elles se distancient cependant de l'objet sexuel par la lingerie ou le stylo qui reflète une certaine quotidienneté et qui crée automatiquement un effet de barrière. Jeu de balance aussi entre la prise de vues (modèles allongés et photographes sur un escabeau) et la présentation dans l'exposition où la perspective est renversée par des images suspendues à la verticale et qui dominent en quelque sorte le spectateur.

Half-naked and vulnerable, they however distance themselves from the sexual object through underwear which is "not sexy" and which automatically creates the effect of a barrier balance between the shots (lying models and a photographer on a stool) and the presentation in the exhibition where the perspective is inverted by images presented vertically and which somehow dominate the spectator.



KATRIN FREISAGER
[page de gauche à gauche |
Aina, 1995
(176 x 85cm)
[page de gauche au milieu |
Aina, 1995
(176 x 85cm)
[page de gauche à droite |
Jacqueline, 1995
(176 x 85cm)
[page de droite |
Barbara, 1995
(176 x 85cm)
© A. Freisager



Figura 160: Catàleg The 90s: A Family of Man? Pàgines 40, 41.

Figura 161: Catàleg The 90s: A Family of Man? Pàgines 76 i 77.



Carnal art
by Orian

Definition

Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but with the technological means of its own times. It oscillates between "self-figuration" and "self-representation". It is written onto the flesh because the artist can't let it be done. The body becomes a "modified ready-made" as it is no longer the ideal "ready-made" that it is enough to sign.

Distinction

As opposed to "Body-Art" from which Carnal Art distinguishes itself, it does not show pain, does not long for it as a source of justification, does not consider it as "redemption". Carnal Art is not interested in the final piece, much less in surgery as performance and in the modified body as a stage for public display.

Athletic

Clearly speaking Carnal Art is not here to the Christian tradition, which it fights against. It emphasizes the latter's rejection of the "body-pleasure", and lays bare its points of collapse in the face of scientific discovery. Furthermore Carnal Art is not here to any kind of "hagiography" which has worked to wipe through technology and other forms of mystification, it calls rather than takes away, and increases doubtless instead of reducing them, Carnal Art is not self-modelling.

Carnal Art transforms the body into language and inserts the Christian principle of the word becoming flesh for the flesh becoming the word, only the more of Christ and remains unchanged, the artist works on representation. Carnal Art considers the female utero: "It will increase your labour and your growing and in labour you and your children" (Genesis 3:16) to be authentic and robust, like Arnold's wants to break with their judgment from now on we have the "ideal", "serious aesthetics" as well as "androgyny, long live morphism" to beat with pain.

Perception

From now on I can see my own body opened up without suffering (...). I can see myself down to the bottom of my nostrils, a new stage of the nose: "I can see my own breast and its glandular stage has nothing in common with the symbolic richness usually found in drawings".

Cloning: live your spleen, your liver, I advise your pancreas and I am excited by the fire of your right brain.

Freedom

Carnal Art affirms the artist's individual liberty that fighting against operations and ailments that is why it is in line with social matters, with the media / when it is considered because it takes up generally accepted ideas and why it is present in the publicity.

Classification

Carnal Art is not against plastic surgery, but against the standard it conveys and which are specifically written into the female but also into the male flesh. Carnal Art is feminist, this is necessary. Carnal Art is interested in plastic surgery, but also in medical and biological high-tech which calls into question the limits of the human body and poses ethical problems.

Style

Carnal Art likes the baroque as well as parades, the grotesque and all discarded rights because Carnal Art is opposed to social pressures which are thought to bear on the human body as well as on the body of works of art. Carnal Art is androgynous and anti-conformist.



ROLAND FISCHER
(page 76)
O.T. (Los Angeles Portraits), 1991, (141 x 162cm)
[page suivante, à gauche |
O.T. (Los Angeles Portraits), 1991, (141 x 162cm)
[page suivante, à droite |
O.T. (Los Angeles Portraits), 1992, (141 x 162cm)
© Roland Fischer

Els 36 artistes que participen en aquest projecte són presentats seguint els cànons de l'art: al final de l'exposició i el catàleg, una fitxa personal ressenya les exposicions personals i col·lectives en què han participat, evidenciant el seu prestigi i reconeixement. En la mateixa línia, les obres es presenten amb el títol, l'autor, l'any i les mesures. Com observa Paul Ardenne, a *The 90s...* les imatges no són anònimes ni de fotògrafs que es defineixen com a documentalistes, sinó d'artistes per a qui la imatge no té l'empremta de la reproducció testimonial del que és visible. Les imatges esdevenen jocs d'indicis, discurs al voltant de la realitat. "Entre el *The Family of Man* versió 1955 i el versió 1997, sembla donar-se un sentit d'evolució: la humanitat compresa, cada vegada més, com una figura a l'exili -ben instal·lada però obligada a fugir d'ella mateixa-."413

En la versió virtual del projecte,⁴¹⁴ els comissaris exposen el sentit pedagògic de la proposta, basat en els diàlegs que s'estableixen entre els seus textos introductoris, les imatges originals de *The Family of Man* i la selecció d'obres contemporànies:

"L'exposició es recolza en alguns dels temes d'Steichen per presentar les diferents visions de la fotografia contemporània. Així mateix, l'exposició té voluntat didàctica -com la tenia l'original- en la mesura en què proposem tornar a llegir les imatges de *The Family of Man*. D'aquesta manera, l'exposició es basa en la confrontació, el paral·lelisme o reflex d'altres obres que aborden un tema idèntic o similar."415

avons voulu faire entendre des cris, des murmures, parfois des silences d'un ensemble de créateurs dont chaque ouvre se manifesterà dans sa différence et sa sincérité individuelle." FELICE, Paul di; STIWER, Pierre. "Les années 90: La grande famille des hommes?" A: *The 90s: A Family of Man? Images de l'homme dans l'art contemporain*. Luxemburg: Casino Luxemburg, Forum d'art contemporain; Café-Crème asbl, 1997, p. 10.

413. "Entre Family of Man version 1955 et version 1997 se décante en effet cette évolution: l'humanité comprise, toujours plus, comme figure pour l'exil -installée là mais obligée à se fuir elle-même." ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris: Regard, 2001, p. 173.

414. *The 90s. A Family of Man? The Family of Man d'Edward Steichen et la photographie contemporaine*. Luxemburg: Café-Crème Photographie Contemporaine, asbl [en línia], <http://www.cafecreme-art.lu/CC_ACCUEIL/CCINFO_EXPO/XPO_FAMILY90_fr/Family90_FS_fr.html> [Consulta: novembre de 2009].

415. "L'exposition prenait appui sur certains thèmes de Steichen pour introduire la photographie contemporaine et ses visions différentes. En même temps elle se voulait didactique - comme l'était l'original - dans la mesure où elle souhaitait donner à lire autrement les images de la Family of Man. L'exposition est donc fondée sur la confrontation, la mise en parallèle ou la mise en miroir d'autres oeuvres qui abordent un thème identique ou semblable." Ibidem.



Figura 162: *Catàleg
Magnum° Portada.*



Figura 163: *Catàleg Magnum°,
nòmades Kurs, Turquia.*



Figura 164: *Catàleg Magnum°,
festival de Ganesha, Bombai.*

Dos textos, de Jean Back i Max Kozloff, completen l'anàlisi sobre *The Family of Man*. Amb aquest treball, el Centre Nacional de l'Audiovisual de Luxemburg, amb Jean Back al davant, inicia un interessant procés de revisió de l'obra d'Steichen des de la seva dimensió discursiva i expositiva, que tindrà continuïtat amb noves propostes, com les exposicions temporals al Museu de Clervaux o el projecte *De l'Europe. Photographies, Essais, Histoires*, de 2007.

2000. *Magnum*°, *essais sur le monde*.

L'any 2000, es va exposar a la Biblioteca Nacional de París l'exhibició commemorativa dels cinquanta anys de creació de l'agència Magnum, titulada *Magnum*°, *essais sur le monde*, comissariada per Agnès Sire i François Hébel i amb muntatge escenogràfic d'Agence Pylône.⁴¹⁶

Com comenten Colin Westerbeck i Joel Meyerowitz, va ser una mostra dedicada a la inhumanitat de l'home per l'home.⁴¹⁷ Una mena d'anti-*Family of Man*, amb la contradicció que, en l'exposició d'Steichen, es mostraven imatges dels fotògrafs de la primera generació de Magnum. No obstant, en la introducció al catàleg, Michael Ignatieff escriu que l'esperit fundacional de Magnum era el que va afavorir la Declaració Universal dels Drets Humans: "la tasca de Magnum va proporcionar la iconografia a una moral universalista i liberal".⁴¹⁸ El primer gran projecte de Magnum, proposat per Cartier-Bresson el 1947, es va titular *People Are People the World Over*. Es tractava d'una idea editorial indistingible de la d'Steichen en *The Family of Man*. "Estava decidit a portar el fotoperiodisme seriós a la vida familiar. No només això, volia informar sobre les famílies de tot el món. Vaig anomenar el meu projecte

416. Exposició *Magnum*°, *essais sur le monde*. Bibliothèque nationale de France, galeries Mansart et Mazarine. 1 de febrer al 7 de maig de 2000. La versió virtual de l'exposició es pot visitar a: <<http://expositions.bnf.fr/essais/index.htm>> [Consulta: novembre de 2009].

417. WESTERBECK, Colin.; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A History of Street Photography. With a New Afterword on Street Photography since the 1970's*. Boston: Little, Brown & Co., 2001.

418. "Magnum's task, was providing the iconography of a liberal moral universalism." IGNATIEFF, Michael. *Magnum*°[degrees]. London, New York: Phaidon Press, 1999.

*People Are People the World Over.*⁴¹⁹

En aquesta exposició, però, els fotògrafs de Magnum mostren un món ben diferent del que semblava visualitzar el liberalisme de la postguerra. Les fotografies presenten, com en un mirall trencat, un món caòtic. No es tracta tant d'un punt de vista com d'una vivència testimonial, explicada de molt a prop i des d'una consciència que vol restar oberta. Tanmateix, tot i la proximitat i l'esforç, tant narratiu com formal, les imatges no aconsegueixen els propòsits redemptors dels seus autors. Molts d'ells es pregunten per l'eficàcia d'oferir la imatge testimonial de la mort i el caos, com apunta Alex Webb: "És enormement important ser un testimoni, però a vegades, algunes vegades, em pregunto, bé, hem vist moltes fotografies de cossos morts, però què signifiquen, en general, per a la societat? Sóc escèptic davant moltes de les postures dels fotògrafs sobre el que les seves imatges poden fer."⁴²⁰

A diferència de l'exposició *Our Time*, de 1989, que celebrava els 40 anys de Magnum,⁴²¹ el projecte actual parteix d'un encàrrec ben diferent: el 1997, els fotògrafs de Magnum, gràcies al suport de diverses empreses i corporacions, es van proposar realitzar un projecte lliure de qualsevol objecció o censura. El punt de partida era l'any 1989: la caiguda del mur de Berlín i els esdeveniments de la plaça de Tian'anmen. Després d'una primera selecció feta pels fotògrafs de Magnum, de cinc mil fotografies, François Hebel, responsable de Magnum a França, i Agnès Sire, responsable de projectes especials, van seleccionar les més de 600 imatges que conformaren l'exposició i que va quedar organitzada a partir de tres grans apartats: *persistència de rituals*, que explora els fonaments de la societat, la família, la religió i les tradicions; *crònica del caos*, que presenta imatges de guerra, pobresa, desastres ambientals,

419. "I was determined to bring serious photojournalism into reporting family life. Not only that, I wanted to report on families around the world. I called my project 'People Are People the World Over.'" MORRIS, John G. "Henri Cartier-Bresson: The Photographer, The Artist, My friend" [en línia]. *News Photographer Magazine*. Setembre de 2004. <http://www.nppa.org/news_and_events/news/2004/08/jgm_hcb02.html> [Consulta: novembre de 2009].

420. "It is incredibly important to be a witness, but at times, I sometimes wonder, well, we've seen so many pictures of dead bodies, what does it mean to society at large? I'm sceptical of too much posturing on the part of photographers about what their pictures are going to do." MILLER, Russell. *Magnum: Fifty Years at the frontline of History*. New York: Grove Press, 1997, p. 279.

421. "Magnum marque l'essai" [en línia]. *Le Journal des Arts*. Paris: Artclair Editions, n. 98, 4 de febrer de 2000. <http://www.artclair.com/jda/archives/docs_article/53042/magnum-marque-l-essai.php> [Consulta: novembre de 2009].

la repressió i la desesperació; i *estètica de la quotidianitat*, amb imatges sobre el consum, l'arquitectura i els diferents estils de vida.

Per a la crítica d'*Art Forum* Miriam Rosen, el valor de l'exposició recau en la seva dimensió expositiva:

“Però el que fa *Magnum[degrees]* excepcional és la concepció i el disseny de l'exposició en si. En optar per assaigs fotogràfics en detriment de fotos aïllades, prescindint de la majoria de l'embolcall (vidre, suports, marcs) que fa que les fotografies es converteixin en pseudopintures, pensant l'espai de la galeria com un àmbit a través del qual l'espectador s'ha de moure, els conservadors i el seu equip de producció han orquestrat autèntiques trobades entre la imatge i l'ull.”⁴²²

Com a esdeveniment expositiu, el muntatge es manté fidel als principis de proximitat i intimitat emotiva experimentats per Steichen i Rudolph al MoMA. El trànsit de l'espectador per l'espai es contempla de forma narrativa i se cerquen els recursos escenogràfics necessaris per transmetre diferents ritmes discursius, intensitats visuals, pauses i silencis.

Per contra, els fotògrafs utilitzen l'exposició per reivindicar l'espai discursiu negat en *The Family of Man*: l'autor-fotògraf no només és el responsable de la presa d'imatge, sinó també de la concepció, ordenació i tria de les imatges que configuraran la seva història, presentada en el format que anomenen *assaig fotogràfic*. D'avant d'un context mediàtic i editorial advers, cada cop menys predisposat a cedir espais discursius als fotògrafs, l'exposició de París, defensora a ultrança de l'ús il·lustratiu de la imatge, es converteix en un al·legat de les reivindicacions autorals de l'agència Magnum. Com des de la seva fundació, l'agència de notícies esdevindrà novament bastió d'un model i concepció fotogràfica que, tot i el seu ressò i prestigi en cinquanta anys, no ha estat possible expandir.

422. “But what makes “Magnum[degrees]” exceptional is the conception and design of the show itself. By opting for miniessays over isolated photos, by dispensing with most of the “packaging” (glass, mats, frames) that makes photographs into pseudo-paintings, by thinking of the gallery space in terms of the bodies that have to move through it, the curators and their production team have orchestrated genuine encounters between image and eye.” ROSEN, Miriam. “MAGNUM[degrees]” a *ArtForum*, Vol. 38, Maig 2000.

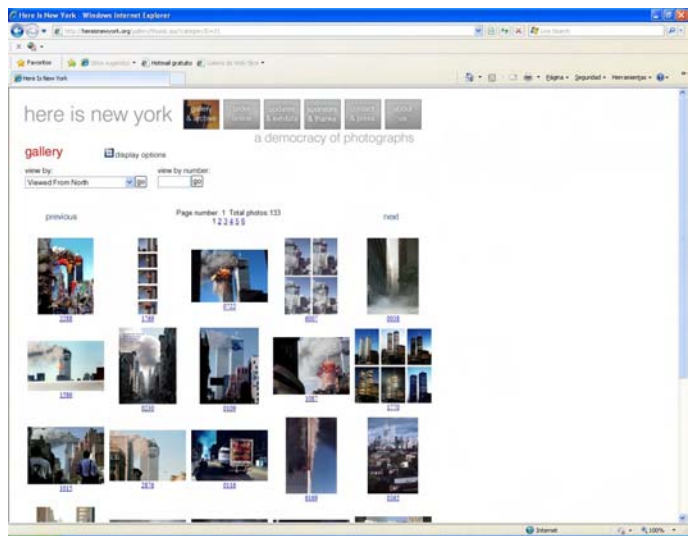


Figura 165: *Seu Web Here is New York, a Democracy of Photographs. Pàgina principal.*

Figura 166: *Exhibició Here is New York, a Democracy of Photographs, Londres, 2002.*



Figura 167: *Exhibició Here is New York, a Democracy of Photographs, Nova York, 2002.*



2002. *Here is New York: A Democracy of Photographs*

Una de les respostes a l'atemptat de l'onze de setembre del 2001 de Nova York fou l'exposició *Here is New York: A Democracy of Photographs*, una vasta recopilació d'imatges professionals i amateurs que es va presentar als aparadors d'una galeria buida del SoHo de Nova York i que posteriorment es convertí en exposició itinerant, llibre i fundació.⁴²³ El projecte el van crear Alice Rose George, comissària i editora fotogràfica, el fotògraf Gilles Peress, Michael Shula, escriptor i propietari de la galeria del SoHo on es va fer la mostra, i Carlos Traub, fotògraf i professor de l'Escola d'Arts Visuals de Nova York. L'objectiu era crear un fòrum de debat sobre què havia passat i donar sentit a totes les imatges que s'estaven generant. L'exposició es va convertir en un monument fotogràfic als tràgics esdeveniments de l'11 de setembre. Carlos Traub comenta com "inicialment, pensàvem que *Here is New York* duraria poc temps a Nova York i que serviria per donar un respir al públic i ser testimoni dels esdeveniments de l'11 de setembre".⁴²⁴ L'exposició proposa un procediment de participació innovador i obert a tothom:

"És una cosa nova, un espectacle adaptat a la naturalesa de l'esdeveniment i a la resposta que ha suscitat. L'exposició porta com a subtítol «Una democràcia de Fotografies» perquè totes i cada una de les persones que havien pres fotografies amb relació a la tragèdia van ser convidades a presentar les seves imatges a la galeria, on van ser escanejades digitalment, impreses i exposades a les parets juntament amb el treball dels fotoperiodistes i els fotògrafs professionals. Totes les impressions de *Here is New York* es van vendre a 25\$, independentment de la seva procedència. Els guanys de la venda d'aquestes imatges es van destinar al *Children's Aid Society WTC Relief Fund* en benefici dels milers de nens que es troben entre les pitjors víctimes d'aquesta catàstrofe."⁴²⁵

423. *Here is New York: A Democracy of Photographs*. New York: Scalo Books, 2002.

424. "We initially thought that *Here is New York* would exist for a short time in New York as a respite for the public to bear witness to the events of September 11." *Here is New York: A Democracy of Photographs* [en línia]. <<http://hereisnewyork.org/contact/chicago.asp>> [Consulta: 20 de gener de 2010]. [Dossier de premsa].

425. "It is something new, a show tailored to the nature of the event, and to the response it has elicited. The exhibition is subtitled 'A Democracy of Photographs' because anyone and everyone who has taken pictures

Amb un gran desplegament mediàtic al seu voltant, l'exposició comença la seva itinerància per nombroses ciutats americanes i europees. Començat com una resposta emotiva als atemptats, el projecte s'endinsa en l'espai de la documentació fotogràfica, en l'arxiu i apunta noves maneres d'exhibició i publicitat.

“Un important exèrcit de voluntaris copien i venen fotografies, publiquen un lloc web i organitzen les exposicions que encara recorren Europa i Amèrica, incloent-hi el MoMA de Nova York. (...) Shulan accentua com la democràtica naturalesa i reproductivitat de la fotografia la conformen com el mitjà idoni per expressar els esdeveniments del 11/9.”⁴²⁶

Els organitzadors del projecte recalquen l'ancoratge local de les fotografies, properes, vinculades als llocs i esdeveniments, carregades del valor tràgic que s'escapa en les retransmissions globals de les televisions. La certesa fotogràfica atorga realisme a la tragèdia i, al mateix temps, en transformar la realitat en imatges i prendre'n distància, en convertir l'experiència en representació estètica, permeten la seva assimilació. Schmidt-Linsenhoff recalca les similituds estructurals entre *The Family of Man* i *Here is New York*: “Les dues exposicions fotogràfiques van més enllà dels límits del món de l'art per tal de captar, a través de les imatges, el xoc d'una realitat traumatitzant, convertint aquesta realitat en forma de

relating to the tragedy was invited to submit their images to the gallery, where they were digitally scanned, printed and displayed on the walls alongside the work of top photojournalists and other professional photographers. All of the prints which HERE IS NEW YORK displays were sold to the public for \$25, regardless of their provenance. The net proceeds from the sale of these prints went to the Children's Aid Society WTC Relief Fund, for the benefit of the thousands of children who are among the greatest victims of this catastrophe.” *Here is New York: A Democracy of Photographs* [en línia]. <<http://hereisnewyork.org/contact/chicago.asp>> [Consulta: 20 de gener de 2010]. [Dossier de premsa].

426. “A growing army of volunteers copied and sold photographs, set up a website and organized the exhibitions which are still touring Europe and the USA at locations including the MoMA in New York. (...) Shulan stresses that the democratic nature and reproductivity of photography make it the perfect medium through which to ‘express’ the events of 9/11”. SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria. “1955-2001. The Family of Man and here is New York”. A: BACK, Jean; SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (ed.). BACK, Jean; SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria (ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung / Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 13.

ficció, a fi de poder ser integrada en la consciència cultural.”⁴²⁷ I afegeix com els dos projectes aborden la realització fotogràfica des de la uniformització i devaluació dels valors autorals. D’aquesta manera, en ambdós casos s’estableix una restauració de la il·lusió d’unitat i uniformitat col·lectiva.

2003. *Humanism in China: A Contemporary Record of Photography*

Seqüela especialment significativa pel seu valor simbòlic, *Humanism in China: A Contemporary Record of Photography* és un projecte coordinat pel Museu d’Art de Guangdong, Guangzhou, Xina, el 2003, que posteriorment ha viatjat a Xangai, el 2004, i a Alemanya, entre el 2006 i el 2008. Una versió reduïda, de només 100 imatges, viatja a Nova York, Estats Units, el 2009.⁴²⁸ Els comissaris An Ge, Hu Wugong i Wang Huangsheng reconeixen explícitament haver-se inspirat en l’obra d’Edward Steichen. Es tracta d’una ambiciosa retrospectiva dels cinquanta anys de la fotografia humanista, representats en 600 imatges de 248 fotògrafs, seleccionades, durant dos anys, d’entre les 100.000 imatges compilades pel Museu. L’exposició s’organitza sota quatre grans temes: l’existència, les relacions, el desig i el temps. Moltes de les imatges han estat realitzades durant les dècades dels anys vuitanta i noranta, coincidint amb l’època de major obertura de la Xina, i ofereixen una imatge clarament allunyada dels clixés propagandístics habituals del règim. Com indica el comunicat de premsa de l’exposició,

“En gran part, a la manera com *The Family of Man*, el referent d’exposició fotogràfica de 1955, comissariada per Edward Steichen al Museu d’Art Modern de Nova York, explorava la universalitat de l’experiència humana, *Humanism in China: A Contemporary Record of Photography* ofereix una visió inèdita de les experiències humanes ordinàries i extraordinàries -en aquest cas, que han tingut lloc a la Xina en els darrers 50 anys.”⁴²⁹

427. “Both photographic exhibitions transcend the boundaries of the art world in order to capture the shock of traumatizing reality in images, handing this reality in such a way that in fictionalised form it becomes capable of integration within the cultural consciousness.” SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria. *Ibidem*, p. 15.

428. Versió anglesa del catàleg: *Humanism in China: A Contemporary Record of Photography*. Guangzhou: Guangdong Museum of Art in Guangzhou; Fotoe, 2009.

429. “Much in the way that *The Family of Man*, the 1955 landmark photography exhibition curated by Edward Steichen at The Museum of Modern Art in New York, explored the universality of the human experience,



Figura 168: Cartell de l'exposició Humanism in China, Dresden, 2008.

Figura 169: Catàleg Humanism in China. Pàgina 8.



Figures 170 i 171: Catàleg Humanism in China. Pàgines 22 i 37.

作品581号 王文润 1991·上海 上班族自行车车流。
No. 581 Wang Wenrun 1991 Shanghai Cycling to work.



作品405号 林永念 1992.7·辽宁抚顺 刚出矿井的煤矿工人。
No. 405 Lin Yongnian Jul. 1992 Fushun, Liaoning Coal miners.



作品410号 [台湾]周成祥 1996·青海茶卡 工休时的采茶工。
No. 410 [Taiwan] Zhou Chengxiang 1996 Chaka, Qinghai Tea collectors taking rest.

Sota els auspicis de l'Institut de Cultura Xinesa de Nova York i en col·laboració amb la Universitat de Princeton, l'exposició ha servit per organitzar un simposi internacional sobre la fotografia documental a la Xina.

2005. *Est-ce ainsi que les hommes vivent*

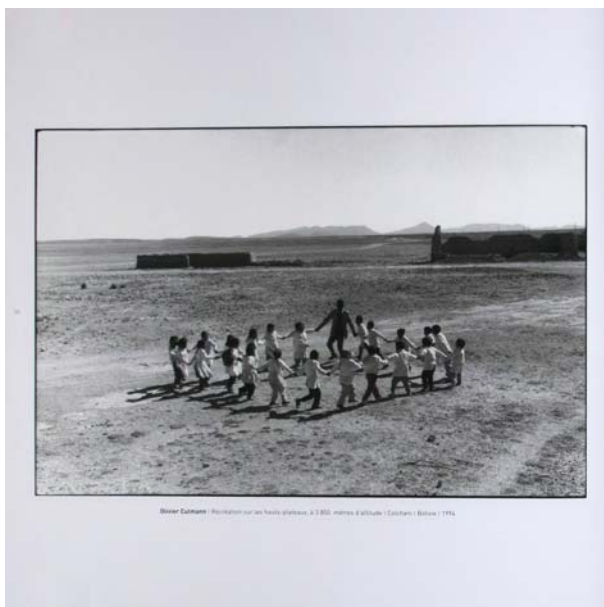
Gabriel Bauret, responsable de la itinerància de la versió restaurada de *The Family of Man* pel Japó, el 1995, i comissari d'exposicions de la Maison Européenne de la Photographie, organitza aquesta obra editorial, *Est-ce ainsi que les hommes vivent*.⁴³⁰ A partir del vers de Louis Aragon, cantat, entre d'altres, per Léo Ferré, Yves Montand i Bernard Lavilliers (*Est-ce ainsi que les hommes vivent / Et leurs baisers au loin les suivent*), Bauret vesteix, novament des de la tradició humanista francesa, una gran obra coral a partir de la recopilació de fotografies d'uns 200 autors de tot el món, que ressegueix els diferents estadis de la vida de l'home: el naixement, la infància, la joventut, la feina, etc. "Cinquanta anys després, el 2005, hom està temptat de preguntar-se on és la fotografia de l'home. La nostra obra intenta, entre altres coses, respondre aquesta pregunta."⁴³¹ La diversitat d'autors, la confrontació de mirades i una manifesta voluntat de contemporaneïtat esdevenen els eixos a partir dels quals s'organitza la tria d'imatges. L'acceptació palesa de ser deutors del treball d'Steichen no exigeix Bauret de matisar els seus propòsits: d'una banda, l'obra no té cap propòsit universalista ni d'exhaustivitat, i encara menys pacificadora; d'altra banda, les fotografies es mostren contextualitzades, amb el text (autor, títol i breu descripció) i els referents (localització i data) que actuen com a "suplements d'informació que inviten a una relectura dels documents visuals. En especial,

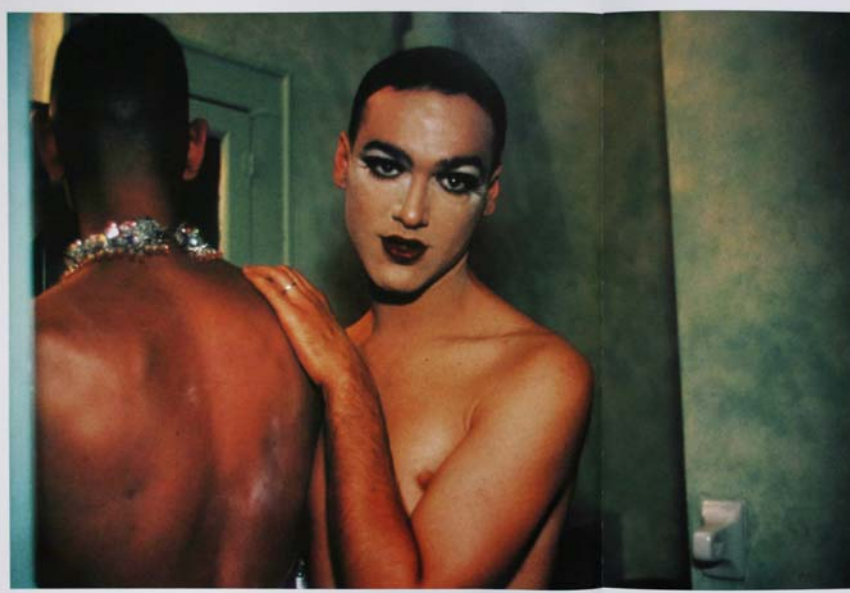
Humanism in China: A Contemporary Record of Photography offers rare insight into ordinary and extraordinary human experiences – in this case, taking place in China over the last 50 years." *Humanism in China: A Contemporary Record of Photography* [en línia]. <http://www.chinainstitute.org/_data/n_0003/resources/live/Humanism%20PR-English%20with%20Image%20Sheet.pdf> [Consulta: 18 de desembre 2009]. [Comunicat de premsa].

430. BAURET, Gabriel (ed.). *Est-ce ainsi que les hommes vivent*. Paris: Éditions du Chêne, Hachette-Livre, 2005.

431. "Cinquante ans après, en 2005, on serait tenté de se demander où en est la photographie de l'homme. Notre ouvrage s'applique entre autres à répondre à cette question." BAURET, Gabriel (ed.). *Ibidem*, p. 4.

Figures 172-174: *Llibre* Est-ce ainsi que les hommes vivent. Portada i pàgines 50, 51, 124 i 125.





Peter Malin - Barcelona / Espagne / 2002

Man Outside - Jimmy Paolillo et Taboo dans la salle de bain / New York / États-Unis / 1999



Martin Parr - Bristol / Royaume-Uni / 2000



Paris Pebody - Série - The Wedding Album n°1 1992-2002 / France

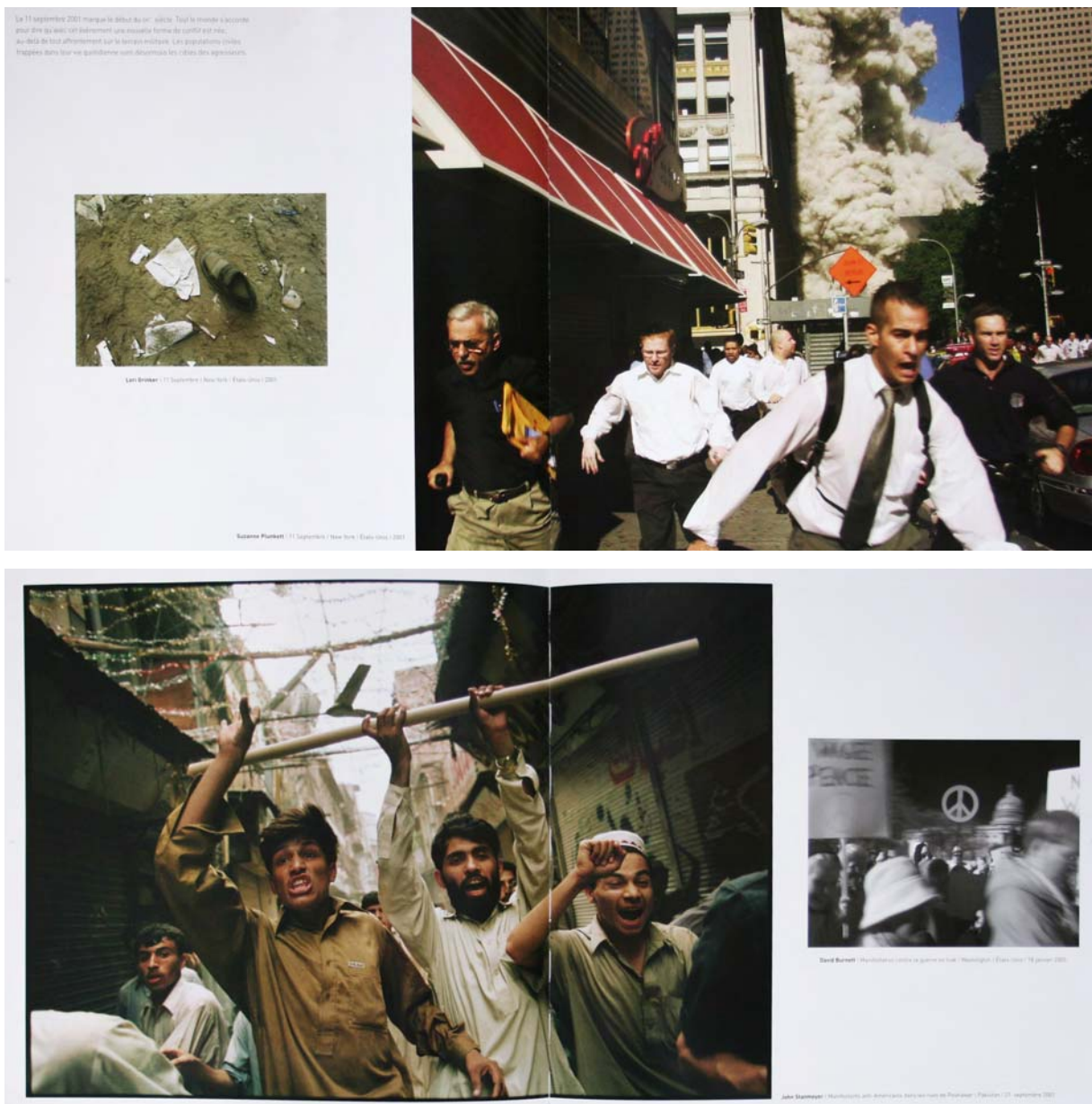


Nigel Ngqande - Londres, 75 ans, en Océ, 70 ans / Amsterdam / Pays-Bas / 2001



Nigel Ngqande - Série - Crugging the Line n°1 (Wedding) / Royaume-Uni / 2004

Figures 175-179: *Libre* Est-ce ainsi que les hommes vivent.
 Pages 110, 111, 112, 113, 310, 311, 192, 193, 194 i 195.



la referència al context històric, que els dóna un nou sentit.”⁴³² Tanmateix, tot i la cura de Bauret per escapar d’aquestes dues crítiques històriques rebudes per *The Family of Man* -la construcció d’una mirada única i la descontextualització de les imatges-, el projecte reproduceix sense complexos altres dels aspectes qüestionats a Steichen: les imatges no només il·lustren els moments més importants de l’existència humana, sinó que també, gràcies a la seva capacitat evocativa, ens permeten “la capacitat de reconèixer-nos en els personatges fotografiats o, per contra, tot i que ens podem sentir molt lluny, la imatge pot generar compassió.”⁴³³

L’èxit de l’obra va portar els seus autors a organitzar, conjuntament amb la Cambra del Senat francès, una exposició als Jardins de Luxemburg, a París, el desembre de 2005; una selecció de 75 imatges es van exhibir a les tanques dels jardins, espai expositiu que utilitzen de forma habitual les institucions franceses. Com proclama la intervenció de M. Christian Poncelet, President del Senat, en la inauguració de l’exposició:

“Les fotografies que podem observar no estan desproveïdes de duresa, almenys algunes d’elles, però tanmateix desprenen un missatge d’esperança. No té res de sorprenent, ja que es tracta, d’acord amb les nostres especificacions, de l’enfocament deliberadament humanista que va inspirar Gabriel Bauret a començar el treball amb el que avui veiem exposat. La idea original era respondre, amb un decalatge de cinquanta anys, a l’exposició *The Family of Man*, realitzada pel fotògraf nord-americà d’origen luxemburguès Edward Steichen, i oferir un nou panorama de la condició humana a través de tots els continents, gràcies a la diversitat de les mirades dels més grans fotògrafs contemporanis (...) Sí, així és com viu la gent. De la juxtaposició d’aquestes imatges, dels contrastos a vegades violents, se’n desprèn, malgrat tot, un veritable sentit: la força de resistència manté la vida, la humanitat en tots els sentits de la paraula.”⁴³⁴

432. “(...) supplément d’informations qui invite à une relecture du document visuel. Et notamment la référence à un contexte historique qui donne un nouveau sens”. Ibidem, p. 5.

433. “(...) la possibilité de nous reconnaître dans les personnages photographiés, ou au contraire de nous en sentir très loin, l’image pouvant alors engendrer de la compassion.” Ibidem, p. 5.

434. “Les photos que nous avons parcourues ne sont pas dépourvues de dureté, du moins pour certaines d’entre elles, mais il s’en dégage un message d’espoir. Rien d’étonnant à cela, car c’est une démarche délibérément humaniste, conforme à notre cahier des charges, qui a inspiré M. Gabriel Bauret lorsqu’il a entrepris le travail que nous voyons aujourd’hui exposé. L’idée de départ était de répondre, avec un décalage de cinquante ans, à l’exposition *The Family of Man*, réalisée par le photographe américain d’origine luxembourgeoise Edward

Sembla ser que el llibre, seguint l'exemple dels seus antecessors editorials, ha inaugurat una col·lecció editorial dedicada a perpetuar aquest humanisme fotogràfic renovat. El 2006, Gabriel Bauret i Gilles Fumey van presentar la segona part, *Est-ce ainsi que les hommes vivent: La Terre*.⁴³⁵

2007. De l'Europe.

Gabriel Bauret és també responsable, juntament amb Michel Walerich i Jean Back del CNA de Luxemburg, d'aquest ambiciós i interessant projecte, que es presentà a les remodelades fàbriques siderúrgiques de Dudelange, entre el 25 de maig i el 19 d'agost de 2007, aprofitant la capitalitat cultural europea.⁴³⁶ El projecte, exposició i catàleg són el resultat del programa de beques a la creació fotogràfica *Mosaïque*, que el CNA va atorgar ininterrompudament del 1996 al 2003.⁴³⁷ Bauret comenta el perquè d'aquest programa i temàtica: "El 1996, al posar en marxa el programa Mosaic, Europa era òbviament una qüestió important, tant políticament com econòmicament. I la fotografia podria ser vista com un mitjà capaç d'informar adequadament sobre la construcció d'aquest complex edifici."⁴³⁸

Steichen, en proposant un nouveau panorama de la condition humaine à travers tous les continents, grâce à la diversité des regards des plus grands photographes contemporains (...) Oui, c'est bien ainsi que les hommes vivent. De la juxtaposition de ces images, de ces contrastes parfois violents, se dégage malgré tout un véritable sens: en fin de compte force reste à la vie, à l'humanité à tous les sens du terme." Intervenció de M. Christian PONCELET, President del Senat francès, amb motiu de la inauguració de l'exposició "Est-ce ainsi que les hommes vivent", el dijous, 8 de desembre de 2005 [en línia], <http://www.senat.fr/senateurs/presidence-1998-2008/presidence/expo_photodec05.html> [Consulta: desembre de 2009]

435. BAURET, Gabriel; FUMEY, Gilles (ed.). *Est-ce ainsi que les hommes vivent: La Terre*. Paris: Éditions du Chêne, Hachette-Livre, 2006.

436. BAURET, Gabriel; WALERICH, Michel (ed.). *De l'Europe. Photographies, Essais, Histoires*. Luxembourg: Centre National de l'audiovisuel, CNA; Filigranes Éditions, 2007.

437. El programa Mosaic, d'ajuda a la creació, recerca i difusió d'obres fotogràfiques sobre el tema d'Europa, el va instaurar el CNA luxemburguès el 1996. Cada any, fins al 2003, va atorgar entre tres i quatre beques a partir de la selecció dels dossiers presentats per autors de qualsevol edat, país o formació. En total, 28 fotògrafs o investigadors han participat en el programa.

438. "En 1996, au moment de la mise en place du programme mosaïque, l'Europe constituait de toute évidence un enjeu majeur, tant sur le plan politique qu'économique. Et la photographie pouvait apparaître comme un médium susceptible d'éclairer de façon pertinente la construction de cet édifice complexe". BAURET, Gabriel. "L'Europe dans le spectre de la photographie contemporaine". A: BAURET, Gabriel; WALERICH, Michel (ed.). *De l'Europe. Photographies, Essais, Histoires*. Luxembourg: Centre National de l'audiovisuel, CNA; Filigranes Éditions, 2007, p. 11.



Figura 180: *Catàleg De L'Europe. Portada.*

Figura 181: *Catàleg De L'Europe. Pàgines 58 i 59.*



2001 SEPTEMA, GRÈCIA
2002 MARÇ I ABRIL, MÈXIC I GUINYASS DE MÈXIC, L'ESTREMA, PORTUGAL



2001 SEPTÈMBRE, GRÈCIA
2002 FEBRER, ALGERIA



RIP HOPKINS, DENTRE WILLS, CORNA 1996, OUTSIDER DUBLIN, IRLANDE.
 « LES UTANS PRÉFÈRENT ÊTRE APPELÉS « TRAVAILLEURS » CAR À PEU PRÈS QUE LE TERRAIN EST MOINS RÉGÉNÉRÉ. CELA PEUT SUIVRE UN SCÉNARIO DE RÉNOUVELER LEUR IDENTITÉ SÉRIEUSE ET TOUTES LES ANS UN JOUR LE SCÉNARIO PEUT ÊTRE CONCLU. UNE BONNE MANIÈRE D'ÊTRE EN VUE DANS LES MARCHÉS. COMME TOUT LE MONDE, LES UTANS ONT À LEUR PROPRE IDENTITÉ DE GROUPE, SPÉCIFIQUE, QU'ILS NE SONT PLUS UNE COMMUNAUTÉ CENTRÉE PAR DES DIMENSIONS ÉTHNIQUES. » - JAMES DE COUR D'OPHEL, ANGLETERRE, JUIN 1996

RIP HOPKINS, TERESA « FOX » JONES 10 ANS, DUNDON LANE, FINNALL, DUBLIN, OUTSIDER DUBLIN, IRLANDE.
 « LES TRAVAILLEURS ONT TOUJOURS GAGNÉ LEUR VIE EN UN JOUR DE TRAVAIL. APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE, LA MAJORITY DE LEURS ARTISANATS TRADITIONNELS SONT DEVENUS OBSOÈLES, NE PERMETTANT PLUS À VOUS LEUR SUBSISTANCE EN SUIVANT LES CARrières. NOMBRE D'ENTRE EUX SE SONT AGREGÉS REGRUPÉS DANS LES ZONES URBAINES, NOTAMMENT DANS DUBLIN. DES HOMMES PRÉFÈRENT PERDRE UN ALLOCATION PÉNIBLE ET COLLECTER DES PIÈCES DE MONNAIE, ET DES FEMMES DE SECONDE MAIN PRÉFÈRENT QUE LES FEMMES PRATIQUENT LA MÈNAGÈRE. SE CORNER, PLUS DE LA MOITIE DES TRAVAILLEURS D'IRLANDE ONT DES CARrières. DES MARCHÉS PRÉPARÉS POUR LEUR VIE SUR DES VITES SPÉCIALES. NE SONT PAS LES MARCHÉS DE TERESA. COMME TOUTES LES TRAVAILLEURS DE DUNDON ROAD, J'AI ENFIN UNE CADRE AUTO. ELLE J'AI ENFIN LEUR VIE. MAIS LE COMMENCEMENT DE LEUR VIE EN PRÉPARANT DES TRAVAILLES DE VOTRE. LEUR PASSION EN PRÉPARANT DES TRAVAILLES DE BUNRAE ET LA CADRE EST LE TERRAIN DE JEU DE LEURS ENFANTS. LEUR VIE NE SONT PAS À ÉCARTER. »

RIP HOPKINS, JOHN « JAMES DE COUR » JONES 10 ANS, DUNDON LANE, FINNALL, DUBLIN, OUTSIDER DUBLIN, IRLANDE.
 « LES TRAVAILLEURS ONT TOUJOURS GAGNÉ LEUR VIE EN UN JOUR DE TRAVAIL. APRÈS LA SECONDE GUERRE MONDIALE, LA MAJORITY DE LEURS ARTISANATS TRADITIONNELS SONT DEVENUS OBSOÈLES, NE PERMETTANT PLUS À VOUS LEUR SUBSISTANCE EN SUIVANT LES CARrières. NOMBRE D'ENTRE EUX SE SONT AGREGÉS REGRUPÉS DANS LES ZONES URBAINES, NOTAMMENT DANS DUBLIN. DES HOMMES PRÉFÈRENT PERDRE UN ALLOCATION PÉNIBLE ET COLLECTER DES PIÈCES DE MONNAIE, ET DES FEMMES DE SECONDE MAIN PRÉFÈRENT QUE LES FEMMES PRATIQUENT LA MÈNAGÈRE. SE CORNER, PLUS DE LA MOITIE DES TRAVAILLEURS D'IRLANDE ONT DES CARrières. DES MARCHÉS PRÉPARÉS POUR LEUR VIE SUR DES VITES SPÉCIALES. NE SONT PAS LES MARCHÉS DE TERESA. COMME TOUTES LES TRAVAILLEURS DE DUNDON ROAD, J'AI ENFIN UNE CADRE AUTO. ELLE J'AI ENFIN LEUR VIE. MAIS LE COMMENCEMENT DE LEUR VIE EN PRÉPARANT DES TRAVAILLES DE VOTRE. LEUR PASSION EN PRÉPARANT DES TRAVAILLES DE BUNRAE ET LA CADRE EST LE TERRAIN DE JEU DE LEURS ENFANTS. LEUR VIE NE SONT PAS À ÉCARTER. »

Figura 182: Catàleg De L'Europe. Pàgines 98 i 99.

Figura 183: Catàleg De L'Europe. Pàgines 146 i 147.



Elvijo Pellicera, né en 1912, soldat dans l'armée française, 1936-1939

J'ai passé une nuit dans les tranchées. La détresse, l'humidité et les poux, voilà mes seuls souvenirs. On organisait des courses de poux sur une jambe de garnison pour tuer le temps. On avait beau laver nos uniformes à l'eau bouillante, ils étaient recouverts de poux dès le lendemain.

On a rejoint on à la guerre ? Non, si ce n'est la haine. Les guerres n'ont pas vraiment de finalité. Que savions-nous de cette guerre ? Cette guerre était comme un message. Des petits messages. On était dans l'ignorance. On pensait qu'on allait sans doute mourir, c'est tout. Nous nous sommes battus, nous avons gagné. Si nous avions perdu, ce aurait été exactement pareil.

Castilla-Léon, Espagne, septembre 1999

ELVIJO PELLICERA CHEZ LUI EN CASTILLE. DESSUS UNE PHOTO DE LUI EN COMBATS



MARIA LUISA LAFITA, née en 1910, Brigades Internationales, 1936-1939

En juillet 1936, la guerre d'Espagne a éclaté. Nous avons été plusieurs Cubains à prendre les armes pour constituer la première brigade internationale. Je suis partie du Cinquième régiment, Tina Modetti, moi-même et nombre d'autres femmes avant d'être affectées à la Cinquième brigade. C'était la justice pour le peuple. Nous nous battons pour la paix, pour défendre des gens qui n'avaient rien, rien à manger, rien à se mettre sur le dos. C'était un devoir pour moi et j'étais fière de donner ma vie pour une juste cause. Aujourd'hui, même très vieille, veillée et en mauvaise santé, je serais prête à reprendre le combat pour l'égalité entre les classes.

Dans les années 1930, mon père a été tué et notre famille a tout perdu - mais nul ne peut nous ôter notre intégrité et notre fierté. C'est difficile de faire changer les choses. Exprimez-vous. Ça amène. On ne voit dans les voitures aujourd'hui, ils gagnent plein d'argent et peuvent acheter 100 000 pesos pour une fille sans soucier, mais il n'est pas question d'augmenter le salaire des ouvriers, ne serait-ce que de cinq pesos. Le jour où tous les pauvres de la terre auront de quoi manger, on aura la justice sociale.

Et tant qu'il n'y aura pas de justice dans le monde, il n'y aura pas de paix.

La Havane, Cuba, février 1999

MARIA LUISA LAFITA CHEZ ELLE À LA HAVANE. PHOTO PAR DANIEL

Un cop oberta de forma permanent la seu de Clervaux de *The Family of Man*, el CNA posa en marxa diferents programes de revisió històrica i dinamització fotogràfica relacionats estretament amb l'obra d'Steichen: les beques d'ajut *Mosaïque*, sobre Europa, i l'any següent, com hem vist, el projecte revisionista *The 90s: A Family of Man? Images de l'homme dans l'art contemporain* en són dos bons exemples: “Per què Mosaic, per què Europa? El programa Mosaic es va originar a partir de la reflexió desencadenada per l'extraordinari patrimoni fotogràfic que suposa l'exposició d'Edward Steichen *The Family of Man*, que es conserva a Luxemburg. El Centre Nacional de l'Audiovisual (...) s'ha inspirat en Edward Steichen i la seva concepció del missatge de la fotografia.”⁴³⁹

A diferència de *The 90s...*, centrada en les relacions de l'art, de *The Family of Man* i de les representacions contemporànies al voltant de la identitat, *De l'Europe* es proposa incidir en el rol social de la fotografia i la seva capacitat per generar formes discursives i nous espais narratius. Sensibles a les transformacions de la fotografia documental, el projecte es planteja cercar propostes que permetin clarificar i debatre quin és avui el seu camp d'investigació, responnent, en última instància, sobre les capacitats de la fotografia per aportar coneixement en el nou procés identitari europeu. En paraules de Gabriel Bauret:

“La fotografia, com veiem aquí, no es limita només a presenciar l'actualitat, la història mentre aquesta es va escrivint. Els anys finals de la dècada dels noranta estan marcats per canvis significatius que han afectat el gènere documental o, més aviat, ampliat el seu àmbit de recerca. (...) Aportar ajuts a treballs sobre Europa ens ha permès constatar i verificar que el gènere documental està experimentant un període de canvi.”⁴⁴⁰

439. “Pourquoi Mosaïque, pourquoi l'Europe? Le programme Mosaïque trouve son origine dans une réflexion menée à partir de l'extraordinaire patrimoine photographique conservé au Luxembourg et constitué par l'exposition d'Edward Steichen, ‘The Family of Man’. Le Centre national de l'audiovisuel, (...) s'est inspiré d'Edward Steichen et de sa manière de penser le message de la photographie.” Dossier de premsa de l'exposició *De l'Europe*. Luxemburg: CNA, maig de 2007, p. 1.

440. “La photographie, on le voit donc ici, ne se limite pas au seul témoignage de l'actualité, de l'histoire en train de s'écrire. La fin des années quatre-vingt-dix est marquée par des changements sensibles qui ont affecté le genre documentaire, ou plus exactement élargi son champ d'investigation. (...) Apporter une aide à des travaux sur l'Europe permet ainsi de constater, ou de vérifier que le genre documentaire connaît une période de mutation.” Dossier de premsa de l'exposició *De l'Europe*. Luxemburg: CNA, maig de 2007, p. 13.

Figura 184: *Exposició temporal Rockabilly, Living the 50's. Museu The Family of Man, Clervaux, 2009.*



Figura 185: *Exposició temporal Télé-Spectateurs. Museu The Family of Man, Clervaux, 2009.*

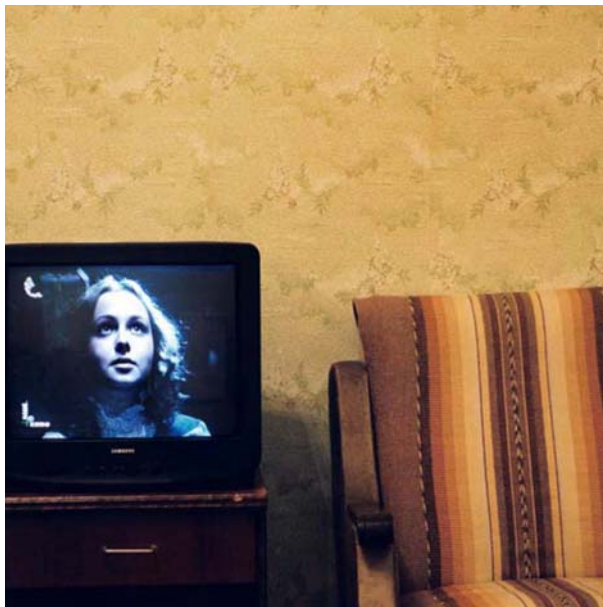
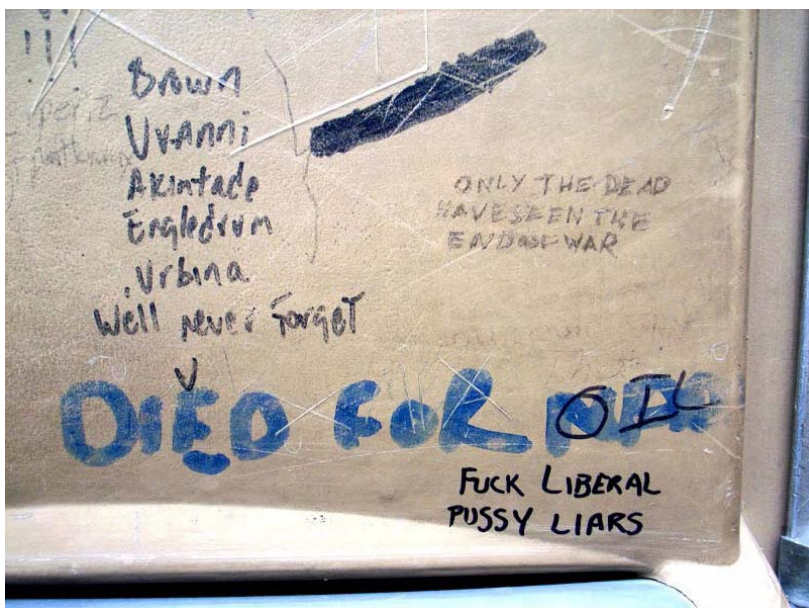


Figura 186: *Exposició temporal War Graffiti. Museu The Family of Man, Clervaux, 2009.*



De forma més eloqüent, en el dossier de premsa de l'exposició, els comissaris destaquen com, a finals del segle vint, els marges entre les funcions tradicionals de la fotografia es dilueixen:

“El món de l'art penetra més profundament en la fotografia, mentre que els plantejaments documentalistes es mesclen amb els artístics. D'aquesta manera, es pot descobrir a les parets de l'exposició com s'han eixamplat els espais d'investigació dels fotògrafs i com s'acompanyen d'una diversificació de formes que comprenen el blanc i negre, el color, els grans formats, les miniatures o les projeccions de vídeo.”⁴⁴¹

Als vint-i-cinc projectes fotogràfics presentats a *De l'Europe*, cal afegir-hi els tres treballs de recerca teòrica de Gilles Mora, Ute Wrocklage i Nicoletta Leonardi que completen el catàleg i que van ser les primeres beques del programa, l'any 1996.

2009. Museu *The Family of Man*, Clervaux. Exposicions temporals

Quinze anys després d'haver-se inaugurat el museu permanent, els responsables del Centre Nacional de l'Audiovisual han iniciat un procés de revisió del propi model museístic. Més enllà d'esdevenir contenidor de l'obra d'Steichen i vetllar per la seva conservació, el CNA cerca noves estratègies per adaptar el centre als hàbits del públic d'ara i a les formes contemporànies de consum cultural:

“La revaloració constant [de l'exposició] estimula novament el debat que pren forma de diverses maneres: la mediació i la comunicació amb el nostre públic, la investigació científica iniciada pel museu o per investigadors externs, o fins i tot projectes fotogràfics o audiovisuals que giren al voltant de la col·lecció i ajuden a veure-la des d'un nou angle.”⁴⁴²

441. “Le monde de l'art pénètre plus en profondeur dans la photographie, de même que l'approche documentaire se mêle à des démarches artistiques. Et ainsi qu'on peut le découvrir sur les cimaises de l'exposition, l'élargissement du champ d'investigation des photographes s'accompagne d'une diversification des formes auxquelles ils ont recours: noir et blanc, couleur, grand format, miniature, projection vidéo.” *Ibidem*, p. 2.

442. “Cette mise en valeur constante vise à stimuler toujours à nouveau la discussion et elle passe par différentes voies: la médiation et la communication vers nos publics, la recherche scientifique initiée par le musée ou

Per aquest motiu, durant el 2009, els comissaris del Museu van presentar tres exposicions temporals en l'espai que Steichen va destinar a la bomba atòmica. Aquestes s'articulaven al voltant de temes presents en l'exposició d'Steichen confrontats des de la contemporaneïtat. La primera d'elles fou *War Graffiti*, de Peter van Agtmael, fotògraf de Magnum, i es va mostrar de març a juny.⁴⁴³ Les imatges de guerra d'Agtmael mostren les parets, pintades i escrites, dels banys d'Ali Al Salem, a Kuwait, la principal base aèria, per on passen la majoria de soldats americans que entren i surten de l'Iraq. Confessions, pors, poemes, cançons, versicles bíblics o acudits mostren la dimensió anònima i humana de la guerra, defugint, com defugia Steichen, l'evidència de la violència.

Télé-Spectateurs, d'Olivier Culmann, membre del col·lectiu *Tendance Flou*, va tenir lloc de juny a setembre.⁴⁴⁴ La voluntat universalista d'Steichen en construir amb *The Family of Man* una imatge unificada i global es converteix en el punt de partida d'aquesta segona proposta. Culmann encarava el públic, a través de fotografies de persones mirant el televisor, amb la banalitat i la inquietud amb què percebem i aprehenem el món: "Ara, nosaltres, com a teleespectadors, rebem el món sencer amb passivitat quasi bé immòbil, i el pensament entumit".⁴⁴⁵ La tercera exposició, *Rockabilly, Living the 50's*, del fotògraf Steven Siewer, de l'agència Oculi/Vu, es va projectar de setembre a desembre.⁴⁴⁶ Mostra els elements icònics que perduren de la cultura i estereotips *rockabilly*, que els Estats Units creen als anys cinquanta, a l'època de *The Family of Man*.

par des chercheurs extérieurs, ou encore par des projets photographiques ou audiovisuels qui s'articulent autour de la collection et permettent de la voir sous un nouvel angle". CNA, Museu *The Family of Man [seu virtual]*. Clervaux, Luxemburg. <<http://www.family-of-man.public.lu/projets/index.html>> [Consulta: març de 2010].

443. AGTMAEL, Peter van. *War Graffiti*. Clervaux, Luxemburg: Museu *The Family of Man*. De l'1 de març al 7 de juny de 2009. [Projecció realitzada dins del marc del *Mois Européen de la Photographie*].

444. CULMANN, Olivier. *Télé-Spectateur*. Clervaux, Luxemburg: Museu *The Family of Man*. Del 9 de juny al 13 de setembre de 2009. [Projecció de fotografies].

445. "(...) c'est désormais dans cette passivité quasi-immobile, dans cet engourdissement de la pensée que nous, téléspectateurs, recevons le monde entier". CULMANN, Olivier. *Télé-Spectateur*. Clervaux, Luxemburg: Museu *The Family of Man*. 2009. [Dossier de premsa].

446. SIEWER, Steven. *Rockabilly, Living the 50's*. Clervaux, Luxemburg: Museu *The Family of Man*. Del 15 de setembre al 31 de desembre de 2009. [Projecció de fotografies].

4.3.1 Translacions i experiències virtuals de la *gran família de l'home*

En uns moments en què l'evidència que no hi ha una sola realitat ni normalitat i la reivindicació de les minories excloses són motor de molts treballs de creació, expressió del sentiment de malestar de molts individus i grups socials, la fotografia ja no serà la forma gairebé exclusiva per a la seva representació.

Els nous modes de producció amb processos digitals, menen a reformulacions dels usos dels mitjans i fan trontollar algunes de les concepcions de la fotografia i, per extensió, de l'art. La xarxa i la virtualitat oferiran noves relacions entre l'àmbit social i l'individu i permetran aproximar-se a un concepte diferent de l'home i de la humanitat. En conseqüència, semblen formular-se nous paradigmes en l'art, el qual, amb l'adveniment de les tecnologies digitals, possibilita un espai per a la *descorporització* i, paradoxalment, per a la intercomunicació, la interrelació. El cos esdevé virtual, intangible, i ja no té una correspondència matèrica, indicial, ni representacional. Precisament, les possibilitats que la xarxa virtual ha obert quant a generar sentit de col·lectivitat a escala global fan indispensable referir alguns exemples de projectes fotogràfics participatius en la Web. Són propostes que, amb més o menys fortuna, pretenen parlar de l'home, de la seva coexistència, de les seves relacions amb el món que l'envolta. En certa manera, de cadascuna d'elles sembla poder desprendre's una imatge de l'estat de la humanitat avui dia. Imatges parcials, sens dubte, malgrat que precisament busquen aglutinar col·lectius, amb motivacions de diversa índole. Aquesta segueix sent la capacitat de la imatge fotogràfica: del concret poder passar a l'abstracte, del particular al general.

Com en *The Family of Man*, la majoria proposen la lliure contribució. Sense restriccions ni jerarquies. No obstant això, la idiosincràsia del mitjà propicia sovint el no comissariat, precisament la funció més important que Edward Steichen s'atribueix. Així mateix, i d'acord amb la realitat de l'entorn virtual, molts d'aquests projectes es veuen ràpidament sotmesos a la llei de l'efímer.

2007. Museu *The Family of Man*, Clervaux. Visita virtual

El paradigma de translació i adaptació de l'original a les necessitats de difusió i

Figura 187: Seu Web Museu The Family of Man. Visita virtual.

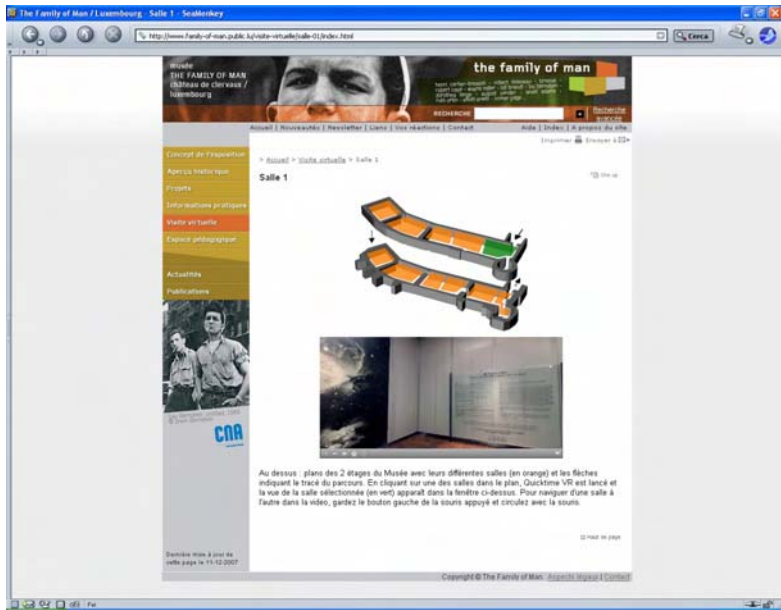


Figura 188: Seu Web The Family of Man 2. Pantalla d'index d'obres.

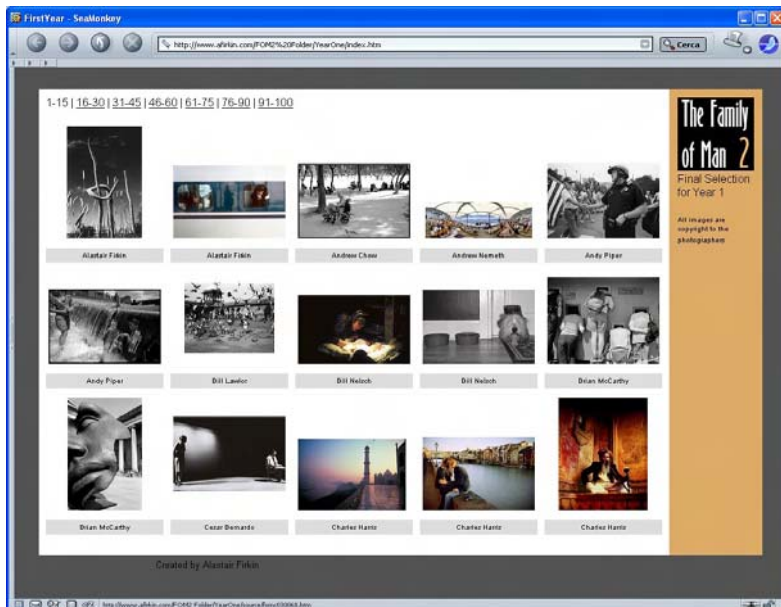


Figura 189: Seu Web The Family of Man 2. Pantalla d'obra.



recreació contemporànies serà la recreació virtual de l'exposició. El desembre de 2007, el CNA publica al lloc virtual de Clervaux una recreació virtual de tot el Museu, utilitzant fotografies panoràmiques de 360° i tecnologia QTVR.⁴⁴⁷

2000. *Family of Man 2. Lug Millenium Project*

El projecte *Family of Man 2. Lug Millenium Project*, d'Alastair Firkin, va començar a funcionar l'any 2000 i tenia previst concloure el 2005. Els autors defensaven una selecció anual de les imatges rebudes per incloure-les en una possible exposició que viatjaria al llarg del 2006. El motiu que justificava el desenvolupament del projecte es concretava, entre d'altres, en “tornar a mirar la humanitat amb ulls fotogràfics cinquanta anys després de l'exposició d'Steichen, però aquesta vegada amb un projecte anticipat per a usuaris de Leica”.⁴⁴⁸

Així mateix, Internet també ha servit i serveix per publicar projectes que comparteixen la voluntat d'Steichen i que contenen una ideologia pròxima a la de *The Family of Man*: celebrar la comunitat humana a petita o gran escala, tot dotant d'imatges i de paraules un espai per a la memòria col·lectiva perquè transcendeixi el temps i, amb la xarxa, les distàncies:

akaKurdistan*, creat per Susan Meiselas i *The Picture Project

Amb aquest web, els autors ofereixen l'oportunitat de construir una memòria col·lectiva per a un poble que no disposa d'arxiu nacional, els kurds, el major grup ètnic sense país propi, la cultura i religió del qual han estat perseguides en cada règim sota el qual ha viscut. Es convida a integrar tot tipus de documents al web. Així, l'exposició permanent que suposa el lloc web constitueix un arxiu viu de fragments, de fotografies enviades des de centres públics i privats, de retalls de diaris personals, de premsa, de telegrams, de memòries, etc. provinents de qualsevol racó del món. Amb cada nova aportació, es va construint la història i reconstruint la identitat cultural d'una comunitat disseminada.⁴⁴⁹

447. CNA, *Musée The Family of Man. Visite virtuelle* [en línia], <<http://www.family-of-man.public.lu/visite-virtuelle/index.html>> [Consulta: desembre de 2009].

448. FIRKIN, Alastair. *The Family of Man II*. <<http://www.familyofman2.com>> [Consulta: novembre de 2004].

449. MEISELAS, Susan & The Picture Project. *akakurdistan* [en línia]. <<http://www.akakurdistan.com>>



Figura 190:
Seu Web Aka
Kurdistan. Pantalla
principal.



Figura 191:
Seu Web Aka
Kurdistan. Pàgina
de testimoni.

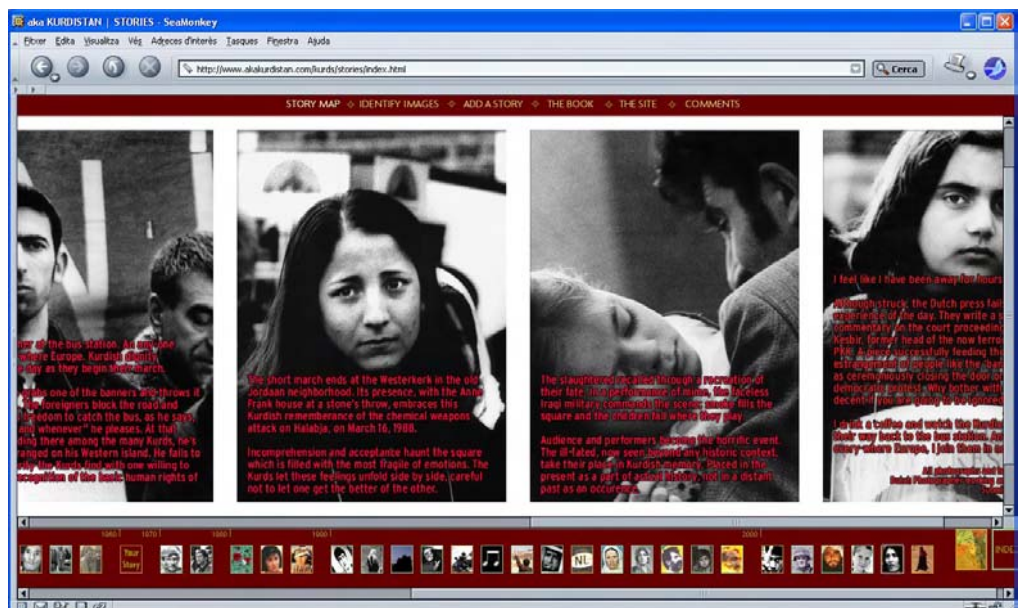


Figura 192:
Seu Web Aka
Kurdistan. Pàgina
de testimoni.

The September 11. Digital Archive

Pixexpress. In Remembrance

Spécial 11 septembre, de L'internaute

Tots tres llocs web utilitzen el mitjà electrònic per col·leccionar, preservar i presentar la història dels atemptats perpetrats a Nova York, l'onze de setembre de 2001, i la resposta pública que se'n va derivar. El propòsit que basteix aquests llocs, constituïts en memorial



Figura 193: *Seu Web L'internaute. Pàgina dedicada a l'11 de setembre.*

permanents, és la voluntat de conscienciar el món, el món constantment canviant on vivim; afirmar l'existència d'una gran comunitat de persones interessades i compromeses amb aquest mateix món, malgrat que es pugui pensar que es tracta només d'un espai on agermanar-se en el dolor i exposar les pèrdues.⁴⁵⁰ Els projectes contenen certa noció de pacifisme, com es

[Consulta: juny de 2006].

450. *The September 11. Digital Archive*. Lloc web organitzat per l'*American Social History Project* en la *City University of New York Graduate Center* i el *Center for History and New Media* en la *George Mason University* [en línia]. <<http://911digitalarchive.org/>> [Consulta: juny de 2006].

Pixexpress. In Remembrance [en línia] <<http://www.pixelpress.org/september11/sept11.html>> [Consulta: juny de 2006].

L'Internaute [en línia] <<http://www.linternaute.com/meilleur/wtc/3.shtml>> i <<http://www.interactivepublishing.net/september/index.php>> [Consulta: juny de 2006].

Figura 194: *Seu Web* Septembre 11. In Remembrance. Pàgina d'index d'obres.

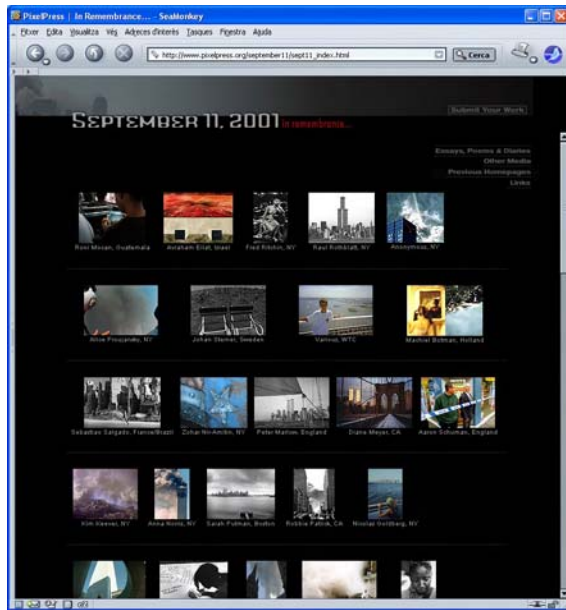
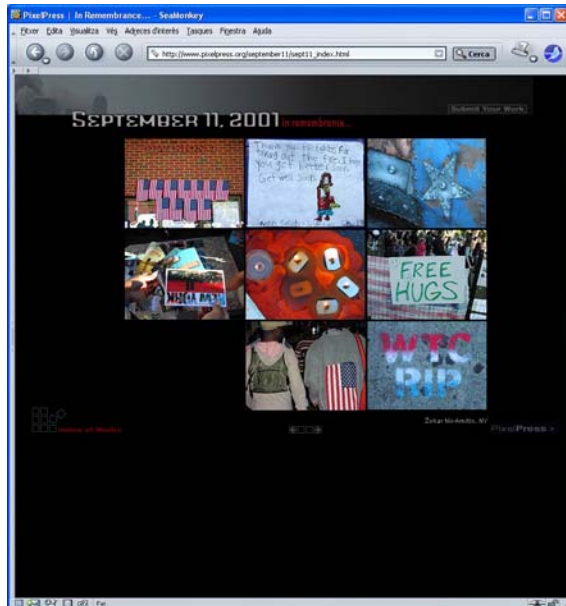
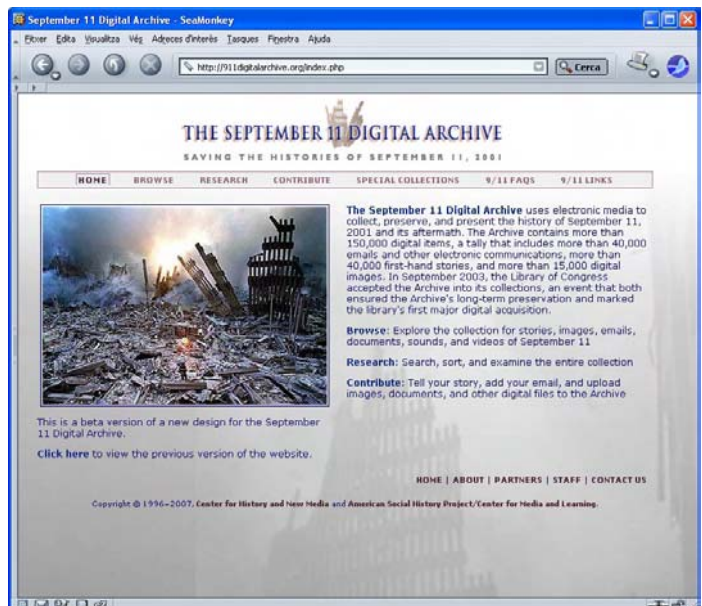
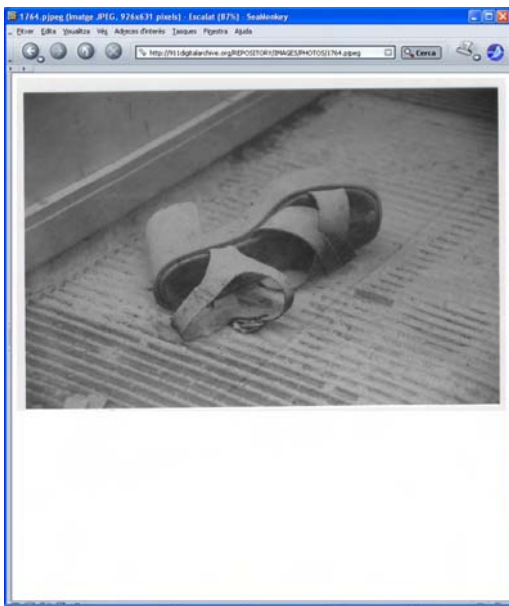


Figura 195: *Seu Web* Septembre 11. In Remembrance. Pàgina d'obra.



Figures 196 i 197: *Seu Web* The Septembre 11 Digital Archive. Pàgina d'obra i pàgina principal.



trobava en els propòsits d'Steichen a *The Family of Man*. Així mateix, es construeixen amb una voluntat pedagògica i formativa: “Esperem que l'arxiu serveixi per a l'educació de la indústria de notícies en línia i promogui la seva qualitat. Els nostres registres ens diuen que també ha ajudat historiadors, investigadors, estudiants, professors, periodistes i molts altres.”⁴⁵¹

1999. Fresh MILK Project

M.I.L.K. és una èpica celebració fotogràfica del que representa ser part d'una família, compartir el regal de l'amistat i, més que qualsevol altra cosa, ser estimat. Inspirada, segons els seus autors, en *The Family of Man*, va iniciar-se com una recerca mundial per dur a terme una extraordinària recollida d'imatges, geogràficament diverses, que descriguessin “els moments d'intimitat, de rialla i de bon veïnatge” (M.I.L.K.). Aquesta recerca es va formular com un concurs fotogràfic mundial el 1999. Sembla ser que va comptar amb la participació més significativa (17.000 fotògrafs professionals i afeccionats de 164 països). Segons ressenyen, van rebre més de 40.000 imatges. El 2009, van editar un llibre, recull d'una selecció de les imatges.⁴⁵²

2007. The Human Project.

The Human Project seria un dels molts exemples que troben en la xarxa el lloc idoni des d'on convidar a compartir, des del lliure arbitri, el sentiment de pertànyer a la comunitat humana. Es tracta d'un web creat per una jove, Maria Alexopoulos, qui, sensibilitzada durant els viatges per l'orient, es fa conscient de la necessitat de comunicar-se i compartir amb altres persones la condició de gran família global i els sentiments d'obertura real i emocional que aquesta descoberta implica. Així, a través de l'espai virtual, convida a la participació lliure de tothom qui comparteixi la creença en les capacitats de la comunicació humana, de les interaccions transpersonals. Es podria dir que, d'una manera esbiaixada, mantenen viva la llavor del pensament humanista i acompleixen certa necessitat de connexió espiritual que el món occidental en què ens desenvolupem sembla no satisfer.⁴⁵³

451. “We hope the archive will serve the education of the online news industry and further its quality. Our logs tell us that it also has helped historians, researchers, students, teachers, journalists and many others”. *L'Internaute* [en línia], <<http://www.linternaute.com/meilleur/wtc/3.shtml>> i <<http://www.interactivepublishing.net/september/index.php>> [Consulta: juny de 2006]

452. P.Q. BLACKWELL. *M.I.L.K.* [en línia], <<http://www.freshmilkphotos.com/index.html>> [Consulta: març de 2009].

BLACKWELL, Geoff (ed.). *Friendship, Family, Love & Laughter*. New Zealand: P.Q.Blackwell, 2009.

453. ALEXOPOULOS, Maria. *The Human Project* [en línia], <<http://www.humanproject.ca/home.htm>> [Consulta: juliol de 2008].

Figura 198: Seu Web Fresh MILK Project. Pàgina principal.

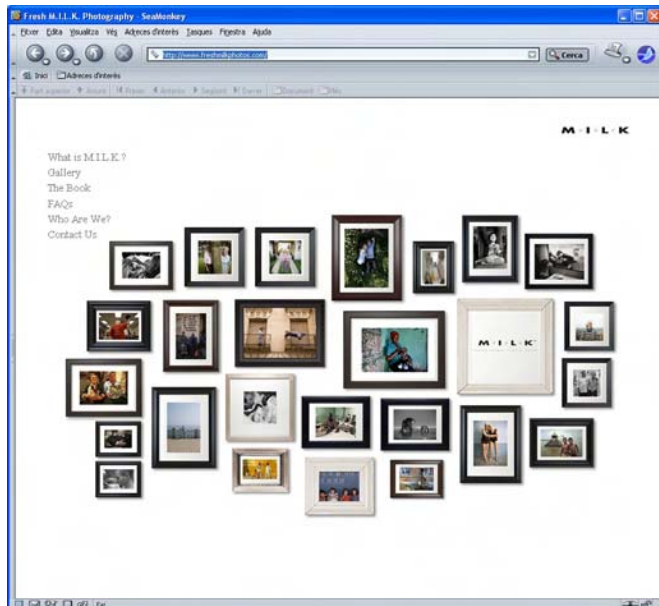
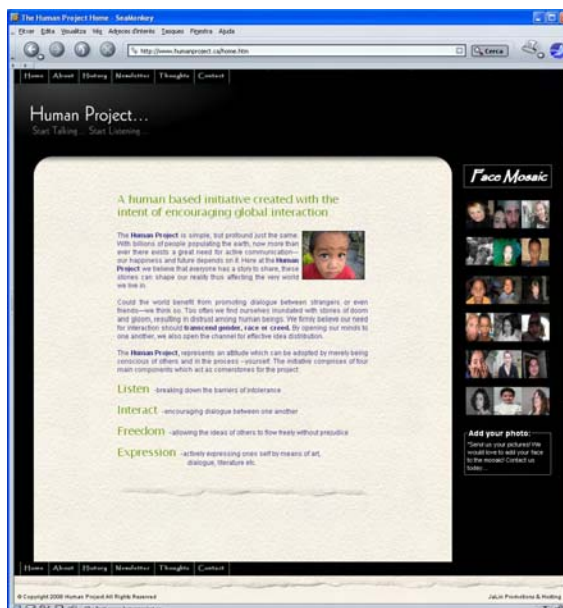


Figura 199: Seu Web Fresh MILK Project. Pàgina d'obra.



Figura 200: Seu Web Human Project. Pàgina principal.



Es podrien citar moltes altres propostes, en les quals només es trobarien coincidències quant al tema i el context, és a dir, referents a la família i ubicades a Internet. No obstant, malgrat que ofereixen un ampli panorama que serviria per abastir un estudi antropològic sobre la humanitat en aquests darrers anys, la majoria només esdevenen amalgames visuals, sovint ben poc interessants. Des d'un espai que, per definició, és accessible i multitudinari, ens parlen de l'home, però des de l'experiència visual que s'exposa a la mirada impúdica de qui vulgui accedir-hi. És el cas de *The Mirror Project*, de *Photomatism* i de *Picture Yourself*,⁴⁵⁴ o de *Las mil caras de Barcelona*, per citar algun exemple local.⁴⁵⁵

Des de la publicació de *Kinder Aus Aller Welt*, l'any 1958, fins als projectes més recents que es publiquen constantment a la xarxa, *The Family of Man* prolonga el seu llinatge, sovint només com la repetició d'un producte de gènere, i ara, en l'entorn virtual, cada vegada de manera més fàcil, econòmica i immediata. No obstant, i com hem pogut veure en aquest capítol, el projecte d'Edward Steichen ha servit i serveix encara de referent discursiu i formal, palesant la vigència de la seva obra mig segle després de la seva creació.

454. *The Mirror Project* [en línia], <<http://www.mirrorproject.com>>.

Photomatisme [en línia], <<http://photomatisme.free.fr>>.

Picture Yourself [en línia], <<http://www.pictureyourself.org>> [Consulta: juliol de 2007].

455. Resulten ser una certa *versió* del constant interès per caracteritzar una essència humana, cultural, per mitjà de la fotografia. El juliol de 2009, apareixia al diari La Vanguardia la notícia del projecte que Gerard Franquesa i Sergi López s'havien proposat. Són dos fotògrafs que pretenien buscar l'essència de Barcelona a través de la foto, retratant 1000 ciutadans. Pretenien generar un model aplicable a diverses ciutats i amb el mateix objectiu. FRANQUESA, Gerard; LÓPEZ, Sergi. *Las mil caras de Barcelona* [en línia].