

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

Conclusions

Malgrat que no es poden obviar les crítiques que *The Family of Man* va rebre només mostrar-se per primera vegada el 1955, amb què li recriminaven haver plantejat una visió esbiaixada -quant als conflictes socials o ètnics, per exemple-, quan es reconsidera la dimensió global del projecte expositiu d'Edward Steichen, es pot veure que cap d'aquests elements no resta importància a la coherència discursiva de l'exhibició: crear un panegíric sobre la humanitat i el món, emprant els recursos de la fotografia, la literatura i l'escenografia.

Cinquanta-cinc anys no li resten, tampoc, emoció. Visitar-la actualment al castell de Clervaux és tota una experiència: el recorregut pel prop de mig miler d'imatges conserva la capacitat, que Steichen perseguia, d'incidir i crear un fort impacte en l'espectador, com demostren els prop de quaranta mil visitants que l'han contemplada. Però la distància que atorga el temps permet, precisament, endinsar-se en consideracions que van més enllà de l'experiència i retre-li el valor històric que mereix. Perquè encara avui perviuen molts dels aspectes que, en aquesta gran manifestació artística i cultural, es perfilen respecte de la representació fotogràfica de l'home. En aquest sentit, *The Family of Man* anticipa, per època, context i mitjà d'expressió, qüestions de rellevància en el present de la fotografia. I, així mateix, es podria dir que el seu autor esdevé un clarividenc, el qual, amb una positiva ingenuïtat, pretén posar fre, a través de l'art com a forma imprescindible per a la pervivència de l'home, al futur que a mitjans dels anys cinquanta ja s'augurava.

Així, les decisions escenogràfiques que organitzen, vesteixen i presenten les imatges de l'home arreu del món contribueixen a crear la comunitat humana que l'autor concep. La possibilitat de reproducció del mitjà i la flexibilitat del muntatge ofereixen a Steichen les eines

per construir el seu discurs pacifista, un humanisme global, gairebé com una *pax romana*, que intenta protegir el món civilitzat, gràcies a la seva itinerància i projecció mundial.

La declaració universalista d'Steichen cal considerar-la hereva d'un món que, acabada la guerra, es troba en expansió; que es desenvolupa amb rapidesa gràcies als avenços tecnològics i al desenvolupament dels mitjans de comunicació. I cal considerar-la, també, com l'expressió màxima del vessant més idealista de la Modernitat, que es fonamenta en la igualtat i el respecte per a tota la humanitat i que veu, en les noves institucions mundials, una possibilitat real de transformació global.

Precisament, en els anys cinquanta, es començaran a configurar la cultura de masses, les audiències, les estratègies i els mecanismes de publicitat comercial que reduiran el món a un bloc de mils de milers de ciutadans convertits en conformistes passius.

Edward Steichen s'hi sent immers i s'identifica amb la seva contemporaneïtat, i és, des d'aquesta base, d'on sorgeix el seu projecte. Certament, a *The Family of Man* parla d'un moment concret de la història per referir-se a arguments existencials universals. L'autor es proposa construir una imatge del món sense fronteres polítiques, en què les diferències socials, ètniques i polítiques es dilueixen sota la projecció d'un model -progrés, evolució, desenvolupament, democràcia, transcendència- que es dibuixa beneficiós per al conjunt de la humanitat.

A la vista dels esdeveniments polítics, econòmics i culturals que s'han anat produint des de la seva mort el 1973, l'humanisme d'Steichen, el seu anhel d'una cultura desmilitaritzada i l'universalisme que proclama es poden veure com una il·lusió constantment desafiada i intermitentment represa. No sembla, però, que la fotografia, ni en el camp de la informació ni en l'esfera de l'art, hagi servit de massa.

§

Cap a on ha derivat la representació de l'home des d'aquella dècada? Segurament, en direccions que no apareixen ni es contemplaven en l'exposició: avui, cinquanta anys després, el tema de la *identitat* s'ha obert en múltiples camins discursius i d'expressió plàstica. La

humanitat, com ja van criticar algunes veus a la seva època, no pot ni ha de reduir-se a una idea, una manera de viure, una economia o una cultura única.

Des de *The Family of Man*, es pot considerar que existeix una determinada manera d'entendre l'*humanisme fotogràfic* que, com el posicionament d'Steichen a l'exposició, transcendeix l'esfera professional per esdevenir vital. Es tracta de fotògrafs que cerquen, amb la seva obra, fer emergir i encomanar al públic una reacció positiva i d'identificació col·lectiva, per mitjà de l'expressivitat i l'emotivitat que es desprenen dels recursos del llenguatge fotogràfic que empren, de la selecció d'imatges que realitzen i de la seva ordenació. Es pot dir que, a través de l'obra, aquests fotògrafs propicien una determinada ideologia, que en aquest cas suposa una determinada noció d'identitat. Aquest és un tema reprès abastament als anys vuitanta i vigent en les produccions artístiques contemporànies.

Com s'ha vist, de l'exposició se'n desprèn un concepte d'*home global*. El seu autor proposa el reconeixement d'una identitat col·lectiva que emergeix en identificar allò comú al conjunt de l'espècie humana. En moltes de les produccions posteriors que s'han presentat en aquest estudi, en canvi, es pot constatar que es treballa ressaltant l'alienació de l'individu, la diferència, allò estrany. L'home, doncs, tractat com un ésser únic, reductible fins a la *virtualització* i la *descorporització*. Tal vegada, és resultat o símptoma de la globalització econòmica que regeix la majoria de processos socials i culturals i que, insistentment, sembla voler debilitar el sentit de col·lectivitat. Tal vegada, és que aquesta col·lectivitat modernista i d'arrels marxistes, que promovia una idea positiva d'humanitat, ha donat pas, en les produccions artístiques, a una reflexió sobre l'home abolit. Però, al mateix temps, no és això una crida a que els mecanismes i sistemes que ens han portat fins aquí no funcionen? Encarar-se a l'universalisme avui, en l'art, ens confronta a l'heterodòxia, l'heterogeneïtat, la complexitat i la contradicció que es produeix en la convivència humana i, en tot cas, posa en evidència els guanys que com a societat hem assolit, però també les pèrdues.

Probablement, el missatge d'Steichen no anava tan errat. Tanmateix, moltes de les manifestacions i produccions artístiques posteriors han estat precisament dirigides a treballar els conflictes d'identitat i els altres temes pels quals es passa sigil·losament en *The Family of Man*, o bé s'obvien per no distorsionar l'objectiu primer. La curiositat per l'altre, avui, sembla

haver-se transformat en autocontemplació de l'individu; el sentit de pertinença s'estén en forma de proclama de col·lectius i de minories. En lloc de trets i gestes universals, es parla ara de la *diferència* i de l'esforç per mantenir-la. Molts d'aquests nous supòsits prendran forma en el treball amb el cos, com a element tangible i comú a tothom, que ens permet definir-nos i, d'alguna manera, construir-nos una identitat pròpia.

En aquest procés d'autoconeixement, la fotografia ha estat la disciplina artística que més ha acompanyat l'home; ha estat el seu mirall incansable. Així, plantejar la recerca de les relacions entre la representació del cos de l'home i la fotografia, suposa, també, fer una revisió del mitjà, de les inestabilitats, de les vulnerabilitats, dels menyscabaments que les dues entitats comparteixen: el cos, com a expressió física i gràfica de l'existència de l'home i de les seves vicissituds com a ens social, i la fotografia, com el mitjà que, per sobre de tots, socialment i històricament s'ha emprat per parlar de la humanitat. Tanmateix, en observar quines són avui les propostes artístiques que reflexionen sobre la identitat de l'home, hom es pot preguntar sobre la validesa de la repercussió social de la fotografia i la seva idoneïtat per representar, en l'actualitat, l'home.

§

Edward Steichen es va proposar reconciliar el gran públic amb l'art contemporani i superar, per mitjà d'una exposició, les reticències que el Museu d'Art Modern de Nova York suscitava en els espectadors, que sovint el titllaven d'elitista per la seva defensa de les formes d'art més innovadores.

La crítica, tant de l'època com posterior, l'ha reprès pel contingut sociopolític, per la crida simplista a la solidaritat humana, més enllà de nacions i cultures. Però, sobretot, li ha qüestionat l'atreviment d'evidenciar la fragilitat de la imatge fotogràfica, vulnerable a l'aïllament, a l'edició i a la desubicació. No obstant, aquest desmembrament mostra l'enorme capacitat de la imatge per configurar noves contextualitzacions. Perquè aquestes són particularitats i singularitats de la fotografia: si bé presenta dificultat per acotar els continguts visuals, sempre polisèmics, sempre susceptibles a la mutació, disposa, al mateix temps,

d'una important component democràtica, propera i col·lectiva. L'autor de *The Family of Man* planteja un model expositiu complex, més propi del món i dels productes editorials, en l'espai del museu i aconseguix fer entenedor el seu discurs per al públic. Aquest és el gran salt al buit que Steichen provoca en l'àmbit fotogràfic: no es tracta d'un canvi formal, sinó, sobretot, conceptual.

The Family of Man es pot veure com el final d'un trajecte històric d'experimentacions expositives que sorgeixen a l'Europa Central durant els anys vint i que són absorbides, en acabar la guerra i fins als anys seixanta, per institucions museístiques paradigmàtiques com el MoMA. Si bé és cert que amb ell es pot considerar que conclou la modernitat i la tradició dels grans muntatges expositius, és igualment cert que, des de *The Family of Man*, perviu un model editorial i la importància del comissariat. A partir d'aleshores, els muntatges expositius avantguardistes i ideològics destinats al gran públic quedaran relegats per l'assumpció del nou mitjà televisiu, que implicarà un altre tipus de relació amb l'espectador, noves tècniques discursives i una retòrica més unificadora i dominant. Avui, l'art corre de nou el perill de servir els interessos que s'expressen en medis ben diversos, grups majoritaris o minoritaris que voldrien imposar el silenci a les veus crítiques i monopolitzar els discursos polítics en nom de llurs reivindicacions de caràcter polític o moral.

Pel que fa a l'àmbit estrictament fotogràfic, sembla clar que *The Family of Man* no intentava emfasitzar ni posar de relleu la imatge única entesa com el resultat creatiu d'un individu, fotògraf o artista. En la seva època, la fotografia no tenia encara guanyat un estatut artístic reconegut en el mercat de l'art. Hi havia pocs recursos per a la formació i molt pocs espais dedicats a l'art mostraven imatges fotogràfiques. En aquest context, el MoMA era una excepció i Steichen en va saber aprofitar els recursos i la projecció. A diferència de les moltes exposicions que el propi Steichen propugnà en el mateix MoMA i que serviren per donar a conèixer els autors més innovadors de l'època, en *The Family of Man* la reivindicació recurrent de l'estatus artístic del fotògraf s'abandona a favor del discurs fotogràfic. L'ús que es va fer de la fotografia en l'exposició buscava mostrar essencialment el seu valor comunicatiu, en aquest cas al servei del tema, prioritari fins al punt que el valor individual, tant de la imatge com de l'autor, en van quedar subjugats. A *The Family of Man*, Steichen despulla la fotografia de tots

els atributs que els artífexs de l'art acostumaven i acostumen a donar-li.

L'exposició aglutina una selecció d'imatges que compleixen diversos requisits: facilitar la capacitat comunicativa, contenir valor documental, disposar de llenguatge específicament fotogràfic i innovar formalment. El conjunt de totes elles, a més, es pot dir, amb la perspectiva històrica, que va transcendir l'obra i la pròpia època. Va contribuir a dignificar i popularitzar la fotografia que agències com Magnum defenien i que publicacions com Life mostraven. La majoria d'autors coincideixen a considerar que *The Family of Man* va suposar, sobretot, un moment decisiu per a la fotografia documental, que d'humanista, fins a mitjans dels anys seixanta, ha passat a humanitària, i que ja no té el monopoli de la informació sobre el món. Els mitjans televisius, i ara també les xarxes de comunicació, han absorbit aquest monopoli i han relegat la fotografia al testimoni mut i a la nostàlgia.

També es va desaprovar la gosadia d'Steichen d'introduir fotografies de reportatge, imatges documentals que les agències encarregaven i utilitzaven per a les revistes il·lustrades, en l'escenari de l'escenari de l'art.. D'alguna manera, amb aquest projecte, contaminava la cultura elevada amb la cultura de masses, i transgredia la separació existent entre els espais de l'art i de la premsa, perjudicant la creació artística. En considerar cada imatge individual com un element visual del seu discurs, Steichen, com s'ha vist, va buidar la imatge fotogràfica de les càrregues d'artisticitat, però, al mateix temps, en situar-la al museu, va validar-la. Tradicionalment, la fotografia documental ha privilegiat la informació i ha considerat de forma secundària els recursos plàstics o, més precisament, els ha subordinat al servei de la informació que s'ha volgut transmetre. Si revisem la història de la fotografia, es troben diferents maneres d'entendre el valor de la relació entre informació i forma. D'entre elles, en destaca la tradició de la fotografia humanista, encara vigent, i aquells altres autors que, des de posicionaments individuals, cerquen trencar amb el formalisme humanista, com ara William Klein o Robert Frank, que també han trobat alguns pocs successors. Segurament, però, moltes de les fotografies documentals que avui es troben publicades o exposades són més deutores de Cartier-Bresson que de Robert Frank. Així s'explica la vigència d'aquests valors tradicionals en fotògrafs de renom mundial, com Sebastião Salgado. Però aquesta manera d'explicar el món, com es qüestiona Alex Webb, deixa pòsit o seqüeles?

Als anys setanta, la crítica a la noció de fotografia com a llenguatge universal marca un punt d'inflexió, representat en l'exposició *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* de 1975. La fi d'aquesta utopia ve marcada pels debats sobre el document del primer postmodernisme, que mostren -en els treballs de Martha Rosler o Allan Sekula, entre d'altres- com el valor testimonial de la imatge documental ja no es produeix espontàniament i s'ha de redefinir mitjançant el text. Aquesta reflexió conceptual que es desplaça del motiu al mitjà es presenta essencialment en el context de l'art. Actualment, la fotografia documental, marcadament il·lustrativa i de bona factura tècnica i estilística, es presenta en festivals, en exposicions i en algunes revistes especialitzades. L'edició publicada, de gran tiratge i a cost raonable, present i rellevant durant més de tres dècades, sembla haver fracassat després dels anys seixanta. Avui, la recepció dels treballs fotogràfics que es declaren documentals no està en absolut garantida.

Tanmateix, alguns autors segueixen considerant la fotografia documental des d'un imaginari *pretelevisiu*, perpetuant una visió romàntica que transcendeix el testimoni del fotògraf i la seva denúncia, i que segueix atorgant-li capacitat transformadora. Altres autors, en canvi, com es pot veure en projectes com *De L'Europa* o *Material World*, perceben que el nou entorn es basa més en les formes de construir de la publicitat i l'art. Alliberats de les necessitats tiràniques d'una informació massiva, als nous espais de la informació fotogràfica d'ara, els queda la funció poètica o seductora de la fotografia.

§

La reflexió sobre qui és l'home, com ja s'ha apuntat, ara és més ambigua i majoritàriament la realitzen els artistes des dels espais de l'art. El desenvolupament de l'antropologia, l'etnografia i la història permeten avui conèixer millor les diverses cultures i llurs evolucions, la societat i els seus individus. Però sembla cert que, per al gran públic, per al públic no especialitzat, la fotografia que continua declarant-se humanista segueix sent la dipositària de la imatge del l'home i la imatge del món, malgrat que tinguin una experiència més actualitzada de l'altre, de l'estrany, del diferent. Lèxit de treballs com *Est-ce ainsi que les hommes vivent* així

ho confirma. Probablement, per aquest motiu, per la identificació que s'esdevé, perdura la vigència del discurs que Steichen escriu amb *The Family of Man*. Altres propostes, però, apunten com, en el món contemporani, les eines i les estratègies per dotar-lo de sentit han de ser unes altres. La visió universalista que prefigura Steichen a l'època no podia ser més que un concepte abstracte. Avui, es tenen més elements que mai per concebre i dimensionar aquesta espècie universal que habita el món. La fotografia humanista, no obstant, probablement ha deixat de ser l'única que en té la custòdia.

L'anàlisi de les implicacions fotogràfiques, estètiques, ideològiques i mediàtiques de *The Family of Man* porta a parlar del trànsit de la modernitat de la fotografia a la postmodernitat pel que fa a una nova concepció de l'home i de la seva representació, amb la imatge simbòlicament més recurrent al llarg de la història de l'art: el seu cos, embolcall que permet la materialització dels desitjos, de les modes, de les normatives. El canvi d'època, el canvi de segle, ha implicat nous models i cànons de valoració i representació de l'home. La fotografia, en el context de l'art, sembla posar-se al servei de les diferències entre l'home més que advocar per la igualtat global, que passa a entendre's com un concepte perpetuador d'un cànon convencional i, per tant, que exclou moltes realitats identitàries. Les produccions artístiques que reflexionen sobre l'home ja no només treballen amb la fotografia per ella mateixa, sinó com a suport en un format exhibitori més complex.

En el documental, es veurà representada essencialment la guerra i l'abjecció a què se sotmet l'home. En l'art, es trobarà representat com un ser fràgil, diferent, desmembrat, incorpori. En ambdós casos, els projectes crítics i revulsius tenen un accés i divulgació restringit, que transita entre la marginalitat i l'elitisme, malgrat els esforços dels autors, del promotors, de les institucions i dels centres d'art. Des d'aquesta perspectiva, s'han igualat les diferències que hi havia a l'època de *The Family of Man* i, en la funció crítica, es troben i conviuen la fotografia que es declara artística i la fotografia documental.

La fotografia artística de l'època de *The Family of Man* no s'ocupava de fer reflexió social. Aquesta era una funció dels mitjans de comunicació impresa, dels diaris i de les revistes. Hi havia una clara distinció entre els dos sectors: les actituds dels fotògrafs eren diferents i els llocs d'exhibició, també. El nou i interessant que aporta Steichen és que uneix

ambdós sectors: atorga al documental valor artístic. En els seus dos projectes anteriors, *Road to Victory* i *Power in the Pacific*, havia exposat ja, fora de context, fotografia de guerra, però no havia obtingut els resultats que esperava. *The Family of Man* obté el ressò que obté, segons el mateix Steichen, per la dimensió positiva del seu missatge, pel contingut i per la forma gràfica i expositiva que li dóna sentit. El més remarcable és, doncs, l'actitud de l'autor i l'aposta del museu, que prescindeix dels valors de l'autoria assimilats al context artístic i del valor de la imatge -el virtuosisme, el gaudi estètic- i empra les fotografies exclusivament amb un objectiu de sensibilització social, més enllà dels propòsits genuïns de cada autor. Reconeguin l'herència d'Steichen d'una forma explícita o no, existeixen treballs artístics que fan ús de la fotografia en tant que mitjà de comunicació de masses, que permet tocar -en els sentit més *Barthesià*- i commoure l'espectador. Ara bé, i aquí és on el propòsit d'Steichen sembla no haver reeixit veritablement, en el context de l'art, l'autoria segueix sent un valor de canvi inexcusable.

Fora del museu, el valor d'ús més recurrent de la imatge fotogràfica continua sent el de suport per explicar el món; aquesta funcionalitat es fonamenta encara en la seva omnipresent capacitat per representar la realitat. És l'arma dels mitjans -i dels qui controlen els mitjans- per exercir un control ideològic. Tot i que el paradigma no ha canviat, i fins i tot s'ha exagerat en espectacularitat, la crisi del real s'ha estès pertot i, des de la irrupció de la imatge directe televisiva, la comunicació i la informació adopten un nou sentit i una nova forma: la imatge fotogràfica encarregada de narrar els esdeveniments ha perdut terreny, ha entrat en crisi, així com els mitjans impresos. Molts mitjans prescindeixen dels seus fotògrafs i externalitzen els serveis d'imatge. Amb l'augment de la rellevància de les agències, apareix l'hegemonia de la imatge uniforme i predominantment plàstica: la fotografia ha tornat a ser, bàsicament, il·lustrativa. Per parlar de la realitat, de les incerteses vitals, culturals, econòmiques i socials, de la ineficàcia dels discursos i de l'exercici de les polítiques en aquests afers, en la nostra època, a diferència dels anys 50, es farà ús del discurs artístic i de la fotografia construïda. Algunes propostes de documental compromès, com ara *Aka Kurdistan* o *Material World*, tenen lloc en els espais convencionalment destinats a l'exhibició d'obres artístiques i a Internet. Sovint, però, tot i els esforços dels seus promotors, aquests ja no aconsegueixen establir els

mecanismes de divulgació, tal com succeïa en els anys cinquanta. Ara, per gaudir de certa visibilitat, requereixen d'un acte volitiu molt més intencionat per part dels autors i del públic (serveixin d'exemple el festival *Visa pour l'Image* i les edicions especialitzades de curt tiratge i acurades com *Ojo de Pez* o, de forma extrema, *C Photography Magazine*). La fotografia ha quedat reduïda al territori de l'art en museus, publicacions i galeries, i al localisme en festivals, mostres i activitats d'abast reduït.

En el nostre context actual, les velles formes semblen quedar per a l'arxiu i per al mercat de valors, però no per remoure consciències. Als inicis d'un nou segle, en què els mitjans tecnològics possibiliten la informació directa, plural, col·lectiva i no monolítica, participar en l'esdevenidor del món segueix sent una possibilitat voluntària. En aquest sentit, seria interessant que els agents i l'establishment de l'art, així com els totpoderosos mitjans de comunicació, testaferrós del poder, comencessin a deixar entreveure maneres obertes de construir canals per a la concepció, la creació i la difusió de les formes artístiques que cerquen transcendir el gaudi. El primer moment d'Internet va estendre un ventall possibilista en aquests sentit. Bo i que es podria dir que ja es troba en una fase més restringida, la definició del medi mateix i les seves particularitats fan pensar que es poden prefigurar solucions encara no imaginades per a la comunicació i divulgació de les idees expressades amb imatges; noves vies de connexió entre els qui produeixen -receptors, a la vegada- i aquells a qui volen arribar. Segurament, el fil d'Ariadna entre l'art i el cos social no s'ha trencat definitivament.

§

L'anàlisi de les exposicions seleccionades en aquesta recerca ens ha permès seguir la transformació d'alguns conceptes: de l'*home*, sinònim d'*humanitat*, a la diferenciació en gèneres; de l'*home social*, essencialment reductible a *col·lectivitat*, a la singularitat de l'individu. Tanmateix, la ideologia de la gran fraternitat humana continua manifestant-se en moltes empreses de caràcter cultural. Així, en les exhibicions es troba, d'una forma més o menys explícita, la formulació d'una missió artística que consisteix a documentar les gestes humanitàries, en descriure els conflictes amb l'objectiu de fer-ne denúncia pública. D'aquí

que es pugui considerar que aquestes iniciatives perpetuen el model d'Steichen, gairebé com si es tractés d'un gènere. Podem copsar com aquest es troba completament establert, com manté l'èxit de públic i com, pel que fa a la seva estructura i concepció, ha evolucionat molt poc. Mentrestant, com s'ha exposat, les aportacions crítiques a la noció d'identitat les estan assumint els artistes, encara que arribin a un públic minoritari. Enmig, iniciatives com les de Menzel a *Material World* qui, amb un dinàmica de producció propera a la fotografia construïda, documenta el món per construir el seu missatge: desvetllar la consciència sobre les diferències que el món global conté.

En observar les obres que es presenten en els projectes exhibitius *The 90s: A Family of Man; Oppositions; Family, Nation, Tribe, Community, Shift*; o *De l'Europe*, podem parlar d'artistes que empen la fotografia creativa, d'artistes que treballen amb imatges de tradició documental i de fotògrafs que treballen en la vessant documental amb un tractament clarament subjectiu i plàstic, que sintonitza amb el que semblen ser alguns dels requisits de l'estètica contemporània, comuna a tots ells: fotografies de grans dimensions, la incorporació de textos relacionats i la narració visual. Suposen, probablement, l'evidència que les categoritzacions formals convencionals han deixat de tenir sentit en el moment en què les delimitacions entre fotografia directa i fotografia construïda, per a molts autors, semblen haver-se clarament diluït. Es generen, així, treballs híbrids que es distanciaran dels límits tradicionals del llenguatge fotogràfic. Ens trobem, doncs, amb artistes que impulsen la interacció de diversos modes d'expressió, que qüestionen les nocions de presència, d'aura, d'autonomia, d'inherència i d'originalitat de la imatge fotogràfica. No serà aquest un nou símptoma de la paradoxa a què es veu empen la fotografia? Una fotografia que empra llurs atributs mimètics, però ara per captar ja no allò permanent i intemporal, sinó allò transitori. Del que es tracta, en darrera instància, és de construir discursos sobre les noves realitats utilitzant una imatge ja vella, la fotogràfica. En darrera instància, els artistes persegueixen una dèria antiga per a alguns sectors del món de l'art: despertar-nos de l'eterna indiferència o del prejudici davant la diferència.

Sí, sembla improbable que avui es pogués tirar endavant una proposta similar per dues raons:

En primer lloc, perquè *The Family of Man* estava molt lligada a la pròpia personalitat d'Steichen. I, en segon lloc, pel profund trasbalsament de l'estatut de la fotografia. La proliferació dels seus estils, la multiplicitat d'usos i, sobretot, l'abandonament del seu únic rol d'informador de masses en profit de la televisió convertirien en atzarosa qualsevol empresa en aquest sentit.

Mentre que, en el moment històric en què Steichen va produir *The Family of Man*, pensament i fotografia coincidien, l'humanisme, avui, sembla entendre's com una fita històrica i es redueix a una determinada manera de comprendre i definir la identitat.

Quan encara hi ha qui segueix preguntant-se sobre l'especificitat del mitjà per preguntar-se després quines imatges són artístiques i per què, la fotografia ha entrat al museu, s'hi ha passejat, se n'ha ensenyorit i n'ha sortit quan ha calgut. Ha ocupat el carrer i ha colonitzat la xarxa. El procés ha estat ràpid i gairebé furtiu. Es va obrir pas amb la imatge menys artificiosa possible, la més testimonial (la imatge documental d'*accions*, de *performances* o d'obres conceptuals) per, a partir d'aquí, passar a ocupar-ne els murs definitivament. I, quan decideix marxar-ne, ho fa sense cap perjudici. Curta història, però intensa. Perquè sembla que el present dilueix totes les arts com a procediments, advocant per nous compromisos amb l'artista mateix i amb el públic des dels canals de difusió artístics, ara ja sense prejudicis ni rebel·lies. La crisi de la imatge, al meu parer, és un problema històric, no contemporani, perquè el nostre és un món visual, i l'art contempla la imatge fotogràfica com un vehicle per palesar l'actitud crítica de l'autor.

Amb el postmodernisme, la discussió sobre l'artisticitat de la fotografia ha deixat de tenir raó de ser i la reflexió s'ha orientat cap a nous temes d'interès, com, per exemple, la identitat, o les relacions entre els individus exposats als mitjans, o la reivindicació de la cultura popular. L'adaptabilitat del mitjà fotogràfic ha facilitat que cada vegada més artistes plàstics s'hi interessin. El resultat d'aquest procés ha donat lloc a una hibridació dels llenguatges i objectes artístics i a una creixent diferenciació entre la creació fotogràfica i *la creació d'artistes que empren la fotografia*, com han referit diversos crítics.

Aquesta distinció per caracteritzar les imatges o els seus usos i contextos tampoc ha fet avançar-nos massa. Si bé és cert que, d'aquesta manera, la fotografia ha aconseguit, en darrer terme, el cobejat estatut de *Gran Art*. Finalment, hi ha imatges fotogràfiques en totes les col·leccions, i s'han pagat a bon preu. Ara bé, a canvi de la seva reproductibilitat. I, quan per fi ja no ha calgut debatre la seva possibilitat de ser una de les arts, com a manifestació artística contemporània ha deixat de ser innovadora. Ben aviat ha esdevingut una disciplina, una forma plàstica tradicional.

D'altra banda, la fotografia documental ha perdut els seus espais de comunicació, informació i divulgació. I la deriva l'ha fet amanerada, virtuosa en molts casos, però poc més. Segueixen havent, però, autors compromesos que no tenen espai de difusió, i temptatives com el festival *Visa pour l'Image*, després de vint anys, demostren que no són suficients.

Com a nova promesa per al present i per al futur, tenim les xarxes de comunicació, que ens asseguren la informació més directa. Queda, també, la fotografia il·lustrativa per als mitjans i l'espectacle. L'estratègia narrativa d'Edward Steichen no és, des d'aquest punt de vista, avantguardista ni innovadora: perpetua l'ús de la foto il·lustrativa, matèria prima per a la construcció d'un discurs. La novetat, com s'ha pogut veure, l'ofereix el context artístic. I, finalment, queda la fotografia reflexiva, però que arriba a poc públic, al que atorguem la capacitat d'escollir.

Quan la foto ha aconseguit desprendre's definitivament de la realitat o, si més no, ha deixat de fer-ne bandera i atorgar-se'n el privilegi exclusiu, s'ha convertit en art minoritari.

Al llarg del segle XX, la fotografia ha construït la imatge del món, ha conformat categories estètiques i fins i tot es podria dir que ha permès generar estadis de consciència. De fet, continua sent una presència important quan es fa un ús més o menys ideològic de l'art, quan s'intervé en algun aspecte de l'àmbit social. En gran mesura, la fotografia ha acabat sent allò que alguns pioners anhelaven i altres temien: un producte de consum i, al mateix temps, un producte museístic. En iniciar el nou segle, en un context més alfabetitzat, més habituat a la imatge, a fer fotografies i a consumir-ne, el que queda en entredit és el lloc privilegiat de què ha disposat la fotografia durant unes dècades. Probablement, el mitjà demana una transformació que modifiqui el seu valor, significat i usos. Perquè, sens dubte, la imatge

fotogràfica es manté com a mitjà que possibilita reprendre, a escala mundial i en un context de comunicació global, el debat de les presentacions i representacions de l'home; que ens ha de permetre reflexionar i comprendre l'home en el món contemporani. Precisament, perquè encara no s'ha substituït per cap altre icona amb prou capacitat i poder d'identificació, de suggestió i de convicció.