

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

3 Humanisme, identitat i representació de l'home: l'humanisme fotogràfic

*“tothom accepta les fotografies com a evidència pictòrica d'un testimoni ocular: el fotògraf”.*²³¹

Durant els primers anys de la seva trajectòria professional, Edward Steichen va estar molt vinculat a la fotografia artística, participant activament en la revista *Camera Work*, al costat d'Alfred Stieglitz, amb qui funda la galeria 291, la *Photo-Secession Gallery*.²³² Un dels seus objectius en incorporar-se com a Director del Departament de Fotografia del Museu d'Art Modern de Nova York fou, doncs, precisament, el de difondre l'art de la fotografia.

Des de finals del segle XIX, la voluntat d'establir la definitiva categorització de la fotografia com una de les belles arts ha estat present entre els fotògrafs. I, en certa manera, la pugna entre els agents i actors del medi ha propiciat que es mantingués el distanciament de l'interès del gran públic, paral·lelament al creixement i evolució social del mitjà:

“En establir el mitjà [fotogràfic] com a forma d'art, els fotògrafs han procurat fer distincions entre la fotografia d'art i tots els seus altres usos, tant amateurs com professionals. En perfilar una recerca etnogràfica que compari les activitats de les associacions fotogràfiques i la fotografia

231. “All know that such an implication is untrue, but everyone accepts the photograph as the pictorial evidence of an eye-witness-the cameraman”. NEWHALL, Beaumont: “Documentary approach to Photography”. *Parnassus*. Març de 1938, vol. 10, núm. 3, p. 2.

232. ROBERTS, Pam. “Alfred Stieglitz, 291 Gallery and Camera Work”. A: STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*. Köln: Taschen, 1997, p. 20.

artística, s'examina l'evolució d'una estètica visual d'elit. Mentre la indústria fotogràfica ha esmerçat esforços en convèncer el públic de la fàcil accessibilitat al mitjà fotogràfic, les activitats dels fotògrafs artistes, per contra, s'han caracteritzat per llur exclusivitat, connectant-les amb mitjans menys accessibles com la pintura i l'escultura. Els codis de l'art es veuen com mecanismes simbòlics de diferenciació social.”²³³

Un dels principals reptes d'Edward Steichen en tant que comissari fou, sobretot, fer arribar la fotografia a un públic més extens que el culte i especialitzat. Distanciant-se dels seus postulats inicials amb la *Photo-Secession*, coincideix, assumeix i defensa, a partir d'aquest moment, els desitjos d'expansió comercials i de difusió del MoMA.²³⁴ Aquesta voluntat divulgadora explicaria, almenys en part, que una institució cultural privada d'aquesta índole s'arrisqués a acceptar el projecte d'Steichen *The Family of Man*: una gran exposició de fotografies les característiques de les quals eren més pròpies de les revistes il·lustrades que de les parets d'un museu. Cal recordar que la primera gran exhibició que prepara al Museu, ja com a Director, “fue extraída de lo que me parecía el aspecto más prometedor y vital de la fotografía: el del documental fotoperiodístico”.²³⁵ En *Road to Victory...* (1942), *Power in The Pacífic...* (1945) i *Korea: The Impact of War* (1951), a fi de “causar una impresión duradera en el mundo”,²³⁶ mostrava el registre de “interpretación fotográfica más realista hasta el momento”.²³⁷ En certa

233. “In establishing the medium as a fine art form, photographers have sought to make distinctions between art photography and all other uses of the medium, both amateur and professional. Drawing upon ethnographic research comparing the activities of camera club and fine art photography, the evolution of an elite visual aesthetic is examined. While the photographic industry has worked to convince the public that photography is an easily accessible medium, art photographers' activities, in contrast, are characterized by their exclusivity, linking them with less accessible media such as painting and sculpture. Fine art codes are viewed as symbolic mechanisms of social differentiation”. SCHWARTZ, Dona. “Camera Clubs and Fine Art Photography: The Social Construction of an Elite Code”. *Journal of Contemporary Ethnography*. 1986, vol. 15, núm. 2, p. 165-195.

234. Sobre els rols de Steichen, el MoMA i Newhall, veure: PHILLIPS, Christopher. “The Judgement Seat of Photography”. *October*. 1982, núm. 22, p. 45.

235. Exposició en què van participar Wayne Miller, Homer Page i Leonard McCombe. STEICHEN, Edward. *A Life in Photography*. Garden City, NY: Doubleday, Museum of Modern Art, 1963, p. 264.

236. STEICHEN, E. *Ibidem*, p. 265

237. *Ibidem*.

manera, amb *The Family of Man*, sembla voler crear una síntesi entre el fotoperiodisme i l'assaig fotogràfic. Precisament per això, per llur capacitat de transmetre i ser llegides en clau d'autenticitat, instantaneïtat i expressivitat, Steichen escull, per a l'exposició, essencialment imatges recognoscibles per la seva condició de document. Són fàcilment comprensibles, de motiu i contingut identificable. Es tracta d'un tipus de fotografia d'ús massiu, popular, vinculada a la veritat i la certesa. El tipus de fotografia que es publica en revistes com *Life*, *Ladies' Home Journal*, *Colliers*, *Look*, *Stern*, *Paris-Match*, *Réalités* o *Point de vue*, l'espai de divulgació fotogràfica per excel·lència als anys cinquanta.²³⁸

La producció fotogràfica dels anys vint i trenta del segle XX havia acostumat els lectors a interpretar els esdeveniments expressats a través de les imatges. Així mateix, revistes com *National Geographic* representaven i satisfien a la classe mitjana la curiositat pel món. Aquests fets proveïen un públic propici i consumidor de fotografia il·lustrativa, descriptiva i entenedora. Finalitzades les guerres mundials i del Pacífic, l'actitud de renovada esperança i confiança en el futur que es va prodigar als anys següents es va veure emmirallada en diverses manifestacions culturals, entre les quals s'hi comptà la fotografia. Amb la popularitat creixent de les fotografies d'interès humà i l'aparició del gravat en relleu en la impremta, s'establiren les bases per al ràpid desenvolupament i proliferació de les publicacions il·lustrades. És aleshores quan, a més dels reportatges d'actualitat, propis del fotoperiodisme, començaren a veure's editades petites històries sobre temes quotidians, en les quals l'equilibri entre paraula i imatge es decanta per aquesta última.²³⁹ Aquest és el context fotogràfic -i ideològic- que

238. J.G. Morris veu en la seva innovadora sèrie d'assajos fotogràfics titulada "People Are People Over The World" (1948-1949), per al *Ladies' Home Journal*, una clara influència en la forma que pren el discurs d'Steichen a *The Family of Man*. Veure:

BAURET, Gabriel. "John G. Morris. 1848, dans le Ladies' Home Journal". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 36-43.

MORRIS, John G. *Get the Picture*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 120.

MORRIS, John G. "The Family of Man as American Foreign Policy". *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 360-371.

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 17-26

239. TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*.

forneix de material visual el projecte d'Edward Steichen al MoMA, l'any 1955. Les imatges que apareixeran a *The Family of Man* seran emblemàtiques del que es coneix com a fotografia humanista, “tendència lírica, càlida, fervorosa i sensible als sofriments de la humanitat, que va començar a imposar-se durant la dècada de 1950 a Europa, especialment a França (...) els fotògrafs somiaven amb un món d'auxili i compassió mutus, sintetitzat idealment en una visió sol·lícita”²⁴⁰

Fotografia humanista, doncs, paradigma representatiu d'una actitud fotogràfica que acompanya la fotografia des dels seus orígens. Als anys trenta, viu un primer esclat i arrela i s'estén després de la Segona Guerra Mundial, tant a Europa com als Estats Units. Els Eua, gràcies a nombroses publicacions periòdiques, es convertiran en el mercat més gran de fotografia humanista, amb la qual establiran un emergent comerç estratègic de promoció -o colonització-. La dècada dels anys cinquanta, en un sentit estrictament fotogràfic, esdevindrà l'edat d'or de la fotografia de reportatge i permetrà la consideració, el respecte i la professionalització dels fotògrafs que s'hi dediquen, tant a Europa com a Nord-Amèrica.²⁴¹

The Family of Man ha estat titllada d'obra ideològica i tendenciosa, en proveir amb les fotografies el discurs ideològic d'Steichen, carregat d'un humanisme sentimental i passiu. No obstant, caldria no obviar el recorregut vital d'Steichen en tant que comissari d'exposicions a través dels anys trenta, quaranta i cinquanta, l'experiència del qual el feia creure en la capacitat de les emocions per mobilitzar els individus a l'acció a través de processos democràtics. Ni tampoc perdre de vista l'audiència a la qual dirigia l'obra, audiència que convivia amb un discurs públic de compromís amb el país per fer avançar el món. Aquest discurs, propi del període de postguerra, era difós pels tipus de mitjans de comunicació anteriorment referits. La retòrica visual que tot sovint empraven es recolzava en assumpcions antropològiques

Barcelona: Gustavo Gili - Col. Comunicación Visual, 1978, p. 109.

240. “(...) lyrical trend, warm, fervent and responsive to the sufferings of the humanity [which] began to assert itself during the 1950s in Europe, particularly in France (...) photographers dreamed of a world of mutual succour and compassion, encapsulated ideally in a solicitous vision”. GAUTRAND, Jean-Claude. “Looking at Others: Humanism and Neo-realism”. A: FRIZOT, Michel; and DUCROS, Françoise. *A New history of photography*. Köln : Könemann, 1998, p. 613.

241. HAMILTON, Peter. “George et Jinx Rodger”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 91.

respecte de com funcionen les societats i respecte de la coincidència de sentiments comuns que es desprenen de situacions culturals diferents a les pròpies. *The Family of Man* esdevindrà, per a Edward Steichen, personalitat de sentiments exuberants i vehements, que ja als anys trenta sosté la creença absoluta en les capacitats de la fotografia per colpir la consciència de les persones, la temptativa definitiva per transmetre el seu missatge de redempció social.²⁴²

3.1 Un corrent de pensament a l'entorn dels anys cinquanta: la tradició de l'humanisme reflectida en la cultura i el pensament, la ciència i la política

“Ja que les guerres neixen a la ment dels homes, és a la ment dels homes on s’han de construir els baluards de la pau (...) l’àmplia difusió de la cultura i l’educació de la humanitat per a la justícia, la llibertat i la pau són indispensables per a la dignitat de l’home i constitueixen un deure sagrat que totes les nacions han d’acomplir amb esperit d’ajuda mútua i responsabilitat; una pau fundada exclusivament en acords polítics i econòmics entre governs no obtindrà el suport unànime, sincer i perdurable dels pobles i, en conseqüència, aquesta pau ha de fundar-se en la solidaritat intel·lectual i moral de la humanitat.”²⁴³

Més enllà de la fotografia, els anys posteriors a l’acabament de la guerra són testimoni d’un extens debat que, si bé es desenvolupa en molts àmbits i des de diverses perspectives, té un denominador comú: gira al voltant dels conceptes d’*humanitat i humanisme*. Ens trobem amb un ampli corrent de pensament amb el qual Steichen dialoga i, en gran mesura, fa seu.

242. SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 51.

243. “Que, les guerres prenant naissance dans l’esprit des hommes, c’est dans l’esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix (...) Que, la dignité de l’homme exigeant la diffusion de la culture et l’éducation de tous en vue de la justice, de la liberté et de la paix, il y a là, pour toutes les nations, des devoirs sacrés à remplir dans un esprit de mutuelle assistance ; Qu’une paix fondée sur les seuls accords économiques et politiques des gouvernements ne saurait entraîner l’adhésion unanime, durable et sincère des peuples et que, par conséquent, cette paix doit être établie sur le fondement de la solidarité intellectuelle et morale de l’humanité.” Extracte del text introductori de la *Constitució de les Nacions Unides per a la Educació, la Ciència i la Cultura*, Londres, 16 de novembre de 1945.

Que permet contextualitzar i comprendre els motius que porten l'autor a triar els textos per a l'exposició que han de donar èmfasi i sentit a una determinada idea d'home. *Humanisme, humanisme evolutiu, humanisme científic, humanisme cristià, humanisme existencialista o humanisme socialista* són alguns dels termes que comencen a aflorar en el pensament d'entreguerres i que, en el període posterior a la Segona Guerra Mundial, es converteixen en l'eix central de la ideologia, la cultura i la política occidental. Representen també les diferents concepcions que conflueixen i divergeixen en aquest ampli debat. La tradició humanista que arrenca al Renaixement es reprèn interpretada i adaptada als nous temps. Des de diferents posicionaments, es torna a dibuixar l'ideari d'un home complet i universal que troba, en la confluència de les diferents branques del coneixement, els recursos per construir la pròpia existència i que ha de propiciar una pau continuada en una societat comuna.

En el mateix moment en què Steichen es comença a vincular al Museu d'Art Modern, l'any 1945, just acabada la guerra, el biòleg i humanista Julian Huxley²⁴⁴ accedeix a la direcció de la Comissió Preparatòria de la UNESCO.²⁴⁵ Per als treballs de posada en marxa de l'organització, publica un breu informe on remarca la necessitat d'una ideologia comuna que permeti realitzar els principis recollits en la constitució de l'organisme. Les Nacions Unides, a través del seu organisme executiu encarregat de la cultura i l'educació, la UNESCO, es dibuixa com a possible peça clau en la propagació i difusió dels principis que han de regir el nou ordre del món. Huxley situarà aquest esforç ideològic per legitimar l'acció política dels nous organismes mundials en una concepció de l'humanisme que anomenarà, més tard, *humanisme evolutiu*:

“Per tal de dur a terme el seu treball, una organització com la UNESCO no només necessita un

244. Julian Huxley forma part de la *First Humanist Society of New York*, fundada el 1929 pel teòleg i religiós Charles Francis Potter. Formen part de la societat humanista personalitats com Thomas Mann, Albert Einstein o John Dewey. Acabada la guerra, tres prominents humanistes ocupen càrrecs importants a les Nacions Unides: Huxley dirigeix la UNESCO; Brock Chisholm, l'Organització Mundial de la Salut; i John Boyd-Orr, l'Organització Mundial per a l'Agricultura i l'Alimentació.

245. El novembre de 1945, a proposta del CAME, Conferència de Ministres Aliats d'Educació, se celebra a Londres la convenció preparatòria de les Nacions Unides per a l'establiment d'una organització educativa i cultural d'àmbit mundial, ECO/CONF. Al final de la conferència, el 16 de novembre, es funda la UNESCO i es redacta la seva Constitució, que entrarà en vigor, una vegada ratificada per vint països, un any més tard.

conjunt d'objectius i organismes generals, sinó també una filosofia de treball, una hipòtesi de treball sobre l'existència humana, els seus objectius i pautes, que permeti determinar, o si més no indicar, una línia definida d'acostament a les seves problemàtiques. Sense una perspectiva general i una línia d'enfocament, la UNESCO estarà en perill d'avançar lentament i, fins i tot, de realitzar accions contradictòries i, en qualsevol cas, la manca d'orientació i inspiració evidencia la creença en la necessitat d'un corpus de principis generals.”²⁴⁶

Amb la voluntat, doncs, d'establir aquest discurs legitimador, Huxley intentarà definir els seus continguts, convençut de la possibilitat de dibuixar, des de la tradició del pensament científic occidental, un nou escenari ideològic amb capacitat per organitzar i recollir tot allò que tenen en comú les diferents cultures. El propi Huxley, però, ens mostra les dificultats i posa de manifest l'existència de divergències:

“Acabada la guerra, el meu inesperat nomenament com a Secretari General de la Comissió Preparatòria de la Unesco em va permetre conèixer de ben a prop la divergència d'ideologies que col·lidien en el món internacional. Convençut que l'Organització treballaria amb més eficiència sobre la base d'un conjunt d'idees i principis generals, vaig tractar d'esbossar aquestes bases en un fullet titulat “Una filosofia per a la Unesco”, però ràpidament es va fer evident que cap sistema únic d'idees podria ser acceptable per qualsevol organisme de les Nacions Unides en l'estat de caos ideològic en què es trobava el món.”²⁴⁷

246. “In order to carry out its work, an organisation such as Unesco needs not only a set of general aims and objects for itself, but also a working philosophy, a working hypothesis concerning human existence and its aims and objects, which will dictate, or at least indicate, a definite line of approach to its problems. Without such a general outlook and line of approach, Unesco will be in danger of undertaking piecemeal and even self-contradictory actions, and will in any case lack the guidance and inspiration which spring from a belief in a body of general principles”. HUXLEY, Julian. *Unesco, its Purpose and its Philosophy*. Preparatory Commission of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. London: The Frederick Print Co. Ltd, 1946, p. 6.

247. “After the war, my unexpected appointment as Secretary-General of the Preparatory Commission for Unesco brought me into collision with the divergent ideologies at work in the international world. Believing that the Organization would work more efficiently on the basis of an agreed set of general ideas and principles, I tried to outline such a basis in a pamphlet entitled ‘A Philosophy for Unesco’: but it speedily became apparent that no single system of ideas could be acceptable to any United Nations Agency in the world’s state of ideological chaos”. HUXLEY, Julian (ed.). *The Humanist Frame*. New York: Harper & Brothers, 1961, p. 5.

Amb les religions i els estats sota sospita, la convicció del valor universal i unidireccional de l'evolució natural darwiniana i de la capacitat de la ciència per establir models per al coneixement es perfilen com a nou credo o ideologia capaç de superar els límits que han conduït els homes a la guerra. En paraules d'Stephen Spender, la pròpia consciència del procés evolutiu de l'home esdevé motiu moral: "Los humanistas evolutivos sostienen que la evolución, que ha cesado de realizarse en gran escala en el mundo de la naturaleza, se ha convertido o debe convertirse en objeto consciente intencional de los seres humanos."²⁴⁸ Més enllà de creences o cultures, els éssers humans sobrepassaran les barreres que han portat a la humanitat a la guerra quan les persones, cada una individualment i en consciència, assumeixin el coneixement de la pròpia existència quant a pertinença a un procés transformador evolutiu, que és direccional i que compta amb la promesa d'un futur millor i estable. Spencer afegeix: "La gente debe despertar a la idea de que hay una obligación evolutiva que debe cumplirse no sólo mediante los órganos de gobierno y opinión pública, sino también utilizando todos los elementos que permiten hacer consciente dicho propósito."²⁴⁹

Fidels a la tradició de l'humanisme pragmàtic postulat primer per Scott Schiller²⁵⁰ i posteriorment per Charles Francis Potter o John Dewey, els nous ideòlegs del món globalitzat de la postguerra mundial sostenen la creença en un home que recupera la seva dimensió transcendent en la consciència de la pròpia existència. La teoria de l'evolució "evidencia una preexistent Deïtat, divinitat transcendent, no material i no fenomenal".²⁵¹

Schiller fonamenta el que es coneixerà com a Pragmatisme: comprendre la humanitat des de la defensa ètica de la llibertat de l'individu. La concepció indeterminista del món, la falta d'una dimensió transcendent que doti de sentit l'existència situa l'home en la responsabilitat

248. SPENDER, Stephen. "El propósito social y la integridad del artista". A: *El humanismo en el arte y la ciencia*. Buenos Aires: Ediciones Hormé S.A.E., 1969, p. 105.

249. *Ibidem*.

250. Des de finals del segle XIX, Schiller es posiciona i defineix una concepció de l'humanisme basada en el pragmatisme filosòfic, hereu, en gran mesura, de l'empirisme de D. Hume. Veure, entre d'altres: SCHILLER, F. C. S.: *Humanism: philosophical essays*. London: Macmillan and Co., 2a edició, 1912.

251. SCHILLER, F.C.S.: *Riddles of the Sphinx: a study in the philosophy of evolution*. London: Swan Sonnenschein, 1891, p. 160.

moral dels seus actes. “El pragmatisme afirma haver fet un avenç real en la nostra comprensió de la veritat.”²⁵² D’aquesta manera, la utilitat i eficàcia dels actes de cada home apropen la humanitat a la veritat. Oliver L. Reiser, pensador i signant del primer manifest humanista,²⁵³ enllaçarà amb la tradició pragmàtica²⁵⁴ i exposarà amb precisió programàtica la necessitat d’un espai discursiu per al nou món:

“El major problema del món contemporani és la manera de crear una nova simplicitat, un sistema d’idees unitari basat en un nucli mínim de creences, valors i institucions que pugui acomplir, en el nostre temps, la mateixa funció que l’escolasticisme va acomplir en el món medieval d’Occident, i que presumiblement el marxisme ha desenvolupat en l’experiment rus. (...) No és possible obtenir una ideologia mundial a partir de revelacions, siguin a través de Moisès o de Marx. Tan sols la ciència i la imaginació científica poden aportar els mètodes i els materials de síntesi filosòfica. (...) Certament, aquesta unitat ideològica és essencial si volem preservar la nostra diversitat cultural. En cap cas podem considerar la diversitat i la unitat cultural com a ens antagònics.”²⁵⁵

Una ideologia simple, un sistema d’idees unitari basat en les bases de l’empirisme

252. SCHILLER, F.C.S.: *Humanism: philosophical essays*. London: Macmillan and Co., 2a edició, 1912, p. 59.

253. Redactat el 1933, el primer manifest humanista es signat per 34 personalitats nord-americanes de diferents àmbits: filòsofs, pensadors, professors, religiosos, editors, etc. Presenta l’humanisme com una nova religió que es proposa substituir les anteriors, basades en deïtats. El nou credo busca argumentar-se, entre d’altres, en la cosmologia, la biologia, la naturalesa humana o l’evolució cultural.

254. A *The Promise of Scientific Humanism*, Reiser escriu: “It seems to me that the most significant idea which contemporary humanism takes over from earlier pragmatism is the notion that the world is still incomplete, still in the making, and that man is a real agent in determining the character and direction of developments yet to come”. REISER, Oliver L. *The Promise of Scientific Humanism*. New York: Oskar Piest, 1940, p. 243.

255. “The supreme problem of the contemporary world is how to bring into being a new simplicity, a unitary system of ideas based on the minimal core of beliefs, values, and institutions, which will do for our time what Scholasticism did for the Western medieval world and what Marxism allegedly has done for the Russian experiment (...) A world ideology is not to be attained through revelations, whether from Moses or Marx. Only science and the scientific imagination can provide the methods and the materials for philosophical synthesis (...) Indeed, such an ideological unity is essential if we are to preserve our cultural diversity. We must never regard cultural diversity and unity as antithetical.” REISER, Oliver L.: “The Integration of the Knowledge”. A: HUXLEY, Julian (ed.). *The Humanist Frame*. New York: Harper & Brothers, 1961, p. 237-238.

científic. El model polític que sustenta el discurs es troba en les formulacions del sistema democràtic occidental, model que, des de John Dewey, representa millor que cap altre els valors del pensament i mètode científic.²⁵⁶ Reiser afegeix:

“Certament, és només qüestió de temps abans que els pobles en general, reduïts a un destí comú per la pressió de la ciència i la tecnologia (per exemple, l’energia termonuclear controlada, l’automatització de la indústria, la conquesta de l’espai exterior) i guiats cap a la cooperació per les enormes pressions integradores psicosocials, acceptin la ideologia general (el marc humanista) com l’arquitectura d’una nova democràcia planetària.”²⁵⁷

Richard McKeon evidencia el xoc ideològic entre les diferents tradicions de pensament i la voluntat d’aquest nou humanisme dirigit:

“Els hindús, els tomistes, els materialistes dialèctics, els pragmàtics, els idealistes i els positivistes, ja sigui inspirats pel desig d’evitar el dogma i el particularisme, per les seves pròpies aspiracions d’universalitat o per les seves pròpies conviccions d’adequació i veritat, no veien cap avantatge particular en la formulació d’una filosofia per a la UNESCO feta pel Dr. Huxley, ni cap raó per ometre-la de la llista de filosofies a excloure.”²⁵⁸

El fracàs de l’*humanisme científic* o *evolutiu*, defensat pels nous gestors de la política mundial comuna, en la seva pretensió d’esdevenir pensament únic i aglutinador, pot

256. DEWEY, John. *How We Think*. Boston: D.C. Heath & Co., 1933.

257. “Indeed, it is only a question of time before peoples everywhere, reduced to a common destiny by the coercions of science and technology (e.g. controlled thermonuclear power, automation in industry, the conquest of outer space), and guided into co-operation through the overwhelming pressures of integrative psychosocial aspirations, will accept the general ideology (‘humanist frame’) as the architectonic for an emerging planetary democracy.” Ibidem, p. 245.

258. “Hindus, Thomists, and dialectical materialists, pragmatists, idealists, and positivists, whether inspired by a like desire to avoid dogma and particularism by their own aspirations to universality and their own convictions of adequacy and truth, could see no peculiar advantage in Dr. Huxley’s formulation of a philosophy for UNESCO nor any reason for omitting it from the list of philosophies to be excluded”. MCKEON, Richard: “A Philosophy for UNESCO”. *Philosophy and Phenomenological Research*. Juny de 1948, vol. 8, núm. 4, p. 576.

argumentar-se, com apunta McKeon, per la incapacitat d'esdevenir un projecte sintètic i dibuixar-se, per a la resta d'ideologies, religions i cultures, com un procés d'exclusió. Des d'una perspectiva exclusivament política, l'emergent divisió del món en dos blocs antagònics i el consegüent sisme entre els models socialista i capitalista dificulten l'eficàcia de les noves institucions globals. Acabada la guerra, la crítica als totalitarismes ideològics, polítics, nacionalistes o religiosos permet aglutinar al voltant d'una primera idea comú humanista, hereva de la tradició renaixentista, la majoria de pensaments i posicionaments ideològics existents entre els vencedors de la guerra. L'*humanisme cristià*, o *personalisme*, per una banda, i l'*humanisme existencialista*, per l'altra, obriran i ampliaran l'àmbit del debat propugnat per l'*humanisme científic o evolutiu* del pragmatisme anglosaxó.

Una de les veus importants que se suma al debat al voltant del *nou humanisme* o *nou home* de la postguerra és Jean-Paul Sartre. Els últims anys de la guerra, Sartre publica *L'èsser i el no-res*, estrena l'obra de teatre *A porta tancada* i, des de les línies del diari *Combat*, descriu l'alliberament de França i París²⁵⁹. En finalitzar la guerra, Sartre s'ha convertit en un personatge influent, reconegut mundialment. Qualificat d'*antihumanista* per alguns crítics,²⁶⁰ Sartre accepta, el setembre de 1945, donar aquell mateix octubre una conferència titulada *L'existencialisme est un humanisme*, que es publica l'any següent. Deutor de Heidegger, declara: "El existencialismo ateo que yo represento (...) declara que, si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre."²⁶¹ El nou home existencialista, sospitós de falta de patriotisme i derrotisme, comparteix amb Schiller i l'humanisme pragmàtic la certesa de la humanitat com una obra en construcció, i la certesa també de la responsabilitat de cada individu en les pròpies tries i decisions: "nuestra responsabilidad es mucho mayor de lo que

259. COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre, 1905-1980*. Barcelona: Edhasa, 1990.

260. El pessimisme i nihilisme de *L'èsser i el no-res*, en un moment de reconstrucció nacional, són vistos com a antipatriòtics per part del nacionalisme francès. ELKAÏM-SARTRE, Arlette. "Situación de la conferencia". Introducció a: SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 2007.

261. SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 2007, p. 30-31.

podríamos suponer, porque compromete a toda la humanidad”.²⁶² D’aquesta manera, l’angoixa substitueix la transcendència religiosa o mística en la comprensió de la dimensió col·lectiva dels propis actes. L’home contemporani, l’home existencialista de Sartre, és responsable de la pròpia existència, i en l’acceptació d’aquesta responsabilitat, dibuixa la seva dimensió social: “Así soy responsable por mí mismo y por todos, y creo una cierta imagen del hombre que yo elijo; eligiéndome, elijo al hombre.”²⁶³ L’allunya, d’altra banda, de l’humanisme científic, la certesa de la limitació de l’existència a la vida i de la inexistència d’una natura humana anterior a Déu, com proposava i transcendia Schiller. L’home neix i viu entre homes en uns determinats condicionats materials, com l’anàlisi marxista ha permès concebre.

“Si es imposible encontrar en cada hombre una esencia universal que sería la naturaleza humana, existe, sin embargo, una universalidad humana de *condición*. No es por azar que los pensadores de hoy día hablan más fácilmente de la condición del hombre que de su naturaleza. Por condición ellos entienden, con más o menos claridad, el conjunto de los límites a priori que bosquejan su situación fundamental en el universo. Las situaciones históricas varían: el hombre puede nacer esclavo, en una sociedad pagana, o señor feudal, o proletario. Lo que no varía es su necesidad de estar en el mundo, de estar en él trabajando, de estar en él entre otros y de ser en él mortal.”²⁶⁴

La voluntat de Sartre de participar en el gran debat al voltant de l’humanisme i de posicionar-se en defensa de la via existencialista suposa clarificar la dimensió del terme. En diferència dues tendències o línies principals. Un humanisme considerat per ell clàssic, positivista i inconscient, que projecta els principis de bondat i fe i la creença en l’esdevenir de l’espècie humana gràcies al progrés i a les contribucions que els avanços tecnològics, culturals o científics aporten a la societat. Aquest humanisme complaent, per Sartre, no és altra cosa que la justificació cultural del feixisme en la supremacia de l’espècie humana:

262. Ibídem, p. 34.

263. SARTRE, Jean-Paul. Ibídem, p. 35.

264. Ibídem, p. 66.

“En realidad la palabra *humanismo* tiene dos sentidos muy distintos. Por humanismo se puede entender una teoría que toma al hombre como fin y como valor superior. (...) Esto supone que podríamos dar un valor al hombre de acuerdo con los actos más altos de ciertos hombres. Este humanismo, es absurdo, porque sólo el perro o el caballo podrían emitir un juicio de conjunto sobre el hombre y declarar que el hombre es asombroso (...) No debemos creer que hay una humanidad a la que se pueda rendir culto, a la manera de Augusto Comte. El culto a la humanidad conduce al humanismo cerrado sobre sí, el de Comte y, hay que decirlo, al fascismo. Es el humanismo que no queremos.”²⁶⁵

Per contra, la segona manera de definir o comprendre el terme és la que el portarà a postular l'humanisme existencialista: l'home legislador de l'home, desemparat, conscient de la seva unicitat en l'existència; que, en la seva realització i cerca transcendent de l'existència, dibuixa un univers humà:

“Hay otro sentido del humanismo que significa en el fondo esto: el hombre está continuamente fuera de sí mismo; es proyectándose y perdiéndose fuera de sí mismo como hace existir al hombre y, por otra parte, es persiguiendo fines trascendentales como puede existir; el hombre, siendo este rebasamiento mismo y no captando los objetos sino con relación a este rebasamiento, está en corazón y en el centro de este rebasamiento. No hay otro universo que este universo humano, el universo de la subjetividad humana. Esta unión de la trascendencia, como constitutiva del hombre -no en el sentido de que Dios es trascendente, sino en el sentido del rebasamiento-, y de la subjetividad, en el sentido de que el hombre no está encerrado en sí mismo sino presente siempre en un universo humano, es lo que llamamos humanismo existencialista.”²⁶⁶

Distanciant-se de Sartre, qui el cita en diverses ocasions, Heidegger s'inclourà en el debat de la postguerra mundial sobre l'humanisme publicant, també el 1946, una carta en resposta

265. SARTRE, *Ibidem*, p. 84.

266. *Ibidem*, p. 85.

a la comanda de Jean Beaufret: com es pot donar sentit al mot humanisme?²⁶⁷ Heidegger resitua el debat al voltant de la concepció forçosament metafísica del propi terme humanisme: “Todo humanismo se basa en una metafísica, excepto cuando se convierte él mismo en el fundamento de tal metafísica.”²⁶⁸

En la seva anàlisi històrica, *humanisme* respon estrictament al *studium humanitatis* renaixentista, el retorn al pensament llatí i, en conseqüència, el retorn al pensament grec. Però, més enllà d'aquesta dimensió històrica, *humanisme* es projecta en la contemporaneïtat en la voluntat d'aconseguir una determinada dimensió per al conjunt de la humanitat:

“Pero si se entiende bajo el término general de humanismo el esfuerzo por que el hombre se torne libre para su humanidad y encuentre en ella su dignidad, en ese caso el humanismo variará en función del concepto que se tenga de «libertad» y «naturaleza» del hombre. Asimismo, también variarán los caminos que conducen a su realización. El humanismo de Marx no precisa de ningún retorno a la Antigüedad, y lo mismo se puede decir de ese humanismo que Sartre concibe como existencialismo. En el sentido amplio que ya se ha citado, también el cristianismo es un humanismo, desde el momento en que según su doctrina todo se orienta a la salvación del alma del hombre (*salus aeterna*) y la historia de la humanidad se inscribe en el marco de dicha historia de redención.”²⁶⁹

Des de l'autoritat que els atorga la militància en la resistència francesa al nazisme, els moviments progressistes cristians francesos, de la mà de Jacques Maritain i Emmanuel Mounier i la seva publicació *Esprit*,²⁷⁰ defensaran un nou posicionament humanista, anomenat *personalisme*, *existencialisme religiós* o *humanisme integral*,²⁷¹ que avançarà els postulats

267. HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

268. *Ibidem*, p. 26.

269. *Ibidem*, p. 23.

270. Emmanuel Mounier funda el 1932 *Esprit*, publicació periòdica que es converteix, els següents anys, en òrgan del *personalisme*. Clausurada pel règim de Vichy el 1941, acabada la guerra reprèn l'activitat convertint-se en referent intel·lectual del progressisme catòlic francès.

271. Jacques Maritain utilitzarà el terme *humanisme integral* en el títol del seu text més influent: *Humanisme*

defensats, posteriorment, en certa mesura, pel Papa Joan XXIII durant el Concili Vaticà II. Maritain serà, entre moltes altres coses, un dels promotors, l'any 1948, de l'assumpció de la Declaració dels Drets Humans per part de les Nacions Unides. La reedició revisada, el 1946, d'*humanisme integral* situarà de nou el text en l'ampli debat humanista de la postguerra. Equidistant i crític tant amb els totalitarismes feixistes i socialistes com amb el liberalisme capitalista, l'*humanisme integral* de Maritain apostarà per un discurs que funda de nou l'ideari cristià, adaptant-se als nous models econòmics i socials. La revisió crítica del model socialista s'acompanya de la no menys crítica revisió del model burgès liberal, alienant i explotador, en la mateixa mesura, de l'home.

“Sería grandemente ilusorio el creer que, yuxtaponiendo sencillamente la idea de Dios o las creencias religiosas al humanismo socialista, se llegaría a una síntesis viable y fecundada en verdad. No; lo que se requiere es una refundición general. Mas también creemos que el llamado por nosotros humanismo integral es capaz de salvar y promover, en una síntesis fundamentalmente diversa, todas las verdades afirmadas o presentidas por el humanismo socialista, uniéndolas de modo orgánico y vital a muchas otras verdades. Para lo cual parece particularmente convincente el nombre mismo de humanismo integral.”²⁷²

Aquesta nova via, que per a Emmanuel Mounier suposarà l'esforç per superar els dos moviments de pensament dominants, el marxisme i l'existencialisme, el portarà a concebre el *personalisme*, model de pensament que es converteix, sobretot, en aposta per un nou moviment social. Des d'un laïcisme fundat en la tradició cristiana, el 1947, amb *Qu'est-ce que le personalisme?*,²⁷³ s'implica en el debat sobre el nou humanisme. Hereu de l'ètica fenomenològica de Jaspers i Scheler, l'*home* de Mounier es transforma en *persona* recuperant allò que diferencia i dona singularitat a cada un dels homes. Reclama espai propi, fora del

intégral. Problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté, de 1936, mentre que Emmanuel Mounier postularà el *personalisme* com una ideologia d'acció social.

272. MARITAIN, Jacques. *Humanismo integral*. Madrid: Palabra, 1999, p. 122.

273. MOUNIER, Emmanuel. *Quest-ce que le personalisme?* Paris: Éditions du Seuil, 1947.

col·lectiu informe de la massa. Reclama, al mateix temps, un lloc en la comunitat, dialogant entre iguals, l'única escapatòria al nihilisme existencial de l'individualisme. L'experiència en comunitat aportarà esperança i positivisme a l'home. "Una persona es un ser espiritual constituido como tal por una manera de subsistencia e independencia de su ser; mantiene esta subsistencia por su adhesión a una jerarquía de valores libremente adoptados, asimilados y vividos por un compromiso responsable y una conversión constante."²⁷⁴ En la definició de l'home com a projecte, l'existencialisme oblida donar importància a les condicions que fan possible la consecució d'aquest projecte. Per a Mounier, la concreció de l'existència en comunitat i família permet donar sentit a aquest projecte. El sentit de pertinença a la comunitat evita la desesperança i l'angoixa existencial. Mitjançant l'amor, la persona dóna sentit i transcendència a la seva existència, esdevenint testimoni. "¿Qué es, pues para nosotros lo espiritual? Esta es nuestra jerarquía de valores: primacía de lo vital sobre lo material, de los valores de la cultura sobre los valores vitales."²⁷⁵ Però, sobretot, i a diferència d'altres posicionaments ideològics, el personalisme pot ser senzillament una pauta vital: "primacía de esos valores accesibles a todos en la alegría, en el sufrimiento, en el amor de cada día, valores a los que, de acuerdo con los vocabularios, llamaremos, dando a las palabras una fuerza que las redimirá del desvaimiento, valores de amor, de bondad, de caridad".²⁷⁶ Més enllà, doncs, d'idees, el testimoni vital esdevé la clau per transcendir l'existència: testimoniar, des de l'exemple, la capacitat transformadora de l'amor i el perdó i la bondat.

Al final de la conferència *L'existencialisme és un humanisme* al club Maintenant, el 29 d'octubre de 1945, Pierre Naville, periodista i sociòleg, dialoga llargament amb Jean-Paul Sartre. Entre altres consideracions, referint-se a la doble condició del terme *humanisme* dibuixada per Sartre, apunta:

"*Humanismo*, desgraciadamente, es un término que hoy día sirve para designar las corrientes

274. MOUNIER, Emmanuel. *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid: Taurus, 1976, p. 59.

275. MOUNIER, Emmanuel. *Revolución personalista y comunitaria*. Obras I. Salamanca: Sígueme, 1992, p. 113.

276. MOUNIER, Emmanuel. *Ibidem*, p. 113.

filosóficas no solamente en dos sentidos, sino en tres, cuatro, cinco, seis. Todo el mundo es humanista, actualmente; aun ciertos marxistas que se descubren racionalistas clásicos son humanistas en un sentido deslavazado, derivado de las ideas liberales del siglo pasado, el de un liberalismo refractado a través de toda la crisis actual. Si los marxistas pueden pretenderse humanistas, las diferentes religiones, los cristianos, los hindúes, y muchos otros, se pretenden también ante todo humanistas, y lo mismo pretende el existencialismo y, de una manera general, todas las filosofías. Actualmente muchas corrientes políticas se titulan igualmente humanistas.²⁷⁷

Efectivament, en finalitzar la Guerra Mundial i durant els primers anys de la postguerra, la necessitat d'una nova definició de l'home, de l'espècie humana, converteix el debat sobre la humanitat i l'humanisme en tema principal en tots els àmbits: culturals, filosòfics, socials, polítics. La voluntat de deixar enrere l'horror i la barbàrie de la guerra reclamen nous enfocaments en totes les manifestacions humanes. Des de la pretensió de Julian Huxley, en creure que eradicant el terme i la noció de raça del nou vocabulari mundial s'enfortirà la llibertat i la igualtat dels homes, a les diferents formes i dimensions de l'existencialisme, laic o religiós, l'home esdevé motiu i tema d'interès per a l'home. La nova psicologia humanista que es comença a pregonar a finals dels anys quaranta postula les característiques del nou home de la postguerra que Steichen farà seu: La persona és valuosa per ella mateixa, independentment d'allò accidental que la condicioni: edat, nacionalitat, estat civil o nivell econòmic. La motivació bàsica dels éssers vius és la pròpia realització, el desenvolupament de les potencialitats. La naturalesa humana es constructiva. Tot i trobar-se en situacions de bloqueig, la naturalesa tendeix al desenvolupament integral.²⁷⁸

277. Intervenció de Pierre Naville al debat final de la conferència "L'existencialisme és un humanisme". SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona: Edhasa, 207, p.105-106.

278. ROGERS, Carl. *Counseling and psychotherapy: newer concepts in practice*, Cambridge: Houghton Mifflin company, 1942.

3.2 Fotografiar els altres: antecedents de la fotografia humanista

Allò que ha tingut a veure amb la representació de l'home com a entitat social ha estat domini de la fotografia des que aquesta es dona a conèixer l'any 1839. I, per descomptat, fent ús d'un dels valors que l'acabaran definint i que dirigirà i condicionarà el decurs del seu esdevenidor: la representació vinculada al referent real. Discutida com a art, la fotografia assumeix i és reconeguda, des dels seus inicis, per la capacitat de documentar i testimoniar.²⁷⁹ *La lumière*, el 1852, a propòsit de les imatges preses per Maxime Du Camp a Egipte i Palestina, refereix: “Quan la ploma és incapaç de comprendre monuments i paisatges, en la veritat i varietat dels seus aspectes, o el llapis es torna capritxós i es desvia alterant la puresa dels textos, la fotografia és inflexible (...) Aquí, ni la fantasia ni la superstició, la veritat nua.”²⁸⁰ Còmodament instal·lada en el registre visual de monuments, catedrals o paisatges llunyans, la fotografia expandeix la seva mirada cap a un món que converteix, durant aquests primers anys, en *vistes*: les 122 planxes de Du Camp formaran el reeixit àlbum publicat a París per Gide i J. Baudry el 1852: *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*.²⁸¹ Enregistrar el món, llunyà, colonial, exòtic o proper, es convertirà en propòsit d'autors i societats fotogràfiques que, durant el segle XIX, competiran per incorporar fons fotogràfics als seus arxius recentment creats.²⁸² En paral·lel als

279. L'any 1851, l'estat francès posa en marxa, per primer cop en la història de la fotografia, un programa públic de documentació fotogràfica que es proposa “recollir els dibuixos fotogràfics d'un cert nombre d'edificis històrics”. Mitjançant la comissió de monuments històrics, cinc fotògrafs, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Édouard Baldus, Gustave Le Gray i O. Mestra, crearan el que, posteriorment, s'ha anomenat *Missió Heliogràfica*. Veure: MONDENARD, Anne de. “La Mission héliographique: mythe et histoire”. *Études photographiques* [en línia]. Maig de 1997, núm. 2. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index127.html>> [Consulta: agost de 2007].

280. “Où la plume est impuissante à saisir, dans la vérité et la variété de leurs aspects, les monuments et les paysages, où le crayon est capricieux et ségare, altérant la pureté des textes, la photographie est inflexible (...) Là ni fantaisie ni supercherie, la vérité nue”. Veure: “A propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, de Maxime Du Camp”. *La Lumière*. 12 de juny de 1853, núm. 25, p. 98.

281. Sobre la fotografia i els viatges literaris, veure: CARAÏON, Marta. *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Genève/Paris: Librairie Droz, 2003. L'àlbum de Du Camp és consultable en línia al Museu Metropolità de Nova York: <http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database>

282. El *British Journal of Photography* incita a la creació d'un gran arxiu fotogràfic, amb el convenciment que seran “los más valiosos documentos dentro de un siglo”. Veure: NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 235.

cada cop més intensos debats sobre l'estatus artístic del mitjà fotogràfic, la pràctica fotogràfica s'aferma en la certesa del seu valor documental. Acompanyant la mirada exuberant del món, apareix també la mirada sobre l'altre: l'habitant d'aquest món llunyà, ja es tracti des de la curiositat, el *voyeurisme*, l'exotisme, la pornografia o la nova ciència antropològica, s'infiltra en les imatges: “La representación fidedigna de los tipos humanos es la base de la antropología y se obtiene mediante dos procedimientos, ambos efectivos: el daguerrotipo, por un lado, y el vaciado de bustos en escayola, por el otro.”²⁸³ Des de mitjans del segle XIX, les expedicions científiques aniran incorporant la fotografia, que a partir d'ara servirà també per descriure, indexar, mesurar o catalogar l'altre, representant d'una determinada raça o grup humà. Les imatges d'aquests primers fotògrafs, amateurs o antropòlegs, permeten començar a construir un ingent catàleg de la resta d'habitants del món. Un exultant Ernest Lacan vaticina la fortuna fotogràfica de l'empresa de representar i col·leccionar els habitants del món:

“L'estudi de les races humanes és un dels [camps] que més interessien a la ciència. Quants tipus diferents pot reunir el fotògraf retratista més insignificant en els seus àlbums! Ja ho hem dit, es fotografia en tots els països del món; els retrats fets a l'Índia, l'Àfrica, Amèrica, Rússia, és a dir, a tot arreu, serien suficients per formar una àmplia col·lecció de tipus de races vives, suposant que no es fessin imatges específiques per a aquest ús.”²⁸⁴

A finals del segle XIX, en el moment en què la sociologia, l'antropologia i la psicologia es desenvolupen i generalitzen, la fotografia, en paraules de Lemagny i Rouillé, “se acrecienta gracias a su capacidad de fijar la diversidad de los comportamientos humanos, las costumbres

283. SERRES, E.R.A. “Photographie anthropologique”. *La Lumière*. 7 d'agost de 1852, núm. 33, p. 130. [Reproduït a: NARANJO, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 31-32].

284. “L'étude des races humaines est une de celles qui intéressent plus la science. Combien de types le moindre photographe portraitiste ne réunit-il pas dans ses portefeuilles! Nous l'avons dit, on fait de la photographie dans tous les pays du monde; les portraits faits dans l'Inde, en Afrique, en Amérique, en Russie, par tout enfin, suffiraient à composer un ample collection de types de races vivantes, en supposant qu'on ne fit pas des épreuves spécialement destinées à cet usage.” LACAN, Ernest. *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*. Paris: Grassart - A. Gaudin, 1856, p. 38.

y los modos de vida”.²⁸⁵ El viatger i fotògraf anglès John Thomson, membre de la *Royal Geographical Society*, és considerat per la majoria d'historiadors de la fotografia com un dels primers autors que incorpora al llibre o àlbum de viatges la mirada etnogràfica de l'altre.²⁸⁶ A *Illustrations of China and Its People*, de 1873,²⁸⁷ monuments, carrers i personatges poblen les fotografies. L'altre, quant a tipus, apareix convertit en representació naturalista i prototípica: de gènere, classe social, ofici o casta. De retorn a Londres, Thomson, juntament amb Adolphe Smith, periodista i membre també de la *Royal Geographical Society*, produeixen la revista mensual *Street Life in London*, que s'edita durant dos anys, el 1876 i el 1877. La publicació documenta en fotografies i textos la vida de la gent del carrer de Londres. L'any següent, la recopilació de textos i imatges es publicà en forma de llibre.²⁸⁸ Thomson mostra la capacitat de la fotografia per certificar l'autenticitat del seu registre i la possibilitat de transcendir la mera il·lustració. Thomson es proposa “aportar la precisió de la fotografia per il·lustrar el nostre tema. La inqüestionable exactitud d'aquest testimoni ens permetrà presentar els tipus autèntics dels pobres de Londres i ens protegirà de l'acusació de menystenir o bé exagerar les peculiaritats individuals de l'aparença”.²⁸⁹ Aquesta innovadora voluntat de rigor i precisió

285. LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

286. Naomi Roseblum cita les primeres *Street Scene*, sovint imatges estereoscòpiques, preses als carrers de les grans ciutats per ser comercialitzades: Edward Anthony a Nova York al voltant de 1858, William England i G. Washington Wilson a Londres, i Adolphe Braun o Hippolyte Jouvin a París. Veure: ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. 2a edició revisada. New York: Abbeville Press, 1989, p. 259-260. En el procés de transformació urbana de finals del segle XIX, la fotografia registra l'últim vestigi de les velles ciutats abans de la seva transformació: a París, Charles Marville cataloga la ciutat abans de la transformació de Haussmann, els anys 1864-65; a Glasgow, Thomas Annan enregistra els barris vells; i, a Londres, es començaran a comercialitzar postals dels barris i monuments pintorescos de la ciutat. Veure: NEWHALL, Beamont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 103.

287. THOMSON, John. *Illustrations of China and its people: A series of two hundred photographs, with letterpress descriptive of the places and people represented*. London: S. Low, Marston, Low & Searle, 1873-1874. Es torna a imprimir el 1900. El 1876, refarà el llibre i n'ampliarà els textos: THOMSON, John. *The land and people of China: A short account of geography, history, religion, social life, arts, industries, and government of China and its people*. London/New York: Society for promoting Christian knowledge, Pott, Young, and Co., 1876.

288. THOMSON, John; SMITH, Adolphe. *Street Life in London*. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1877. [Versió facsímil: THOMSON, John. *Victorian London Street Life in Historic Photographs*. New York: Dover Publications, 1994].

289. “(...) bringing to bear the precision of photography in the illustration of our subject. The unquestionable accuracy of this testimony will enable us to present types of the London Poor and shield us from the accusation of either underrating or exaggerating individual peculiarities of appearance”. THOMSON, John.

portarà els autors a buscar i determinar una primera idea de context: “Hem seleccionat els nostres materials a les carreteres i als camins, considerant que els aspectes familiars de la vida al carrer serien tan benvinguts com les traces capturades aquí i allà, a l’àngel d’un carreró fosc, o en algun racó sòrdid més enllà del ritme dels vianants.”²⁹⁰

Com assenyala Liz Wells, probablement allò que diferencia Thomson i Smith de fotògrafs anteriors és la influència i coneixement dels treballs i estudis sobre la pobresa realitzats per investigadors socials com John Greenwood o Mayhew.²⁹¹

Des d’una altra perspectiva, en la proximitat de l’espai quasi íntim, l’observació de l’altre perd la dimensió antropològica i assaboreix el plaer del que és quotidià: el dia a dia dels nostres semblants, la contemporaneïtat al carrer, en festes o a la feina. La descoberta fotogràfica de l’altre obre un espai inexistent fins aleshores. Potser, per primera vegada, la fotografia gaudeix la descoberta d’un univers propi, nou: el testimoni visual de la vida de cada dia converteix el mitjà fotogràfic en un poderós mirall on reflectir-se. Entre l’amateurisme i la professió, Paul Martin²⁹² fotografia els estiuejants i les platges de Yarmouth el 1890. Descriu amb aquestes paraules la sensació que li produeix obtenir les primeres imatges instantànies de banyistes prenent el sol, endormiscats o jugant tranquil·lament a la sorra: “És impossible descriure l’emoció de prendre la primera instantània sense que ningú se n’adoni.”²⁹³ D’una manera semblant, a Nova York, Elizabeth Alice Austen, de ben jove, comença fotografiant amics i veïns al carrer. Al cap de poc anys, les seves imatges es poblaran amb els nous habitants: immigrants recent arribats a Ellis Island,²⁹⁴ venedors ambulants palplantats mirant

Victorian London Street Life in Historic Photographs. New York: Dover Publications, 1994. [s.p.]

290. “We have selected our material in the highways and the byways, deeming that the familiar aspects of street life would be as welcome as those glimpses caught here and there, at the angle of some dark alley, or in some squalid corner beyond the beat of the ordinary wayfarer”. THOMSON, John. *Ibidem*.

291. WELLS, Liz. *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000, p. 84.

292. FLUKINGER, Roy; SCHAAF, Larry John; MEACHAM, Standish. *Paul Martin: Victorian photographer*. Austin: University of Texas Press, 1977.

293. “It is impossible to describe the thrill which taking the first snap without being noticed gave one”. MARTIN, Paul. *Victorian Snapshots*, 1939. Citat a: HANNAVY, John (ed.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Volum 1. London: CRC Press, 2007, p. 1278.

294. MARIEN, Mary Warner. *Photography: a cultural history*. New Jersey: Prentice Hall, 2002, p. 202.

encuriosits a càmera. En paraules de Bacon Hales, la transformació del treball d'Alice Austen mostra el pas de l'amateurisme a una nova sistemàtica, a la planificació i distanciament que seran comuns en la fotografia documental posterior: "La cronologia del treball d'Austen, el seu abast, la contínua ampliació, així com l'actitud cada cop més sofisticada cap a la ciutat i els seus residents, formen una transició inusual que va de les incursions i aproximacions de Riis als treballs més sistemàtics i distants de la majoria dels seus hereus immediats."²⁹⁵ La imatge de l'altre quant a tipus pintoresc esdevindrà subgènere del retrat o *souvenir* de viatges, i es concretarà en obres com *Street Types of Great American Cities* de Sigmund Krausz.²⁹⁶

La voluntat de documentar mitjançant imatges fotogràfiques i generar un discurs social, i "educar el rics, ignorants de la sort dels *més desfavorits*,"²⁹⁷ iniciada sobretot per Thomson i Smith, assoleix una nova dimensió amb el treball de Jacob Riis. Allan Nevins comença així la seva biografia sobre Riis: "En les seves autobiografies, Theodore Roosevelt i Lincoln Steffens han rendit homenatge a Jacob Riis a causa de la immensa tasca que va fer en favor dels pobres i oprimits de Nova York i, indirectament, per als pobres i oprimits de moltes ciutats."²⁹⁸

Deu anys abans de publicar *How the other half lives*, el 1890,²⁹⁹ Jacob Riis, periodista

NOVOTNY, Ann. *Alice's World: The Life and Photography of an American Original, Alice Austen, 1866-1952*. New York: Devin-Adair Pub., 1976.

295. "The chronology of Austen's work, its steady enlargement of scope and sophistication of attitude toward the city and its residents, formed an unusual transition between the rough forays of Riis and the more systematic and distanced work of most of his immediate inheritors". HALES, Peter Bacon. *Silver cities: photographing American urbanization, 1839-1939*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005, p. 366.

296. KRAUSZ, Sigmund. *Street Types of Great American Cities*. Chicago: The Werner Company, 1896.

297. LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988, p. 63.

298. "Theodore Roosevelt and Lincoln Steffens have paid due tribute in their autobiographies to the invaluable work which Jacob Riis did directly for the poor and oppressed of New York, indirectly for the poor and oppressed of many cities." NEVINS, Allan. "Introduction". A: WARE, Louis. *Jacob A. Riis: Police Reporter, Reformer, Useful Citizen*. New York: D. Appleton-Century Co, 1938, p. V.

299. RIIS, Jacob A. *How the other half lives: Studies among the tenements of New York, by Jacob A. Riis; with illustrations chiefly from photographs taken by the author*. New York: Charles Scribner's Sons, 1890. La seva obra de denúncia fotoperiodística es completarà posteriorment amb la publicació de: *The Battle with the Slum*. New York: Houghton, Mifflin, 1901; i *Children of the Tenements*. New York: Houghton, Mifflin, 1903.

compromès, inicia una forta creuada a favor dels seus conciutadans marginats i desfavorits. “Fa molt de temps es va dir que *la meitat del món no sap com viu l'altra meitat*. Això era veritat llavors. No ho sabien perquè no els importava. La meitat que estava al cim es preocupava poc per les lluites, i menys per la sort dels que estaven per sota.”³⁰⁰ Acompanyat pels fotògrafs de la *Society of Amateur Photographers* de Nova York Henry P. Piffard i Richard Hoe Lawrence, Riis ressegueix els carrers, habitacles, tuguris, pensions i tavernes dels suburbis de Nova York, descobrint-nos els personatges que els habiten. Es mostra convençut que la fotografia mostrarà, de forma molt més convincent del que la descripció textual pot oferir, la misèria i la pobresa que porta deu anys denunciant. Localitzar espais, situar la càmera i enfocar allò que s’hi desenvolupa davant. Ell mateix s’encarregarà de construir el testimoni èpic del seu treball *dickensià*:

“No és exagerat dir que les nostres sortides portaven el terror allà on anàvem. Els flaixos d’aquells dies contenien cartutxos que es disparaven des d’un revòlver. L’espectacle de mitja dotzena d’homes estranys envaint una casa a mitjanit, armats amb grans pistoles que disparaven imprudentment era molt poc tranquil·litzador, per dir-ho suaument, i no era d’estranyar que els inquilins saltessin en totes direccions a través de finestres i escales d’incendis. Però, després d’una estona, en veure que no s’havia assassinat ningú, les coses es calmaven; mesos després, el record de les nostres visites planava com un malson sobre un bloc del carrer Stanton. Teníem algunes fotografies bones.”³⁰¹

Les fotografies de Riis són “directas y penetrantes, tan crudas como las escenas sórdidas que tan a menudo representan. Sin equivocarse, Riis eligió la posición de la cámara que pudiera

300. “Long ago it was said that ‘one half of the world does not know how the other half lives.’ That was true then. It did not know because it did not care. The half that was on top cared little for the struggles, and less for the fate of those who were underneath”. RIIS, Jacob A. *Ibidem*, [s.p.].

301. “It is not too much to say that our party carried terror wherever it went. The flashlight of those days was contained in cartridges fired from a revolver. The spectacle of half a dozen strange men invading a house in the midnight hour armed with big pistols which they shot off recklessly was hardly reassuring, however sugary our speech, and it was not to be wondered at if the tenants bolted through windows and down fire-escapes wherever we went. But as no one was murdered, things calmed down after a while, though months after I found the recollection of our visits hanging over a Stanton Street block like a nightmare. We got some good pictures”. RIIS, Jacob. *The Making of an American*. New York: The McMillan Co., 1901.

narrar con más eficacia su historia”.³⁰² Newhall apunta, tanmateix, la condició secundària de la fotografia en el treball de Riis: “Pel que sabem, Riis fotografà només per als propòsits de la seva croada humanitària i, pel que sembla, no va fer ús de la seva càmera després de 1898.”³⁰³ Les situacions de cada dia, les persones al carrer o a les seves cases realitzant activitats domèstiques representen en Riis, més enllà del tipisme, la possibilitat d’il·lustrar un discurs moral i ideològic. La batalla de Riis contra la pobresa continuà en forma d’articles i llibres, sis, que publicà i reedità posteriorment. L’ús que fa Riis de la fotografia constata la popularització de la certesa, apuntada per Thomson, de la capacitat documental de la fotografia i el seu inqüestionable verisme i l’evidència il·lustrativa de la imatge.

La majoria d’històries de la fotografia situen l’inici de la fotografia documental en un període que comprèn els anys anteriors i posteriors al canvi de segle, en les figures de Jacob Riis i Lewis Hine. El pas cap a la professionalització, la presa de consciència del mitjà fotogràfic i la comprensió dels seus recursos expressius en marquen la transició. Com fa Newhall, molts altres autors recalquen l’amateurisme de Riis: “Jacob Riis no era un fotògraf. Era un periodista de premsa groga que va emprendre una creuada reformista i que es va iniciar en la fotografia només com una ajuda visual per a les seves conferències i publicacions.”³⁰⁴ Per contra, Lewis Hine encarna la transformació de l’amateur, en el seu cas, sociòleg i professor, en fotògraf. Posicionat com Riis en el reformisme social, els quasi vint anys que separen l’obra dels dos autors evidencien la maduresa i control de Hine sobre el discurs i el llenguatge fotogràfic. Hine escriurà: “Una imatge que tingui una interpretació compassiva actua com una palanca per a la millora social.”³⁰⁵ La fotografia per a Hine, el que ell anomena *fotografia*

302. NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 133.

303. “As far as we know, Riis photographed only for the purposes of his humanitarian crusade, and apparently did not use his camera after 1898”. NEWHALL, Beaumont (ed.). *Photography: Essays & Images*. New York: MoMA, 1980, p. 155.

304. “Jacob Riis was not a photographer. He was a Yellow-press journalist turned crusader and reformer who took up photography only as a visual aid for his lectures and publications”. WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A History of street photography*. Boston: Bulfinch Press, 1994, p. 241.

305. “With a picture thus sympathetically interpreted, what a lever we have for the social uplift”. HINE, Lewis. “Social Photography, How the Camera May Help In the Social Uplift”. *Proceedings of the National Conference*

social, esdevé sobretot una eina pedagògica: “una fotografia és la mostra d’una evidència, el registre d’una injustícia social i, al mateix temps, el testimoni d’individus sobrevivint dignament en condicions intolerables”.³⁰⁶ L’indefens, els desfavorits i, sobretot, els infants, pobladors de les imatges de Thomson, Austin o Riis, esdevindran definitivament, de la mà de Hine, protagonistes de la fotografia social, iniciant una tradició que resseguirà posteriorment la FSA i que influirà fortament en Steichen. En la recent exposició *Arxiu Universal*, del 2008, Jorge Ribalta recupera el discurs que situa Hine com a iniciador del documentalisme contemporani. Incideix en com, per primera vegada amb l’obra de Hine, la fotografia es capaç de convertir el testimoniatge en arxiu i, en conseqüència, permetre la vinculació dels diferents agents implicats, autors, col·lectius socials, Estat i organitzacions, en el diàleg amb l’obra fotogràfica:

“El treball de Lewis Hine per al National Child Labor Committee, iniciat el 1907, pot considerar-se fundador del gènere. El Child Labor Committee constitueix un exemple de les organitzacions estatals i paraestatals que configuren el desenvolupament dels serveis públics i de benestar social als Estats Units en el tombant de segle, sorgides com a resposta a les creixents demandes dels moviments pels drets civils. Hine encarna una figura que fa de medidora entre els col·lectius desfavorits i l’Estat, amb l’objectiu d’introduir reformes i millores per a les classes treballadores. El seu treball es troba en la confluència de l’aparició de mètodes d’educació social i popular promoguts des de polítiques reformistes.”³⁰⁷

Durant les dècades de 1920 i 1930, els anys de formació d’Steichen, la fotografia social, que ja començarà a ser anomenada com a fotografia documental,³⁰⁸ ha establert estratègies

of Charities and Correction. Juny de 1909, p. 356.

306. “(...) a picture was a piece of evidence, a record of social injustice, but also of individual human beings surviving with dignity in intolerable conditions.” TRACHTENBERG, Allan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete’s Island Books, 1980, p. 109.

307. RIBALTA, Jorge. *Arxiu universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2008, p. 12.

308. L’any 1936, John Grierson anomena el film *Moana* de Robert Flaherty com a *documental*. B. Newhall situa al mateix any l’ús del terme en fotografia per diferenciar imatges que il·lustren les condicions socials, tot i que,

discursives i característiques que es mantindran en els autors posteriors: el ser humà ha deixat de ser vist des del tipisme o l'exotisme i, més enllà del seu valor pintoresc, apareix ara convertit en mirall, en imatge de *nosaltres*. Assimilat a l'autor, a l'espectador, la seva existència, concebuda des de Hine com a víctima, repercutirà i tindrà efecte social. El fotògraf, doncs, ha après a mirar els seus contemporanis com a possibles transmissors de discurs. El carrer, la quotidianitat i l'entorn laboral permeten contextualitzar l'existència dels personatges.

La reflexió sobre l'home, qui és, com viu, prendrà força sobretot amb el que coneixem com a *fotografia humanista* a Europa, i *compromesa* als EUA, que adoptarà forma visual amb el reportatge i el documental fotogràfic. L'auge de la fotografia de reportatge, des dels seus inicis fins als anys 60, s'explicarà per aquesta capacitat d'assumir el rol de consciència social servint-se de la *realitat* com a valor primordial.

3.2.1 El context nord-americà

Al voltant de la fotografia documental i les seves consideracions sobre les nocions de *verisme*, *art*, *testimoni* o *document*, alguns autors de la teoria i crítica fotogràfica nord-americana consideren que conviuen, de forma paral·lela, diferents aproximacions al fet fotogràfic, segons es consideri el context europeu o nord-americà. Jussim apunta:

“Els fotògrafs europeus, des de bon principi, han estat incapaços de resoldre l'enfrontament entre *art* i *veritat*, ja que el seu pensament gairebé ha estat completament subjugat per la prevalença dels objectius i valors de la pintura. Als Estats Units, en canvi, la fotografia simplement sembla ser un mecanisme per transmetre informació sobre persones i llocs”³⁰⁹

ja des del segle XIX, la fotografia sovint és anomenada com a *document*. NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 235-36.

309. “European photographers were at first unable to resolve the dilemma of ‘art’ versus ‘truth’ because their thinking was almost completely subjugated by the prevalent views concerning the goals and values of painting. In America, however, photography seemed simply to be a mechanism for transmitting information about people and places”. JUSSIM, Estelle. *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image*. New York: Aperture, 1984, p. 145.

De forma similar, Sontag contraposa els valors del pintoresc, bell i important en l'escenari europeu als de realitat i transformació en l'americà:

“Los norteamericanos, menos convencidos de la permanencia de cualquier ordenamiento social básico (...) han cultivado más asiduamente la fotografía tendenciosa. Se registran imágenes no sólo para mostrar qué había que admirar sino para revelar qué fallas había que afrontar, deplorar y remediar.”³¹⁰

En ambdós casos, l'interès de la contraposició s'explica perquè permet identificar, en la realització fotogràfica nord-americana, alguns trets que es presenten com a defnitoris o diferencials, que es fonamenten en el discurs reformista de Riis i Hine, i que són àmpliament acceptats. De fet però, les imatges de Riis i Hine possibiliten una identificació nacional gràcies a la seva pertinença al que s'ha anomenat *American Progressivism*, l'ampli i heterogeni moviment progressista que condicionà la vida pública americana des de finals del segle XIX fins als anys vint del segle passat i que basa el seu discurs ideològic en el *pragmatisme*, com veurem en el proper apartat. Es caracteritzà, sobretot, per la creença en la capacitat dinamitzadora de la informació i la seva força per desencadenar canvis a través de processos democràtics. Es pot considerar que són el desencadenant de múltiples millores socials, com ara la lluita contra la pobresa i la corrupció, l'escolarització universal o el sufragi de les dones. Hine, plenament identificat amb el pragmatisme de John Dewey i la seva concreció en els moviments de reforma social, com hem vist, acull la fotografia pel seu potencial pedagògic i educatiu. “A Hine el podem classificar en el marc de la seva època, de què utilitza l'estil retòric imperant: el sermó.”³¹¹ D'aquesta manera, la tradició fotogràfica documental nord-americana i la seva literatura s'allunyen del posicionament testimonial dels Brady, Fenton o Gardner i del localisme i tipisme de Krausz, Anthony o Austen, i assimilen de forma identitària un plantejament discursiu essencialment sociològic. És a dir, des d'interessos fora del camp de la

310. SONTAG, Susan. *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa, 1981, p. 73.

311. “Hine can be categorized within the framework of his era, utilizing its prevailing rhetorical style- the sermon”. Per a la relació de Hine amb els moviments socials i progressistes, veure: SAMPSELL-WILLMANN, Kate. *Lewis Hine as Social Critic*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009, p. 86.

fotografia, es recorre a la fotografia i se la transforma en mitjà de discurs ideològic.

Posicionat en aquesta tradició, la contraposició entre fotografia documental i artística, a mesura que passen els anys, es va tornant rellevant en Steichen: “La missió de la fotografia és explicar l’home a l’home, i cada un a si mateix. I això és el més complicat que hi ha a la terra, i gairebé tan ingenu com una planta tendre.”³¹² La identificació del documental fotogràfic amb la *missió* d’explicar l’home que eclosionarà a *The Family of Man* es manifesta en el sarcàstic text que Steichen escriu el 1938, sobre la gran exposició de la FSA a Nova York, a *U.S. Camera*, la publicació editada per Tom Maloney amb qui Steichen col·labora regularment.

“Avui, una de les paraules preferides de la literatura fotogràfica és *documental*.”³¹³ Per a la crítica contemporània, en paraules d’Steichen, tot en fotografia es redueix a documentar, i per documentar es contempla qualsevol imatge. Els mateixos crítics, afegeix Steichen, es burlen de les imatges que cerquen explicar una història i mostren “una gran i indignada condemna pel fet que el terme propaganda es pugui tenir en consideració”.³¹⁴ La ironia cap als defensors de la fotografia directa es transforma en al·legat quan descriu les fotografies realitzades pels fotògrafs de la FSA:

“Però sabem que, si bé estaven molt ocupats en la producció d’aquest tipus de documents ‘poca-soltes’, també van trobar temps per produir una sèrie dels documents humans més destacables que mai s’hagin fet en fotografies (...) Aquests documents contaven històries i les explicaven de forma directa i contundent, i van provocar que a molts ciutadans se’ls escapés una ganyota.”³¹⁵

312. “The mission of photography is to explain man to man, and each to himself. And that is the most complicated thing on earth and almost as naive as a tender plant.” NEWHALL, Beaumont (ed.). *Photography: Essays & Images*. New York: MoMA, 1980, p. 267.

313. STEICHEN, Edward. “The FSA Photographers”. A: *U.S. Camera 1939*. New York: William Morrow & Co, 1938, p. 43.

314. “An indignant condemnation ran high as the idea of propaganda came into consideration”. STEICHEN, Edward. *Ibidem*.

315. “But we do know that if they were busily engaged in producing this kind of ‘tweedle dum’ and ‘tweedle dee’ document, they also found time to produce a series of the most remarkable human documents that were ever rendered in pictures (...) these documents told stories and told them with such simple and blunt directness that they made many a citizen wince”. STEICHEN, Edward. *Ibidem*, p. 44. [NOTA: *Tweedle dum* i *tweedle dee* són dos personatges popularitzats per Lewis Carroll].

Després de comentar algunes de les imatges, Steichen conclou avalant amb vehemència la feina de Roy Stryker i el seu equip de fotògrafs. Amb la FSA, la fotografia americana assoleix un nou estadi en el trànsit de la imatge fotogràfica cap a la seva transformació en mitjà de masses, que esdevindrà les dècades següents amb l'establiment generalitzat de la premsa gràfica:

“La selecció de fotografies de la FSA que es mostra en les pàgines següents no fan més que presentar un petit fragment del conjunt de l'obra realitzada. (...) No són les imatges individualment ni el treball individual de cada fotògraf el que fa aquestes fotografies tan importants, és el conjunt del treball com un tot, ja que ha estat produït per fotògrafs en tant que grup, el que fa d'ell un èxit únic i excepcional. No veig aquestes fotos com a propaganda; les fotografies en si mateixes són molt poques vegades propaganda. És l'ús que es dona a les imatges el que les transforma en propaganda. Aquestes imatges estan carregades amb dinamita humana i la dinamita cal llançar-la fora per convertir-la en propaganda; no són propaganda, encara no.”³¹⁶

El discurs documental als Estats Units bastirà la seva identitat en la confluència de l'esteticisme reformista de Hine i l'epopeia èpica de les imatges de la FSA, on la universalitat, la dignitat humana i la solidaritat constituïran les pautes del discurs. En aquest sentit, podem considerar que el gènere documental es constitueix per representar els *nosaltres* en tant que desfavorits, desemparats o víctimes, instaurant d'aquesta manera l'associació del documentalisme amb la reivindicació de la víctima.³¹⁷

316. “The selection of these F.S.A pictures shown on the following pages does not more that present a fragmentary cross-cut section of the total work accomplished (...) It is not the individual pictures nor the work of individual photographers that make these pictures so important, but it is the job as a whole as it has been produced by the photographers as a group that makes it such a unique and outstanding achievement. I do not look upon these pictures as propaganda. Pictures in themselves are very rarely propaganda. It is the use that is made of pictures that makes them propaganda. These prints are obviously charged with human dynamite and the dynamite must be set off to become propaganda; they are not propaganda -not yet.” STEICHEN, Edward. *Ibidem*, p. 45.

317. Especialment significatiu és l'anàlisi que fa Dimock sobre la construcció icònica del treball infantil per part de Lewis Hine: “Com a representacions produïdes per la cultura dominant, construeixen una imatge del treballador infantil com la víctima *patologitzada* d'un model social i industrial antiquat” [As representations produced by the dominant culture, they construct an image of the child worker as the pathologized victim

La documentació fotogràfica amb finalitats reformistes assolirà el seu punt més àlgid, a mitjans dels anys trenta, amb la posada en marxa de la secció fotogràfica de la *Resettlement Administration* (RA, 1935-37), que posteriorment es transformarà en *Farm Security Administration* (FSA, 1937-42), per convertir-se, finalment, en la *Office of War Information* (OWI, 1942-43). Com és ben sabut, la RA-FSA-OWI es proposà enregistrar els efectes de la depressió econòmica i els beneficis del *New Deal* al centre i al sud dels Estats Units. Roy Stryker, ideòleg i director del projecte, comptarà amb la participació de quaranta-quatre fotògrafs, entre els que es troben Carl Mydans (RA, 37 lots), Paul Carter (RA, 15 lots), Russell Lee (RA-FSA, 374 lots), Arthur Rothstein (RA-FSA, 261 lots), Marion Post Wolcott (RA-FSA, 197 lots), Dorothea Lange (RA-FSA, 94 lots), Ben Shahn (RA-FSA, 46 lots), Walker Evans (RA-FSA, 15 lots), Edwin Rosskam (FSA, 16 lots), John Vachon (FSA-OWI, 189 lots), Jack Delano (FSA-OWI, 175 lots), John Collier Jr. (FSA-OWI, 94 lots), Marjory Collins (FSA-OWI, 63 lots), Arthur Siegel (FSA-OWI, 38 lots), Gordon Parks (FSA-OWI, 32 lots) i Esther Bubley (OWI, 24 lots). En els seus vuit anys d'existència, generarà un arxiu de més de 70.000 fotografies.³¹⁸

La presència massiva d'imatges de tots els àmbits ajudarà a generar la creença en la fotografia com a mitja capaç de transmetre continguts de forma inequívoca i directe. A la cultura de la víctima,³¹⁹ el documentalisme nord-americà de la dècada dels trenta, de la mà de la FSA, incorporarà la creença en la seva capacitat natural de narrar i construir històries, que li atorgarà universalitat. Trachtenberg descriu, d'aquesta manera, l'aportació de la FSA a la instauració d'una determinada visió de la representació fotogràfica:

of an outmoded social and industrial order]. DIMOCK, George. "Children of the Mills: Re-Reading Lewis Hine's Child-Labour Photographs". *Oxford Art Journal*. 1993, vol. 16, núm. 2, p. 41.

318. El llegat de la FSA a la Biblioteca del Congrés, dipositària del fons, compta amb una col·lecció d'unes 88.000 imatges: 77.000 provenen directament dels arxius de la FSA-OWI i les 11.000 restants provenen d'altres fonts governamentals. Altres ordenacions assignen al fons més de 100.000 imatges, organitzades en 2.200 lots de mida irregular, majoritàriament atribuïts a fotògrafs individuals. Veure: FLEISCHAUER, Carl; BRANNAN, Beverly E. *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 330-31.

319. RIBALTA, Jorge. *Arxiu universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2008, p. 12.

“Sota el títol de realisme, les imatges fotogràfiques són assumides com enunciats complets i autosuficients, amb significats majoritàriament més genèrics i típics que particulars. Tan profundament arrelada que fins i tot sembla *natural*, la teoria del *realisme* fotogràfic, significada per mots com *mirar* i *escoltar*, sembla que amb prou feines precisi una explicació i defensa. De fet, en els seus diversos usos, en la dècada de 1930 les imatges de la Farm Security Administration van ajudar a definir i confirmar el realisme com a normativa estètica del mitjà. Gràcies als esforços d’Stryker, algunes imatges van aparèixer regularment en una varietat de mitjans -diaris, revistes, informes governamentals, treballs acadèmics, exposicions i llibres de fotografia-, creant la impressió d’un nou *vocabulari FSA de la fotografia*, una manera diferent de fotografia i narrativa.”³²⁰

Els recursos plàstics al voltant de la publicació, en revistes, catàlegs o exposicions, suposaran la tercera gran aportació de la dècada dels anys trenta al discurs documental fotogràfic. La proliferació d’imatges impreses en revistes acabarà de transformar la imatge fotogràfica en vehicle per a la creació de missatges icònics capaços de transmetre ideologia. D’aquesta manera, tot i ser oficialment realitzades només per a ús governamental, les imatges de la FSA s’oferiran gratuïtament a qualsevol mitjà que les vulgui publicar. A pesar que, en les seves memòries, Stryker considera que les imatges no van arribar a un públic prou ampli, el fet és que moltes d’elles van aparèixer en exposicions, convertides en cartells gegants a les convencions polítiques, en mostres d’art i habitualment en les pàgines de mitjans com *New York Times*, *Life*, *Look*, *Fortune* o *Time*.

De fet, doncs, la creació pública d’un primer gran arxiu fotogràfic alimentà i posà en circulació una determinada forma de concebre la fotografia que es traspassaria a la premsa

320. “Under the heading of realism the pictures are assumed to be statements already complete and self-sustaining, statements moreover of general and typical rather than particular meanings. So deeply ingrained that it seemed ‘natural’, the theory of photographic ‘realism’ implied by words like ‘look’ and ‘listen’ hardly needed explicit statement and defense. Indeed in their sundry uses, in the 1930s the Farm Security Administration pictures helped define and confirm realism as the medium’s normative aesthetic standard. Through Stryker’s efforts certain images appeared regularly in a variety of media -newspapers, magazines, government reports, scholarly works, exhibitions, photographic books- creating an impression of a ‘new FSA vocabulary in photography’, a distinct mode of picture making and story telling”. TRACHTENBERG, Allan. “From Image to Story: Reading the file”. A: FLEISCHAUER, Carl; BRANNAN, Beverly E. *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 66.

gràfica: la meitat de l'equip d'Stryker va prosseguir les seves carreres professionals com a fotògrafs o editors a *Time* o *Life*.³²¹ I, més important encara, la majoria de mitjans organitzarien les seves agències i departaments de forma similar a les experiències apreses durant el període de la FSA.

3.2.2 El context europeu. La fotografia humanista a França

Les històries i crítica fotogràfiques, majoritàriament, reserven el terme *fotografia humanista*³²² per referir-se a una determinada manera de concebre i realitzar fotografia a Europa, sobretot a França i, més concretament, a París, durant un ampli període que compren des dels anys trenta fins als seixanta del segle vint.³²³ La datació, caracterització i també el significat varien segons els autors que aborden aquesta “obra diversa, poc entesa i, fins i tot, contradictòria”, en paraules de Gilles Mora. Afegeix, tanmateix, que “la fotografia humanista

321. WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander: A History of street photography*. Boston: Bulfinch Press, 1994, p. 254-255.

322. En el context nord-americà, alguns autors, com Gerald H. Robinson o Walter Rosenblum, utilitzen el terme *fotografia humanista* per referir el treball inicial i la influència de Lewis Hine i Paul Strand en tant que fotògrafs, però, sobretot, per la seva tasca pedagògica com a membres de la *Photo League* i professors de l'*Ethical Culture Fieldston School Celebrates*. Els francesos Jean Claude Lemagny i André Rouillé utilitzaran el terme per referir la fotografia feta a França pel grup dels XV i l'exposició *The Family of Man* del MoMA. LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988, p. 183. A partir d'aquest treball, la identificació de l'exposició *The Family of Man* com a referent i consagració de la fotografia humanista serà habitual entre crítics i historiadors francesos.

323. Fins ara, l'última revisió important feta a França sobre la fotografia humanista ha estat la gran exposició *La photographie humaniste, 1945-1968*, que la Bibliothèque nationale de France realitzà el 2006. BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006. De la nombrosa bibliografia dedicada al tema, són remarcables:

THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.

«Les photographes humanistes: Doisneau, Boubat, Izis et les autres». *Les Cahiers de la photographie*. 1983, núm. 9, monogràfic, s/d.

WANAVERBECQ, Annie-Laure. *Est-ce ainsi que les hommes vivent: Humanisme et photographie*. Gentilly: Maison Robert Doisneau, 1995.

és principalment una *visió del món* que es converteix en guia del treball fotogràfic”.³²⁴ Reduint l’abast de la definició, i cercant un mínim denominador comú, Laure Beaumont-Maillet constata que *humanisme fotogràfic* no descriu una escola, ni tampoc un determinat estil, ja que no compta amb teòrics ni cànons. Potser, es redueix al fet que “els fotògrafs anomenats humanistes tenen en comú que s’interessen per la vida de l’home, però cada autor veu la vida a la seva manera, en funció de la definició que se’n pugui fer. Cada un mostra la seva veritat”.³²⁵ Actitud vital, visió de l’home; aquesta aproximació fotogràfica als altres, externa novament a una ontologia fotogràfica, l’amplia Claude Nori afegint a la definició el terme *realisme poètic*: “es tracta d’un clima dins del qual es manifesta, de 1936 a 1944, un humanisme típicament francès (...) El realisme poètic és una constant en la fotografia francesa”.³²⁶ Relacionada estretament, segons Nori, al Front Popular, sembla doncs que la fotografia, com també hem vist en el documentalisme nord-americà, es postula des d’un posicionament ideològic abans que fotogràfic. Marie de Thézy reprendrà el terme *realisme poètic*, fent-li perdre el seu significat col·lectiu i reconvertint-lo en singularitat, entesa com l’aportació personal que cada fotògraf imprimirà a les seves imatges. La mirada a través de la càmera esdevé poètica: “la mirada dels fotògrafs humanistes està plena de calor humà. Les coses i les persones son entranyables i autèntiques. Més que una veritat estreta de la realitat, però, són el reflex de la visió personal del fotògraf”.³²⁷ Tot i la inexistència d’una teorització

324. “(...) une oeuvre diverse, mal cernée, voire contradictoire. (...) La photographie humaniste est d’abord affaire de *vision du monde* qui commande, chez elle, le travail photographique». MORA, Gilles. «Editorial». *Les Cahiers de la photographie*. 1983, núm. 9, p. 3.

325. “(...) les photographes dits humanistes ont en commun de s’intéresser à la vie de l’homme, mais chacun voit la vie en fonction de la propre définition qu’il s’en fait. Chacun donne à voir sa vérité.” BEAUMONT-MAILLET, Laure. “Cette photographie qu’on appelle humaniste”. A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 11.

326. “(...) est un climat dans lequel se manifeste de 1936 à 1944 un humanisme typiquement français (...) Le réalisme poétique est une permanence de la photographie française”. NORI, Claude. “Le panopie photographique du réalisme poétique”. *Les Cahiers de la photographie*. 1983, núm. 9, p. 19.

327. “(...) le regard des photographes humanistes est empreint de chaleur humaine. Les choses et les gens son attachants et vrais. Mais d’une vérité qui n’est qu’un aspect de la réalité, reflet de la vision personnelle du photographe”. THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d’un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 17.

o posicionament col·lectiu, Thézy defensarà, tanmateix, la confluència de prou trets comuns com per anomenar la fotografia humanista com a *moviment*. Sembla doncs acceptat que, per a la majoria d'autors, la fotografia humanista refereix sobretot un canvi o transformació important en els fotògrafs, en la decisió d'afrontar i representar des de la singularitat allò que els envolta. La fotografia i el fotògraf esdevenen testimoniatge. El paisatge al voltant del fotògraf estarà format sobretot pels conciutadans, personatges individuals i anònims en la seva quotidianitat -de la qual el fotògraf és espectador invitat-, amb els qui, sovint, s'identifica. El subjectes fotografiats participen activament o passivament en la imatge, conscients de la presència del fotògraf. Fent referència a les primeres imatges preses als anys trenta per Cartier-Bresson, Peter Galassi escriu: "Sovint, els subjectes són conscients del fotògraf i, encara que no actuïn o posin per a ell, és clar que es guanya la seva col·laboració. De la mateixa manera que Cartier-Bresson lamenta les difícils circumstàncies dels seus personatges, admira el seu esperit i s'identifica amb ells."³²⁸ La cooperació i identificació solidària o vital amb l'altre caracteritzaran, segons Marie de Thézy, la fotografia humanista: "el respecte per l'altre s'imposa en tots [els fotògrafs]".³²⁹

Jean-Claude Lemagny i André Rouillé caracteritzaran la contribució de la fotografia humanista en la millora i reconeixement de l'ofici de fotògraf quan la professionalització permetrà abandonar l'anonimat per esdevenir autors reconeguts i ocupar un espai propi amb relació al pensament i l'art. "Los éxitos del periodismo fotográfico parecieron infundir al fotógrafo un prestigio no sólo como testigo, sino también como moralista. La misión del fotógrafo consistía en expresar las grandes verdades humanas. Es decir, la fotografía era eminentemente humana."³³⁰

328. "Often the subjects are aware of the photographer, and even when they do not clown or perform for him it is clear that he has won their collaboration. As much as Cartier-Bresson deplored the hard circumstances of his subjects he admired their spirit, and entered into it". GALASSI, Peter. *Henry Cartier-Bresson. The Early Work*. New York: Museum of Modern Art; Harry Abrams, 1987, p. 27.

329. THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 16.

330. LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988, p. 184.

3.2.3 La creació de la professió de reporter il·lustrador: l'exportació del model francès

Els canvis professionals en la fotografia a finals dels anys vint i principis dels trenta del segle XX es donen per la irrupció de la premsa il·lustrada i l'edició fotogràfica. A l'ofici tradicional de la fotografia, el retrat, les postals i vistes de paisatges, el període d'entreguerres hi incorpora la notícia, la il·lustració, la publicitat i el llibre fotogràfic. A França, reporters il·lustradors, els *fotògrafs polígrafs*, segons expressió de Willy Ronis,³³¹ els fotògrafs humanistes, majoritàriament professionals, abordaran els diferents àmbits creatius i esdevindran autors reconeguts. Beaumont-Maillet identifica, com a tret diferencial que tots els fotògrafs tenen en comú, el treball exclusiu per a la publicació. Tots ells treballen principalment i bàsicament per a la premsa: *Réalités*, *Paris-Match*, *L'Express* o *Point de vue* a França, i *Life*, *Look* o *Vogue* als Estats Units.³³²

Durant aquest període, l'edició es convertirà en un dels espais creatius més celebrats per fotògrafs i públic. En col·laboració amb escriptors de renom, poetes, músics o pintors,³³³ el llibre fotogràfic permetrà la creació de discursos fotogràfics elaborats i l'espai on projectar un estil. Més enllà de la reproducció d'obres d'art o de descripcions turístiques, els dos àmbits tradicionals del llibre il·lustrat, el llibre fotogràfic esdevindrà un espai de discurs de i per a la fotografia. Una de les mostres més reeixides del *grup dels XV*, el 1948, fou l'exposició *El llibre il·lustrat per la fotografia*, que va tenir un important èxit de públic.³³⁴ S'hi mostraven no només llibres finalitzats, sinó també prototips i propostes a la recerca d'editor.³³⁵ Thézy afirma:

331. BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste: 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 77.

332. BEAUMONT-MAILLET, Laure. "Cette photographie qu'on appelle humaniste". A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 17.

333. FIGINI, Veronique. "Photographie, littérature et chanson: rencontres croisées". A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 67.

334. FIGINI, Veronique. *Ibidem*, p. 68.

335. Les propostes dels fotògrafs apropaven la fotografia a la literatura, les arts plàstiques o el cinema. Per exemple, Emmanuel Sougez es proposava traslladar a la imatge el llenguatge poètic de Rilke; Yvonne

“Tot i viure de la premsa, la consagració, per a un fotògraf humanista, es veure les seves imatges reunides sota el seu nom en un llibre personal. Tanmateix, aquest tipus d’obra en què la fotografia va primer -el text simplement prologa- no existia abans de 1930.”³³⁶ C. de Santeuil escriurà el 1935: “[la fotografia] ha esdevingut un art de masses, un poder que fins avui no tenia. Amb la il·lustració impresa, ha conquistat tot el domini del blanc i negre i ha reemplaçat el dibuix”.³³⁷ La confluència entre l’edició d’art i la guia paisatgística obrirà l’espai per a l’edició de nombrosos llibres luxosos, ben editats i amb reproduccions acurades, dedicats a descobrir el territori francès als francesos. Serà especialment significativa la nombrosa edició de volums sobre París, que permetrà veure publicades les fotografies de Doisneau, Willy-Ronis, Pierre Mac Orlan, Shall, M. Arthaud, Bovis o Jahan, entre molts d’altres.

L’edició de llibres fotogràfics històrics, turístics o paisatgístics sovint es crearà a les editorials. L’editor encarregarà a un escriptor un text introductori de forma independent a les fotografies. Les fotografies històriques s’obtinran de col·leccions privades o públiques i les noves, les que expliquen el present i suposen el gruix important de l’obra, s’encarregaran a una agència. Rapho, des de 1932, i Alliance Photo, des de 1934, capitalitzaran la majoria de comandes i representaran el gruix més important d’autors.³³⁸ De forma molt excepcional, serà el fotògraf qui proposarà el llibre a l’editor. Com a curiositat, Beaumont-Maillet apunta com a característica específica d’aquests anys l’edició de nombrosos llibres per a nens,³³⁹ espai

Chevalier presentava paisatges del Loire que restituïen el clima espiritual de Balzac; Bovis proposà un tractament cinètic en el seu llibre sobre parcs d’atraccions. El seu treball amb Mac Orlan *Fêtes foraines* finalment es realitzà als anys noranta. THÉZY, Marie de. *Paris 1950 photographié par le Groupe des XV*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1982, p. viii.

336. “S’il vit de la presse, la consécration, pour un photographe humaniste, est de voir ses images réunies sous son nom dans un livre personnel. Mais ce type d’ouvrage, dans lequel la photographie est première-le texte venant seulement la prolonger- n’existait pas avant 1930”. THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d’un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 32.

337. “(...) elle est devenue un art de masse, une puissance qui aujourd’hui nous domine. Avec l’illustration imprimée, elle a conquis tout le domaine du noir et blanc et remplacé le dessin”. SANTEUIL, C. de. “Les Artistes Photographes d’aujourd’hui”. *Photo-Illustrations*. 1936, núm. 9, p. 2.

338. THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d’un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 34.

339. BEAUMONT-MAILLET, Laure. “Cette photographie qu’on appelle humaniste”. A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris:

editorial que també desenvoluparà Steichen.³⁴⁰

Reivindicant un espai propi, com els escriptors, músics o poetes, molts fotògrafs començaran treballs fotogràfics sense necessitat de comanda, al marge d'editors i agències. El llibre d'autor esdevindrà una fita per al fotògraf, independentment de comptar amb una edició assegurada. *Paris la nuit*, de Brassai, es comença a realitzar el 1933 sense editor, com el *Paris vu* d'André Kertész, de 1934, per citar tan sols els primers. “Si la pintura és una obra d'art quan esdevé quadre, la fotografia està destinada a ser reproduïda en àlbums, en llibres. No la podem jutjar com a bona si, en veure-la publicada en una revista, no conserva la seva bellesa.”³⁴¹

Paral·lelament a la premsa i a l'edició, la publicitat, institucional o privada, social o comercial, esdevindrà espai de divulgació i projecció per als fotògrafs: ideològic en uns casos, comercial en els altres. Sense crear l'estructura productiva i conceptual de la FSA i de les oficines estatals nord-americanes, la majoria d'organitzacions internacionals de la postguerra, com l'ONU, la UNESCO o l'OMS, utilitzaran la imatge humanista per promoure els seus programes i polítiques. Acabada la guerra, ministeris públics, agències d'institucions internacionals o organitzacions paraestats demandaran gran quantitat d'imatges fotogràfiques per a les seves campanyes o propaganda. Les marques comercials veuran en les tanques publicitàries i, sobretot, en les pàgines de les revistes il·lustrades l'entorn per a la promoció fotogràfica dels seus productes. “La guerra havia dispersat els meus clients; el 1945, vaig haver de buscar noves oportunitats i fou així com, durant un any o dos, vaig fer publicitat i fotografia de moda per a diaris americans.”³⁴²

Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 18.

340. STEICHEN, Mary C.; STEICHEN, Edward; UPDIKE, John. *The First Picture Book: Everyday Things for Babies*. New York: Harcourt, [1930] 1991.

STEICHEN, Mary C.; STEICHEN, Edward. *The Second Picture Book: Everyday Things for Babies*. New York, Harcourt, Brace and company, [ca.1931].

341. “Si la peinture est un oeuvre d'art, dont on orne les panneaux, la photographie, elle, est destinée à être reproduite dans des albums, des livres. On ne peut la juger bonne que si, dans la revue où elle est publiée elle conserve toute sa beauté”. Cita d'IZIS, referenciada a : THÉZY, Marie de. *La photographie humaniste: 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992, p. 51.

342. “La guerre ayant dispersé mes clients, je dus en 1945 chercher de nouveaux débouchés; c'est ainsi que pendant

La fotografia professional, des dels anys trenta, s'articula al voltant de les associacions i les agències. Com hem vist, Rapho i Alliance Photo canalitzen, a França, la professió fotogràfica. La majoria d'autors coincideixen, però, en ressenyar la fundació de Magnum, el 1949 a Nova York, com la culminació del procés de professionalització i majoria d'edat dels fotògrafs reporters. L'estructura cooperativa, la defensa de l'autoria i el respecte pel treball fotogràfic la diferenciaran de la resta d'agències. La seva repercussió, prestigi i presència en els mitjans la convertiran en referència mundial de forma fulminant. Des d'aquesta perspectiva, Françoise Denoyelle apunta:

“Magnum, com les seves germanes, difon als Estats Units i el món occidental la imatge d'una França poètica on la identitat cultural i social s'afirma a través d'imatges emblemàtiques, portadores de temes humanístics. Els “funcionaris anònims”, com el carter, el guardià, el mestre o l'oficial de la policia, i també el pintoresc París, amb el Sena i el seus amants, els barris i els seus infants, veritables *titis* parisencs, responen a la forta demanda que acaba per forjar estereotips la influència dels quals perdura encara a l'estranger.”³⁴³

Formalment, tot i que Beaumont-Maillet reconeix la falta d'un estil comú, en el seu estudi anuncia alguns trets que, des de la seva perspectiva, permeten identificar plàsticament les imatges de la fotografia humanista. La primera i més important, segons l'autora, és l'abandonament de l'experimentació que ha caracteritzat la fotografia durant els anys 30: “La via de les recerques estètiques vinculades a l'abstracció s'asseca a principis dels anys 30 a

un an ou deux je fis des compositions publicitaires et de photos de mode pour les journaux américains”. JAHAN, Pierre. *Objectif*. Paris: Marval, 1994. Citat a: DENOYELLE, Françoise. «De la commande à l'oeuvre: Les photographes illustreurs à l'ère de l'imprimé». A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 48.

343. “Magnum, comme ses consœurs, diffuse aux États-Unis et dans le monde occidental l'image d'une France poétique où l'identité culturelle et sociale s'affirme à travers des images emblématiques porteuses des thèmes humanistes. Les ‘serviteurs anonymes’ que son le postier, le garde-champêtre, l'instituteur et l'agent de police mais aussi un Paris pittoresque avec la Seine et ses amoureux, les quartiers populaires et leurs enfants, vrais ‘titis’ parisiens répondent à une demande forte qui finit par forger les stéréotypes dont l'influence perdure encore à l'étranger.” DENOYELLE, Françoise. *Ibidem*, p. 39.

favor d'una pràctica que es postula cap al testimoniatge.”³⁴⁴ En la mateixa línia, s'expressa Claude Nori: la fotografia deixa de ser “matèria misteriosa” per passar a ser “mirall optimista i afalagador, pretext artístic per a les descobertes urbanes i les trobades inesperades”.³⁴⁵ El carrer, els portals, les llambordes esdevenen el paisatge mític d'aquest nou realisme poètic: “El carrer és sobretot un lloc d'esbarjo, un espai idíl·lic, una escena de passeig que manleva del teatre els seus millors temes: el riure, la dansa, l'amor, l'absurd i les festivitats.”³⁴⁶ I aquest carrer pren la forma i l'aire de París: “París crea estil. La capital no és només l'àmbit d'allò que és fotografiable, sinó que crea, a partir de la seva arquitectura, l'organització de l'espai i el tràfic humà, una veritable estètica fotogràfica.”³⁴⁷

344. “La veine des recherches esthétiques liées à l'abstraction se tarit au début des années 1930 au bénéfice d'une pratique tournée vers le témoignage.” BEAUMONT-MAILLET, Laure. “Cette photographie qu'on appelle humaniste”. A: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 11.

345. “(...) un miroir optimiste et flatteur, le prétexte artistique aux promenades urbaines et aux rencontres inattendues.” NORI, Claude. “Le panopie photographique du réalisme poétique”. *Les Cahiers de la photographie*. 1983, núm. 9, p. 19.

346. “La rue est plutôt un cœur de récréation, un espace idyllique, une scène de boulevard qui emprunte au théâtre ses meilleurs thèmes: le rire, la danse, l'amour, l'absurde et les festivités.” NORI, Claude. *Ibidem*, p. 23.

347. “Paris crée le style. La capitale n'est pas seulement le champ du photographiable mais elle crée par son architecture, l'organisation de ses espaces et des circulations humaines, une véritable esthétique photographique”. NORI, Claude. *Ibidem*, p. 25.