

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

1 Edward Steichen i l'exposició *The Family of Man*

La importància i la rellevància d'Edward Steichen han propiciat una gran quantitat de textos i estudis sobre les diferents facetes de la seva vida, obra i carrera professional. El propi autor ens ha llegat dos textos bàsics per a comprendre el seu corpus teòric en tant que fotògraf i comissari: una autobiografia, *Edward Steichen, A Life in Photography*,⁹ i la introducció del catàleg de l'exposició *The Family of Man*.¹⁰ La seva biografia es completa amb quatre treballs de referència: un primer text de Carl Sandburg de l'any 1929,¹¹ l'aproximació feta per Peter Pollack en la seva divulgadora història gràfica de la fotografia,¹² la recopilació de textos i referències realitzada per Ronald Gedrim¹³ i la biografia de Penelope Niven.¹⁴

Diferents aspectes de la seva obra han estat estudiats en tres tesis doctorals: Patricia A. Johnson¹⁵ ha centrat el seu interès en la faceta de fotògraf publicitari d'Steichen; Ronald J. Gedrim, en la percepció i concepció del món natural per part d'Steichen;¹⁶ i Lucy Ludlow

9. STEICHEN, Edward. *Steichen, A Life in Photography*. New York: Bonanza Books, 1984.

10. STEICHEN, Edward. "Introduction". *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Museum of Modern Art & Maco Magazine Corp., 1955.

11. SANDBURG, Carl. *Steichen: The Photographer*. New York: Harcourt, Brance and Co., 1929.

12. POLLACK, Peter. "Steichen: Painter, Photographer, Curator". A: *The Picture History of Photography*. New York: Harry N. Abrams, 1958, p. 272-281.

13. GEDRIM, Ronald J. (ed.). *Edward Steichen, Selected Texts and Bibliography*. Oxford: Abc-Clio Ltd, 1996.

14. NIVEN, Penelope. *Steichen: A Biography*. New York: Clakson Potter Publishers, 1997.

15. JOHNSON, Patricia A. *Edward Steichen's Advertising Photography: The Visual Strategies of Persuasion*. Boston: University of Boston, 1988.[Tesi doctoral].

16. GEDRIM, Ronald J. *Edward Steichen's Natural World: The Flower, the Painting and the Photography*.

Bowditch ha investigat sobre els primers anys de la seva obra i la seva dimensió nacional.¹⁷

El pensament d'Steichen, tanmateix, queda recollit en els nombrosos articles que se li han dedicat i les entrevistes que al llarg de la seva vida ha concedit, i que, en gran manera, han estat font d'informació per a crítics, analistes i investigadors de diversos camps. Sobre el seu posicionament social, quant a personatge públic i pensador, és remarcable el monogràfic de la publicació *History of Photography*¹⁸ de 1993. La mateixa publicació, el 2005, i amb motiu del cinquantè aniversari de la inauguració de l'exposició, edita un monogràfic sobre l'autor amb relació a les arrels i la recepció de *The Family of Man*.¹⁹

Pel que fa al seu rol com a director del Departament de Fotografia del Museu d'Art Modern de Nova York, i, sobretot, com a ideòleg i comissari de l'exposició eix d'aquesta recerca, són imprescindibles els estudis d'Eric Sandeen,²⁰ Lili Corbus Bezner²¹ i Monique Berlier,²² així com la recopilació a càrrec de Jean Back i Gabriel Bauret, que es publica amb motiu de la inauguració de *The Family of Man* a la seva seu permanent a Luxemburg el 1994.²³ En aquest

Albuquerque: University of New Mexico, 1990. [Tesi per a Màster en Belles Arts].

17. BOWDITCH, Lucy Ludlow. "Edward Steichen: Artistic Practice and National Identity, 1899-1923". Chicago: University of Chicago, 1994. [Tesi doctoral].

18. Tres articles de la revista es dediquen a Steichen: PARSONS, Melinda Boyd. "Edward Steichen's Socialism: 'MillennialGirls' and the construction of Genius", p. 317-333; TUGGLE, Catherine. "Edward Steichen: War, History and Humanity", p. 364-368; TUGGLE, Catherine. "Steichen and the Photography-as-Art Debate: Silencing the Cuckoo's Call", p. 343-351. *History of Photography*. 1993, vol. 17, núm. 4.

19. HOFFMAN, Katherine. "The Family of Man: An Introduction", p. 317-319; HOFFMAN, Katherine. "Sowing the Seeds/Setting the Stage: Steichen, Stieglitz and *The Family of Man*", p. 320-330; GRESH, Kristen. "The European Roots of *The Family of Man*", p. 331-343; SANDEEN, Eric J. "The International Reception of *The Family of Man*", p. 344-359; MORRIS, John G. "*The Family of Man* as American Foreign Policy", p. 360-371; SALEMME, Kevin. "Chasing Shadows: Steichen's Dream of the Universal", p. 372-377. *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4.

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

21. BEZNER, Lili C. *Photography and Politics in America from the New Deal into the Cold War*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1999.

22. BERLIER, Monique. "The Family of Man: Readings of an Exhibition". A: BRENNEN, Bonnie; HARDT, Hanno. *Picturing the Past: Media, History and Photography*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1999.

23. BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994.

mateix sentit, però des d'una perspectiva crítica, són ineludibles els articles de Minor White,²⁴ Rolan Barthes²⁵ i Allan Sekula.²⁶ A partir dels anys noranta, la recopilació a càrrec de Jean Back i Viktoria Schmith-Linsenhoff²⁷ és un bon exemple de la represa de l'estudi de l'exposició com a símptoma dels canvis que s'han produït en el si de la fotografia, respecte de la seva relació amb la realitat, l'estètica i la política des dels anys cinquanta, quan es presenta l'exposició. Els autors refereixen noves perspectives d'anàlisi, com la relació entre els mitjans de comunicació i les polítiques de gènere, la psicoanàlisi i la fotografia, el documental i l'estètica, l'humanisme i el postmodernisme.

Recentment, diversos centres d'art i museus han organitzat exposicions retrospectives i compilacions, com *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*,²⁸ del 2008, organitzada pel Centre d'Art Reina Sofia de Madrid, conjuntament amb el Musée de l'Elysée de Lausana i la Foundation for the Exhibition of Photography de París, que posen de manifest l'interès renovat pel llegat d'Steichen.

El perfil biogràfic de l'autor que es refereix seguidament, s'ha elaborat a partir de les dades obtingudes de les diverses fonts citades i de les que completen l'apartat de la bibliografia. Presenta una selecció d'esdeveniments clau en la seva llarga vida, vinculats, essencialment, a la carrera professional i artística. Una carrera que es construeix amb una inesgotable activitat i en què es poden destacar diverses transicions motivades per qüestions personals i professionals que expliquen el sentit i la gestació de *The Family of Man*.

24. WHITE, Minor. "The Controversial Family of Man". *Aperture* 3. 1955, núm. 2, p. 8-27.

25. BARTHES, Roland. "La grande famille des hommes". A: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957, p. 195-198.

26. SEKULA, Allan. "The Instrumental Image: Steichen at War". A: *Photography against the Grain*. Halifax: Press of the New Scotia College of Art and design, 1984, p. 33-52.

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

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

28. BRANDOW, Todd; EWIN, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2008. Catàleg de l'exposició (25 juny-22 setembre 2008). Compta amb una exhaustiva bibliografia d'Edward Steichen (p. 309-316) i una detallada cronologia sobre els esdeveniments i les diverses facetes de la vida de l'artista a càrrec de Natalie Herschdorfer (p. 293-307).

1.1 L'autor

1.1.1 Els primers anys als Estats Units

Edward Steichen va néixer el 27 de març de 1879 a Bivange, en el Gran Ducat de Luxemburg. És el primigeni del matrimoni format per Jean Pierre Steichen i Marie Kemp, provinents de famílies de grangers.

El 1980, el seu pare emigra a Chicago, als Estats Units, per raons econòmiques. L'any següent, el segueix la seva família i es traslladen a Hancock, Michigan. La salut de Jean Pierre l'obliga a deixar la seva feina de miner i Marie assumirà la manutenció de la família fabricant barrets.

L'1 de maig de 1883, neix la seva germana, Lilian, amb qui restarà molt unit al llarg de la seva vida.

El 1889, la família Steichen es trasllada a Milwaukee, on la mare obre una botiga de barrets. Edward es gradua a l'escola pública de Milwaukee el 1894.

1.1.2 L'entrada al món de la fotografia i de les arts

Aquest mateix any inicia el seu aprenentatge a l'American Fine Art Company, una firma de litografies de Milwaukee. Ben aviat se sent atret per les arts plàstiques i s'involucra en diverses activitats de caire artístic.

El 1895, rep una càmera *Kodak*, que comença a utilitzar per prendre fotografies que li serveixin de base per a les il·lustracions que li encomana el seu mestre. Bescanvia la seva *Kodak* per una càmera *Primo* plegable de 4 x 5 polzades i instal·la el seu primer laboratori. A partir de 1896, inicia els seus estudis de pintura. Obre un estudi de retrat fotogràfic que ha de servir-li per complementar els seus ingressos. Són d'aquest període els retrats que fa als treballadors en els mítings del Partit Socialista.

1.1.3 L'inici d'una llarga carrera artística

El debut de la seva carrera artística es pot considerar que té lloc el 1897, l'any en què exhibeix les seves pintures en els magatzems Gimbel, a Milwaukee. Aquest mateix any, la National Education Association Convention li atorga un premi per un disseny decoratiu.

Després de quatre anys com a aprenent, l'American Fine Art Company el contracta. El seu temps lliure el dedica a fotografiar paisatges.

En aquesta primera època, esdevé fotògraf pictorialista, i afavoreix l'expressió personal artística més que el registre objectiu de fets, creant imatges evocadores, oníriques, amb l'efecte del focus difós. Inlluït per Maurice Maeterlink i Henri Bergson, s'adhereix a llur creença en el gran valor de la vida intuïtiva, cosa que el porta a experimentar amb diverses tècniques de positivació que anirà incorporant al seu procediment de treball. Així, per exemple, per aconseguir les atmosferes de les seves imatges, ocasionalment esquitxava aigua a l'òptica i no emprava el trípod. També, en aquestes obres primerenques, experimentava amb filtres de colors i hi intervenia amb pinzells per afegir color en el procés de copiar. Aquesta preferència pel misteri per sobre de la precisió, del somni per sobre de la raó, aquest tractament intuïtiu i espiritual de les obres, que vol allunyar-se dels perills del materialisme i el racionalisme, i que resulten característics del gust del període de canvi de segle, es perllongarà fins a la Primera Guerra Mundial.

El 1899, té lloc l'inici del seu reconeixement com a fotògraf, amb la primera exhibició pública celebrada en la segona edició del Saló fotogràfic de Filadèlfia (del 22 d'octubre al 19 de novembre), on es mostren tres obres seves.

El 1900, esdevé ciutadà americà. El juliol d'aquell any, viatja a París i Londres, introduint-se així en països on treballarà abundantment i farà influents coneixences en l'àmbit de l'art. La seva sèrie de fotografies *Grans Homes* s'inicia aleshores. Serà a partir d'aquest mateix any quan les seves obres pictòriques i fotogràfiques participaran regularment en exposicions i salons, que li valdran el respecte de les personalitats artístiques de l'època (Alfred Stieglitz, en aquests inicis, li compra 3 platinotípies). Així, per exemple, en l'exhibició celebrada a *The Royal Photographic Society* de Londres, Steichen exposa 21 imatges i, el 1901, s'inaugura al

Photo-Club de París una versió de la mateixa exposició amb trenta-cinc fotografies de l'autor; també participa en el *Salon des Champs de Mars* i alguns dels seus paisatges fotogràfics apareixen en el llibre de Charles H. Caffin, *Photography as Fine Art*.²⁹

1.1.4 Entre l'activitat artística i la comercial

El mes de juliol del 1902, Steichen torna a Nova York i obra un estudi comercial en la Cinquena Avinguda. Aquest mateix any, participa en la fundació del *Photo-Secession*, un col·lectiu de fotògrafs liderats per Alfred Stieglitz compromesos en promocionar l'art modern i aconseguir de fer entrar la fotografia com una de les disciplines de ple dret en el món de les belles arts.³⁰ La seva contribució a la creació de la revista *Camera Work*³¹ (1903-1917), editada pel mateix Stieglitz, serà essencial: en concep la maqueta, n'escrivia els textos i esdevé el fotògraf més representat de la revista. Així, per exemple, ja en el segon número de *Camera Work*, totes les imatges reproduïdes són d'Steichen.³²

El 1903, es casa amb Clara E. Smith i, un any després, neix la seva primera filla, Mary. Steichen comença a experimentar amb la fotografia en color.

La influència d'Steichen en l'art fotogràfic va anar més enllà del seu propi treball. A

29. CAFFIN, Charles H. *Photography as Fine Art*. New York: Doubleday, Page & Company, 1901, p. 143, 145, 148, 151, 157, 159.

30. *Photo-Secession*: Nom amb què es coneix un grup selecte de fotògrafs pictorialistes, fundat i impulsat per Alfred Stieglitz (1864-1946) entre el 1902 i el 1917. Stieglitz advocava pels propòsits de la *Photo-Secession* en la revista *Camera Work* (1903-1917) i en la galeria de la Cinquena Avinguda (1905-1917). El nom del moviment refereix el rebuig per l'academicisme establert en el si de les arts de l'època. L'Edward Steichen d'aquells anys també estava influït pels temes romàntics dels Simbolistes. Va esdevenir un mestre del nu femení i un dels gran retratistes de les personalitats cèlebres de les arts i les lletres contemporànies. En els primers anys en què va adoptar l'estil pictorialista, el fotògraf emprava indistintament tècniques de copiar amb o sense manipulació que donaven a les fotografies l'aparença de dibuixos o litografies. Aquest tractament particular va convertir Steichen en un "enfant terrible" entre els fotògrafs i crítics més puristes.

31. *Camera Work*, revista editada des del 1903 fins al 1917. Representa la cristallització d'un moment crucial del pictorialisme, moviment que propugnava les qualitats pictòriques de la fotografia privilegiant certes manipulacions. Una d'elles era la utilització de processos de positivació especials, com la goma bicromatada. El que aglutinava llurs seguidors era la consideració artística de la fotografia.

32. *Camera Work*. STIEGLITZ, Alfred (ed.). 1903, núm. 2. New York.

finals del 1905, va animar Stieglitz a obrir, en el seu vell estudi del número 291 de la Cinquena Avinguda, una galeria. El 4 de gener de 1906, s'inaugurava el nou espai expositiu conegut com *The Little Galleries of the Photo-Secession*, que ben aviat es coneixerà com la galeria 291.

En les seves estades a Europa, feia d'agent i empresari d'Stieglitz, promocionant els avantguardistes americans del seu temps. Precisament, en la 291, van realitzar les seves primeres exposicions a Nova York alguns dels pintors més representatius del segle XX, com Picasso, Rodin, Matisse i Toulouse-Lautrec. Aquells anys d'estreta col·laboració amb Stieglitz faran créixer la reputació d'Steichen. I, sens dubte, el paper d'ambdós en la introducció de l'art modern a Amèrica serà crucial.

A finals del 1906, es trasllada amb la seva família a França, on passa un període dedicat sobretot a la pintura i a organitzar de manera molt activa les exposicions de la 291, en què farà difusió de l'obra d'artistes que va coneixent en la seva estada per Europa. No obstant això, retrata clientela benestant, realitza tiratges per a d'altres fotògrafs i resol encàrrecs fotogràfics comercials per tirar endavant la seva família.³³

El seu coneixement dels autocroms es produeix el 1907, en una presentació que els germans Lumière fan al Photo-Club de París. Fascinat per la tècnica, es tanca a experimentar-hi fins a dominar-la, i aquell mateix any organitzaran una exposició a la 291, amb imatges seves, d'Stieglitz i de Robert Hunter.

El 1908, lloga una casa a Voulangis, França, on inicia el cultiu de flors *Delphiniums*, que esdevindrà una de les seves múltiples activitats que li valdran un reconeixement públic. També aquest serà l'any del naixement de la seva segona filla, Kate Rodino, que faran fillola de Rodin.

El 1913, Stieglitz ret homenatge a Steichen en dedicar-li un número doble de *Camera Work*. En les seves pàgines, Stieglitz reconeix la contribució fonamental de l'artista a la creació i promoció de la galeria 291, i es reproduïxen les pintures d'Steichen per primera vegada en la revista.

33. Per exemple, les fotografies de vestuari del modista Paul Poiret que el 1911 li encarrega Lucien Vogel, editor francès vinculat a revistes sobre moda com *Vogue* i *Vu*, i que es publiquen en el número d'abril d'aquell mateix any a *Art et Décoration*.

El mes de juny del 1914, la Societat d'Horticultura de Meaux li atorga una medalla d'or pels seus *Delfiniums*. Després de 6 anys vivint a França, el setembre, amb la imminència de la guerra planant sobre Europa, decideix retornar amb la seva família a Nova York. .

Esclata la Primera Guerra Mundial i les relacions personals d'Steichen se'n ressenten: el 1915, se separa de la seva esposa Clara i les diferències amb el seu mentor i company Alfred Stieglitz es fan cada vegada més importants. Aquestes desavinences, sobretot pel que concerneix a la guerra i a l'esdevenir de *Camera Work*, provoquen el distanciament entre ambdós artistes. El 1917, cessa la publicació de *Camera Work* i la *Photo-Secession* es dissol, així com l'activitat de la seva seu, la galeria 291.

1.1.5 La fotografia social: entre la guerra i el glamur

Steichen prova de convertir-se en reporter fotogràfic, com el documentalista de la Guerra Civil americana Mathew Brady, i s'allista voluntàriament el 1917, tres mesos després de l'entrada dels Estats Units a la guerra, com a responsable de l'exèrcit americà pel que fa a l'equipament fotogràfic aeri i el seu transport. Al Servei Aeri de l'Exèrcit, es troba amb un departament de fotografia que disposa d'escàs equipament i personal poc qualificat. Estudia, durant uns mesos, tècniques de fotografia aèria amb els exèrcits francès i anglès, i en acabar se'l nomena oficial responsable de la fotografia aèria. Les dificultats tècniques de la fotografia militar aèria, la distància respecte al subjecte, la precisió requerida i l'objectivitat imposades pel medi, l'allunyen completament de la fotografia pictorialista. Aquests seran els recursos que caracteritzaran la nova direcció del seu treball creatiu després de la guerra. Així mateix, començarà a realitzar imatges monumentals, a fotografiar formes orgàniques, naturals. Se'n retira amb grau de tinent coronel el 1919, després d'haver establert al Servei Aeri un departament fotogràfic amb base permanent i d'haver millorat l'ús de la fotografia aèria de reconeixement. Amb tot, romandrà vinculat a la reserva de la Direcció de Comunicacions de l'Exèrcit fins al 1924. En acabar la guerra, rep diverses condecoracions i medalles a França i Bèlgica. Durant un temps, a Nova York, i ja com a civil, es dedica a la fotografia aèria en

associació amb el *Camera Club*.³⁴

Edward Steichen té aleshores 40 anys. El món que havia conegut ha desaparegut violentament. Li calia trobar una via que tingués sentit en el món de després de la guerra. Abans de la guerra, el seu treball havia consistit en mostrar que un artista amb un aparell fotogràfic podia realitzar el mateix que un artista amb un pinzell. Després del 1918, s'interessa cada vegada més per la fotografia com a mitjà de comunicació de masses. Anys més tard, articularà aquesta idea molt clarament en la seva introducció a *The Family of Man*: "Aquesta exposició (...) mostra que la fotografia és un procés dinàmic que consisteix a donar forma a les idees i a explicar l'home a l'home".³⁵

El 1922, es divorcia de Clara. Encara a Voulangis, on té estudi establert, decideix cremar els darrers treballs pictòrics, renunciar a la pintura i dedicar-se a la fotografia incondicionalment.

Steichen torna de nou a Nova York i, el 1923, es casa amb Dana Desboro Glover. El mateix any, s'incorpora com a fotògraf en cap a les publicacions Condé Nast, col·laboració que es manté fins al 1938. Edward Steichen s'interessa pel format de la revista i fa les seves imatges d'estudi en funció del text que les acompanyarà i de la compaginació. Probablement, hi ha pocs fotògrafs que hagin aconseguit el que Steichen va aconseguir aleshores en el gènere del retrat. Fotografia famosos de l'època per a *Vanity Fair* i *Vogue*, com ara Greta Garbo i Charles Chaplin. Amb *Vogue*, Steichen va redefinir la fotografia de moda i va proposar un nou prototip de bellesa femenina tot treballant amb una il·luminació artificial dramàticament contrastada entre llum i ombra, conferint a les imatges una elegància i modernitat d'acord amb el glamur de Hollywood i l'estètica del disseny modernista de finals dels anys 20 i 30. Al llarg d'aquestes dècades, les seves innovacions en la moda, el teatre i la fotografia publicitària transformen el mitjà. Així mateix, expandeix les fronteres de la fotografia usant imatges

34. El *Camera Club* és una societat fotogràfica fundada el 1885 que, al llarg de la seva història, ha comptat amb membres molt distingits de l'art fotogràfic, la tasca de la qual és promoure la fotografia i fer-la accessible a tots els públics. Veure: 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.

35. STEICHEN, Edward. "Introduction". *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Museum of Modern Art & Maco Magazine Corp., 1955.

fotogràfiques per crear models i motius tèxtils, fa altres incursions en el terreny del disseny (per a la firma Stehli, per exemple) i realitza diversos treballs publicitaris per a l'agència J. W. Thompson, amb què mantindrà contracte fins al 1931.

En aquells moments, Steichen ja és considerat un dels fotògrafs més glamurosos i dels més ben pagats. Aquest vessant comercial que fusiona amb la producció artística serà un dels aspectes pels quals l'elit intel·lectual de la fotografia, entre la qual, el propi Stieglitz, qüestionarà la seva personalitat creadora. Li retreien deixar de banda els ideals pels diners. Precisament, aquesta era una de les premisses de l'artista: no fer distinció entre la fotografia comercial i l'art més elevat. Prou significativament, Steichen signa les imatges de moda des del 1923, bo i que Condé Nast li ofereix restar en l'anonimat per no perjudicar la seva carrera artística. En certa manera, les crítiques públiques de personatges com Walker Evans, Paul Strand o Alfred Stieglitz desaprovant l'evolució d'Steichen fan ressò dels prejudicis culturals de l'època. I Steichen defensava a ultrança una fotografia a la vegada comercial i creativa.

Empès pel seu interès per la natura, el 1928 estableix una granja de cultiu de plantes a West Redding, Connecticut. Dirigeix experiments botànics al mateix temps que fotografia plantes.

El 1929, es publica *Steichen, el fotògraf*, de Carl Sandburg.³⁶

El 1930, col·labora amb la seva filla Mary Steichen Calderone en la producció de *El primer llibre de fotografies: Objectes infantils*.³⁷

El 1931, és nomenat membre honorari de la Royal Photographic Society d'Anglaterra i publica un segon llibre infantil juntament amb Mary Steichen Calderone.³⁸ En aquest període, experimenta nous procediments tècnics fotogràfics, com el fotomuntatge o les exposicions múltiples. El maig del 1932, el Museu d'Art Modern de Nova York organitza l'exposició *Murals de pintors i fotògrafs americans*, coordinada pels comissaris Lincoln Kristen i Julien Levy, amb

36. SANDBURG, Carl. *Steichen, the Photographer*. New York: Harcourt, Brance and Co., 1929.

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

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

què exposa fotografies per primera vegada, entre les quals hi haurà un gran mural fotogràfic d'Steichen.³⁹

El 1936, el Museu d'Art Modern de Nova York consagra a l'artista una exposició individual: durant una setmana, exhibeix centenars de *Delphiniums*. El propi Edward Steichen n'assumirà les despeses.⁴⁰

A primers de gener del 1938, Steichen es retira de la fotografia comercial i tanca les portes del seu estudi. Del 18 al 29 d'abril, té lloc, a Nova York, la Primera Exposició Fotogràfica Internacional.⁴¹ Steichen restarà corprès per la magnitud de l'exhibició, que presenta tres mil imatges, i sobretot impactat per les de la Farm Security Administration (FSA). Instal·lat a la seva granja de Connecticut, no cessa en les seves activitats i recerques dins les seves disciplines predilectes dels darrers anys: la fotografia i l'horticultura. En aquest període entre guerres, continua explorant i experimentant els límits de la fotografia, especialment les tècniques documentals, amb una càmera *Contax* de 35 mm i pel·lícula *Kodachrome*. A l'inici de l'estiu d'aquest mateix any, el Museu de Baltimore presenta una retrospectiva del fotògraf.⁴²

1.1.6 La relació amb el Museu d'Art Modern de Nova York

Amb l'entrada dels EUA en la Segona Guerra Mundial, Steichen, que aleshores té més de seixanta anys, prova d'allistar-se de nou. N'és rebutjat repetidament. Abans d'incorporar-se a l'armada americana, i a sol·licitud del MoMA, el 1941 planifica les exposicions *Road to Victory: A Procession of Photographs of the Nation at War*⁴³ i *Power in the Pacific: Battle Photographs of*

39. *Murals By American Painters and Photographers. Museum of Modern Art. 3-31 May, 1932.* New York: Museum of Modern Art, 1932.

40. *Edward Steichen's Delphiniums. Museum of Modern Art. 24 June- 1 July.* New York: Museum of Modern Art, 1936.

41. *First International Photographic Exposition. Morgan, Willard (curator). Grand Central Palace. 18-29 April, 1938.* New York: 1938.

42. *Edward Steichen: A Retrospective Exhibition of His Forty Years of Work in the Field of Photography. Baltimore Museum of Art.* Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1938.

43. *Road to victory: A Procession of Photographs of the Nation at War. Lt. Comdr. Edward Steichen, U.S.N.R. (dir.).*

Our Navy in Action on the Sea and in the Sky,⁴⁴ amb el propòsit d'encoratjar l'esforç de la guerra i d'informar-ne el poble nord-americà. L'encàrrec pretén, sobretot, projectar una imatge de fortalesa del país. Ambdues exhibicions proposen una visió esfereïdora i implacablement realista dels combats i de les pèrdues que comporten.

Un cop incorporat a l'Armada, forma una divisió fotogràfica, les imatges de la qual constitueixen un gran arxiu d'important valor documental. En l'època, Steichen en seleccionava les millors per orientar la premsa i les campanyes de reclutament. "Fotografieu tot el que veieu -els diu-, però sobretot els homes. Els vaixells i els avions passaran. Els homes sempre hi seran."⁴⁵ Barbara Haskell, valora la fotografia militar d'Edward Steichen, a diferència de la de Robert Capa, com a teatral i panoràmica; expressa un sentiment profund de creença en la comunitat, la germanor i l'esperit humà.⁴⁶

Després de la Segona Guerra Mundial, inicia el que es podria considerar una nova forma d'exhibició fotogràfica (com es veurà en el capítol 2), realitza diverses publicacions i, amb el material realitzat durant la guerra, prova de transformar la consciència del públic per mitjà de paraules i imatges seqüencials. Des del seu càrrec de director del Departament de Fotografia del MoMA, per al qual va ser nomenat el 1946, organitza exposicions que li permetran portar a la pràctica els seus nous postulats. La important implicació d'Steichen en el món de la fotografia dona lloc al reconeixement que, ja al seu temps, se li demostra: rep diferents distincions, d'entre les quals, la *Distinguished Service Medal* (Medalla de Serveis Distingits) de l'Armada o una *Honorary Fellowship* (Beca Honorífica) de la *Photographic Society of America* (Societat fotogràfica d'Amèrica). L'any 1946, Edward Steichen es llicencia del servei actiu de l'exèrcit, amb el grau de capità.

En les darreres dècades de la seva carrera, Steichen manifesta la comprensió de

Museum of Modern Art. New York: Museum of Modern Art, 1942.

44. *Power in the Pacific. United States Navy; Museum of Modern Art (New York); Steichen, Edward. Official U.S. Navy, Marine Corps and Coast Guard Photographs Exhibited. Museum of Modern Art*. New York: MoMA; U.S. Camera Publishing Corp., 1945.

45. STEICHEN, Joanna. "Genèse d'une oeuvre". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 17.

46. HASKELL, Barbara. *Edward Steichen*. New York: Whitney Museum of American Art, 2000.

la fotografia com una força, com un mitjà de persuasió, ja no per al comerç, sinó per a la consciència social. Creurà fermament en la capacitat del mitjà per comunicar i connectar les persones.

El 15 de juliol de 1947, ocupa oficialment el càrrec que el director del MoMA, Alfred H. Barr, li ha confiat. Les exposicions que hi organitza, tant històriques com didàctiques o artístiques, durant els primers anys, i en consonància amb el sentir dels actors i agents implicats en la fotografia artística de l'època, donen gran èmfasi al fotògraf. Alguns títols, a mode d'exemple:

Photo-Secession Group (1948); *Roots of Photography: Hill Adamson, Cameron Eugen Smith* (1949); *Roots of French Photography* (1949); *Lewis Carroll Photographs* (1950); e *Then, 1839, and Now, 1932* (1952) serien representatives del caire històric.

Les exposicions didàctiques, que semblen respondre al tarannà pedagògic i a la capacitat d'influència d'Steichen en les generacions joves de fotògrafs, incloïen, entre d'altres, *Music and Musicians* (1947); *In and Out of Focus* (1948); *The Exact Instant* (1949); e *All Color Photography* (1950). També responen a aquest sentit, les sèries d'exhibicions sota el títol *Diogenes with a Camera*, que s'inicien el 1952 i finalitzen el 1956. Es tractava d'exposicions la idea de les quals era demostrar que els fotògrafs tenien diverses maneres d'acostar-se a la veritat: des de la representació literal fins a l'abstracció. Edward Weston, Harry Callahan, Elliot Porter, W. Eugen Smith, Ansel Adams, Dorothea Lange, Aaron Siskind, Walker Evans, August Sander e Manuel Álvarez Bravo van ser alguns dels fotògrafs que hi van participar.

Altres títols posen sobretot de manifest l'interès que Steichen, com a comissari, mostrava pels autors contemporanis. La primera que prepara ja des del seu càrrec de director de fotografia del Museu, en paraules de l'autor, l'extreu "del que em semblava l'aspecte més prometedor de la fotografia: el documental fotoperiodístic".⁴⁷ Es tracta de *Three Young Photographers: Leonard McCombe, Wayne Miller,*⁴⁸ *Homer Page* (1947); la seguiran: *Four Photographers: Lisette Model, Bill Brandt, Ted Croner and Harry Callahan* (1948); *Six Women*

47. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 264.

48. Wayne Miller esdevindrà, temps després, l'assistent d'Steichen en *The Family of Man*.

Photographers: Margaret Bourke-White, Helen Levitt, Dorothea Lange, Tana Hoban, and Hazel and Frieda Larsen (1949); *Five French Photographers: Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis, Izis* (1951).

Serveixi aquesta selecció d'exposicions fotogràfiques, moltes d'elles predecessores de *The Family of Man* (1955), per mostrar la concepció ideològica d'un model expositiu que Steichen va inaugurar al MoMA i amb què va avesar la comunitat fotogràfica i el públic. Al llarg dels quinze anys que va exercir com a director de fotografia i fins a la seva jubilació, el 1962, va organitzar quaranta-quatre exposicions en què es va exhibir, arreu del Japó, Europa i els Estats Units, l'obra dels noms més rellevants des de l'inici de l'art fotogràfic fins als autors contemporanis.

El 1950, amb la guerra de Corea iniciada, reprèn, per un breu període, l'assessorament sobre afers fotogràfics a l'Armada. Del 14 de febrer al 17 de setembre de l'any següent, presenta la seva tercera exposició sobre la guerra: *Korea: The Impact of War*, on essencialment es va veure l'obra de David Douglas Duncanson.⁴⁹ La creença d'Steichen en el potencial impacte comunicatiu de la fotografia i el seu convenciment que la guerra corrompia els homes i les nacions però també l'art, expressió excelsa de la humanitat, el porten a insistir, amb aquest tercer muntatge, en les atrocitats de la guerra. Al mateix temps, no obstant, pretén encomanar el seu fervent esperit patriòtic en temps de crisi. "Com podien els homes i les nacions haver estat tan estúpids? Quin sentit tenia la vida si podia finir d'aquella manera? Quin era la finalitat de viure?"⁵⁰ Darrera d'aquestes paraules, s'hi amaga un pacifista, en el sentit que apunta Catherine Tuggle en referir-se a l'actitud d'Edward Steichen respecte del conflicte bèl·lic: un partidari de la supressió de la guerra com a mitjà per resoldre els conflictes internacionals. Però subscriure aquesta definició no implica necessàriament la resistència activa a la participació en la guerra, en temps d'emergència nacional. Així s'explicaria el doble ús i sentit que dona a la fotografia: com a important mitjà de persuasió contra els horrors de

49. David Douglas Duncanson treballa per a Life quan cobreix la Guerra de Corea. Les imatges que l'any 1950 va publicar a Life (vol. 29, núm. 12), que després van constituir el seu llibre *This is War*, han esdevingut un referent per a la fotografia de guerra del segle XX.

50. "How could men and nations have been so stupid? What was life for if it had to end like this? What was the use of living?". KELTON, Ruth. *Edward Steichen*. New York: Aperture, Millerton, 1978, p. 7.

la guerra i, al mateix temps, eficaç eina de propaganda per a l'Armada.⁵¹

Edward Steichen iniciarà les activitats relacionades amb *The Family of Man* el 1952. Contracta a Wayne Miller perquè l'hi faci d'assistent i lloga un estudi per a convertir-lo en la seu d'operacions de l'exposició.

Atès que *The Family of Man* és el tema d'estudi d'aquesta recerca, les activitats relacionades amb l'exhibició fins al moment de la seva inauguració, el 1955, i el seu periple posterior es desenvolupen en la següent secció, **1.2. L'exposició.**

1.1.7 Després de *The Family of Man*

Després del 1955, s'encamina de nou cap a la pròpia producció fotogràfica, ja que, en assumir el càrrec de director de fotografia del MoMA, va decidir que seria difícil compaginar aquesta tasca amb la de fotògraf en actiu. En la represa de l'activitat, només treballarà en color i el seu únic tema serà un arbre que podia veure des de la finestra de casa seva, a West Redding. El *Shad-Blow Tree* va ser fotografiat per l'autor en totes les estacions i hores del dia per evocar el cicles de creixement i canvi de la vida. Després va començar a filmar-lo. Hi va treballar fins a la seva mort.

El 1957, afectat per la mort de la seva segona esposa, Dana, pateix un infart i la seva salut es veu debilitada. Aquell any, rep un Doctorat *Honoris Causa* en Belles Arts de la Universitat de Wisconsin.

El 1960, un any després d'haver-la conegut, es casa amb la que serà la seva darrera esposa, Joanna Taub. Al llarg d'aquell any, és distingit amb diversos guardons, com un segon

51. Sobre aquest aspecte de la carrera d'Steichen i les seves arrels antibel·licistes, veure:

TUGGLE, Catherine. "Edward Steichen: War, History and Humanity". *History of Photography*. 1993, vol. 17, núm. 4, p. 364-368.

KELTON, Ruth. *Edward Steichen*. Millerton, New York: Aperture, 1978.

Per a una lectura crítica dels motius i patriotisme d'Steichen, veure:

SEKULA, Allan. "The Instrumental Image: Steichen at War". A: *Photography against the Grain*. Halifax: Press of the New Scotia College of Art and Design, 1984, p. 33-52.

Doctorat *Honoris Causa* en Belles Arts de la Universitat de Hartford, Connecticut, o la *Silver Progress Medal* de la Royal Photographic Society.

El 27 de març de 1961, s'inaugura al MoMA, en honor al seu 82^è aniversari, l'exposició retrospectiva *Steichen the Photographer*,⁵² que dissenya René d'Harnoncourt, el director del Museu. També la Societat Fotogràfica d'Alemanya concedeix el premi *Edward Steichen* al fotògraf August Sander. Aquell mateix any, a més, esdevé el primer estranger en rebre el premi de la Societat Fotogràfica del Japó i se li concedeix el premi *Art in America*.

L'1 de juliol de 1962, després d'un període ben fructífer i de gran activació del Departament de Fotografia del Museu, es jubila i és nomenat director emèrit. John Szarkowski serà el seu successor.

Del 18 d'octubre al 25 de novembre, es presenta l'exposició *The Bitter Years, 1935-1941. Rural America as Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*, la darrera que Steichen coordina per al Museu d'Art Modern de Nova York, on mostra gran part del treball fotogràfic que, vint-i-quatre anys abans, amb gran impressió, havia descobert al Grand Central Palace.

El 1963, es publica la seva autobiografia *A Life in Photography*⁵³ i, aquest mateix any, recull un mèrit a la seva trajectòria vital i professional: el President dels Estats Units, John F. Kennedy, l'honora amb la concessió de la Medalla Presidencial de la Llibertat, que finalment li és lliurada pel president Lyndon B. Johnson, el 6 de desembre, ja que Kennedy ha estat assassinat.

El mes de maig de 1964, comencen les activitats al *Centre de Fotografia Edward Steichen*, del Museu d'Art Modern de Nova York. Aquest és també l'any en què el govern dels Estats Units fa donació d'una versió completa de *The Family of Man* al Gran Ducat de Luxemburg i l'any, finalment, en què el president Johnson el convida a la Casa Blanca per celebrar la signatura oficial de la llei de la *National Foundation on the Arts and Humanities*.⁵⁴

52. SANDBURG, Carl et al. *Steichen the Photographer*. New York: Museum of Modern Art, 1961.

53. STEICHEN, E. *A Life in Photography*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Museum of Modern Art, 1963.

54. Llei que preveu la creació d'una agència independent del govern dels Estats Units que doni suport a la recerca, l'educació, la preservació i a programes públics en humanitats. La legislació d'aleshores defineix les

En la visita oficial que fa a Luxemburg el 1966, Steichen és nomenat comandant de l'Ordre del Mèrit del Gran Ducat de Luxemburg. Fins a la fi dels seus dies, la seva persona i el seu llegat seguiran rebent reconeixements arreu del món per la seva important tasca cultural.

El 24 de juliol de 1968, el MoMA inaugura l'Arxiu Edward Steichen i atorga a l'artista l'*Special Award for Excellence*. Tres anys més tard, es crea l'*Edward Steichen Memorial Wildlife Preserve* en una part del que havien estat les seves terres de West Redding.

Mor el 25 de març de 1973, gairebé a punt de celebrar el seu noranta-quatrè aniversari, deixant enrere una vasta carrera dedicada a l'art i, sobretot, a la fotografia, on va esdevenir un artista de renom, fotògraf de moda, curador, escriptor i innovador tècnic. Aferrissat advocat pel reconeixement de la fotografia com una de les arts, va liderar una revolució estètica que permetria que la fotografia fos considerada un mitjà qualificat per a la interpretació i l'expressió, a més de documentar fets visualment. A.C. Coleman resumeix, amb aquestes paraules, l'abast de la seva singladura:

“Elijamos, entonces. Tenemos al Steichen como grabador virtuoso, defensor a ultranza de lo que el crítico de arte Lyle Rexer denominó «el anticuario avant-garde». Tenemos al Steichen coinventor de la publicación crítica y «la pequeña revista» de fotografía. Lo tenemos como codiseñador del «cubo blanco», el prototípico modelo de espacio de exposición del modernismo. Lo tenemos como introductor del arte moderno europeo en los Estados Unidos. Lo tenemos como un diestro navegador que se abre camino entre los mundos de la fotografía creativa y la fotografía aplicada, incluyendo la publicidad, la propaganda editorial, militar y bélica. Lo tenemos como conservador del departamento de fotografía más influyente de su tiempo. Lo tenemos como el pionero de la exposición museística como instalación. Lo tenemos como el defensor de la exposición colectiva temática y didáctica. Y lo tenemos como el impulsor y organizador de la más influyente e internacionalmente más visitada exposición itinerante de fotografía a escala museística con libro monográfico. (...) Las ramificaciones e

humanitats de manera general, incloent-hi l'estudi de l'arqueologia, el llenguatge, la lingüística, la història, la filosofia, l'ètica, la religió comparada, la jurisprudència, la literatura, la teoria i la crítica de les arts.

influencia de las actividades de Steichen en fotografía perduran.”⁵⁵

Amb aquest breu repàs biogràfic, s’ha volgut fer palesa la trajectòria d’un creador que, al llarg de la seva vida, va desplegar una gran i entusiasta activitat en diferents camps, en què recollirà èxits i reconeixements públics i notoris. La seva obra es pot admirar essencialment al Museu d’Art Modern de Nova York, a la Eastman House de Rochester i al Museu *The Family of Man* de Luxemburg.

1.2 L’exposició

El 24 de gener de 1955, el Museu d’Art Modern de Nova York inaugurava l’exposició *The Family of Man*, que romandria oberta fins al 8 de maig d’aquell any.⁵⁶

Constava de 503 fotografies que van ocupar centenars de metres de parets del Museu. El tema de les imatges se centrava en aquelles vivències que són comunes a la majoria de les persones arreu del món, més enllà d’ètnies i cultures. Es tractava d’un al·legat, de l’expressió de l’humanisme en la dècada següent a la Segona Guerra Mundial. Edward Steichen la va considerar el seu èxit artístic i el projecte fotogràfic més ambiciós i desafiador que mai havia abordat, pel fet que hagués circulat internacionalment i que l’haguessin vist milions de persones.

The Family of Man va ser excepcional per diverses raons que més endavant es tractaran, i s’entendrà també que l’exposició desafiés moltes expectatives quan es va presentar l’hivern del 1955. Al llarg dels anys següents, l’exhibició es va portar a diversos estats americans i a

55. COLEMAN, A.D. “Steichen antes, ahora y de nuevo”. A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 286-287.

56. El MoMA va fer una presentació prèvia de l’exposició el 24 de gener. El 25 de gener, es va fer una presentació per als mitjans de comunicació i, el 26, es va inaugurar per al públic general. A: ‘*Family of Man*’ *Preview Invitation* [en línia]; ‘*Family of Man*’ *announcement of opening* [en línia]; *Nelson Rockefeller to speak at preview of ‘Family of Man’* [en línia]. Nova York: Arxiu del MoMA, 1955. <http://www.moma.org/docs/press_archives/1891/releases/MOMA_1955_0006.pdf?2010>; <http://www.moma.org/docs/press_archives/1893/releases/MOMA_1955_0008_4.pdf?2010>; <http://www.moma.org/docs/press_archives/1894/releases/MOMA_1955_0009_5.pdf?2010> [Consulta: 10 de gener de 2010].

diferents països, interessats per la gran rebuda que va tenir al MoMA. Allà on es va exhibir, va esdevenir un èxit.

Des del 1994, un dels exemplars itinerants restaurat d'aquesta gran exposició es conserva i es mostra a la seu del Museu *The Family of Man*, a Clervaux, Luxemburg.

1.2.1 El plantejament del projecte: la ideació d'una ambiciosa proposta

Edward J. Steichen, aleshores director del Departament de Fotografia del MoMA, comença a treballar en aquesta obra el 1952. El propòsit: explicar l'home a l'home per mitjà de la fotografia com a llenguatge universal. Compta amb el suport del director del Museu, René d'Harnoncourt, qui preveu convertir-la en una de les grans exposicions internacionals que el Museu organitzarà amb motiu de la celebració del seu vint-i-cinquè aniversari i amb el patrocini del mecenes Nelson Rockefeller.

L'origen de l'exposició, comenta el seu col·laborador Wayne Miller, sembla poder remuntar-se molts anys abans en la carrera d'Steichen: des de finals dels anys trenta, impressionat per les imatges de la FSA, comença a imaginar una gran exposició, ubicada en un espai públic, que expressés “l'esperança, la lluita, el patiment, però també la grandesa d'Amèrica”.⁵⁷ La guerra aturaria aquest somni. I Carl Sandburg el desvetllaria de nou en parlar-li de les paraules d'Abraham Lincoln, en referir-se al poble com “the family of man”.⁵⁸ Prèviament, com hem vist, organitzarà dues grans exhibicions sobre la guerra, amb l'objectiu de mostrar-ne les conseqüències, amb què podrà comprovar com funciona la recepció del públic:

«La familia humana» fue la empresa más importante de mi carrera. En cierto modo, tuvo su génesis en las diversas exhibiciones de guerra que organicé. Me había esforzado

57. “(...) l'espoir, les luttes, les souffrances, mais aussi la grandeur d'Amérique”. MILLER, Wayne. “1953-1955”. MILLER, Wayne. “1953-1955”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 45.

58. *Ibidem*.

particularmente en la última de ellas, la correspondiente a la Guerra de Corea, por causar una impresión duradera en el mundo, porque esta guerra había permitido obtener la interpretación fotográfica más realista hasta el momento. (...) El público acudió en gran cantidad para verla. Se encontraron algunas fotografías repulsivas, otras profundamente conmovedoras. Incluso se derramaron algunas lágrimas, pero la cosa no pasó de ahí. Se marchaban de la exhibición y la olvidaban con rapidez. Había presentado la guerra en toda su crudeza en tres exhibiciones y, sin embargo, había fracasado en el cumplimiento de mi misión. No había incitado a la gente a adoptar una acción abierta y conjunta contra la guerra en sí. Este fracaso me hizo volver a meditar sobre mi idea fundamental. ¿Dónde estaba el error? Llegué a la conclusión de que había estado trabajando sobre un aspecto negativo. Lo que se necesitaba era una afirmación positiva de la maravilla que constituye la vida, de lo admirable que es el hombre en general y, por encima de todo, de cuán semejante es en todas las partes del mundo.”⁵⁹

Amb aquestes premisses, Edward Steichen inicia el que esdevindrà el seu projecte més controvertit, *The Family of Man*.

Planteja l'exposició com un acte participatiu des del principi. Per aquest motiu, i per mitjà de comunicats de premsa, entrevistes i circulars enviades a revistes, clubs, associacions i persones concretes, fa una crida als fotògrafs del món. Demanava imatges de gent de totes les edats, races i estrats socials.

“Volia fotografies que descriguessin la veritable vida, la vida quotidiana i els seus moments ordinaris, el treball, els àpats, els viatges, les rutines familiars, les bregues, els coquetejos, les reconciliacions. Volia també els moments extraordinaris, els rituals de trànsit, el naixement, la mort, la malaltia, la tristesa, la joia i la glòria.”⁶⁰

59. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

60. “Il voulait des photos qui décrivent la vraie vie, la vie quotidienne et ses moments ordinaires, le travail, les repas, les voyages, les routines familiales, les chamailleries, les flirts, les réconciliations. Et il voulait aussi les moments extraordinaires, les rites de passage et d'aboutissement, la naissance, la mort, la maladie, la tristesse, la joie et la gloire”. STEICHEN, Joanna. “Genèse d'une oeuvre”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 18-19.

Era intenció d'Steichen que les imatges poguessin ser fetes tant per amateurs com per professionals i, per aquest motiu, s'acceptava qualsevol tipus de còpia fotogràfica, sense requisits. Fins i tot còpies per contacte (excepte de negatius de 35 mm). Les participacions serien reconegudes, però no es retornaria el material ni es pagaria als fotògrafs. “Només l'interessava el contingut, un moment de la vida real d'un ser humà que havia estat fixat.”⁶¹

En aquella època, la trajectòria professional i artística d'Steichen l'havia permès de conèixer molts fotògrafs americans i tenia la certesa que l'abastirien d'una visió completa de llur país i, fins i tot, sobre d'altres països. No obstant això, era del seu interès incloure-hi també fotògrafs europeus. El mateix 1952, inicia una gira d'exploració per Europa. Aquest viatge servirà a Steichen per contactar amb personalitats de la fotografia europea, així com per assajar estratègies per a la gran empresa que vol emprendre.⁶² Després de recórrer vint-i-nou ciutats d'onze països cercant fotografies, torna convençut de les possibilitats reals del projecte “más audaz con el que se habían enfrentado los fotógrafos del mundo entero”.⁶³

Al llarg del 1953, Steichen inicia la cerca de fotografies i parla amb més de setanta fotògrafs amb l'objectiu d'engrescar-los a participar en l'empresa. És aleshores quan contacta amb Wayne Miller, a qui ja coneixia com a fotògraf de guerra, i li demana que sigui el seu assistent. A finals del 1954, Joan Miller, l'esposa de Wayne Miller, s'afegeix a l'equip per ocupar-se'n de la correspondència. El seu parer en la selecció definitiva serà, a més, prou important. Més endavant, s'incorporen els altres membres del que serà l'equip base per a la realització de *The Family of Man*.⁶⁴

61. *Ibidem*, p. 18

62. Per a un estudi documentat, amb entrevistes i cartes entre l'autor i els fotògrafs, sobre el viatge que porta a Steichen a través del vell continent i que donarà com a fruit el muntatge de l'exposició *Post-War European Photographers*, veure:

GRESH, Kristen. “The European Roots of *The Family of Man*”. *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 331-343.

GRESH, Kristen. “Regard sur la France” [en línia]. *Études photographiques*, desembre 2007, núm. 21. <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1062.html>> [Consulta: 10 de gener de 2010].

63. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

64. MILLER, Wayne. “1953-1955”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et*

Van concebre l'exposició com un recorregut físic i visual per un seguit de temes, sobre valors relatius a la humanitat, organitzats en les etapes i esdeveniments pels quals es passa en el dia a dia de l'experiència humana:

“La creación de este tipo de exhibiciones se parece más a la producción de una obra teatral o de una novela, incluso de un ensayo filosófico, que a la exposición de obras de arte individuales. Por lo tanto, debe tener una finalidad intrínseca, que le dé un elemento de universalidad y una unidad total. También debe poseer una existencia propia, como le ocurre a cualquier obra de arte. Una exhibición de esta naturaleza no se limita necesariamente a la fotografía, pero los aspectos técnicos y prácticos de ésta la tornan adecuada en sumo grado para ella (...) Ante todo, ha de existir un deseo de comunicar un sentimiento, o un pensamiento, sobre un momento o una condición dados, un deseo de construir sobre los elementos facilitados por la Naturaleza y las experiencias recogidas en el arte de vivir, y orquestar todo ello en una fuerza unificada.”⁶⁵

Quedaven així establerts els paràmetres amb els quals s'iniciava un llarg procés de treball que havia de culminar, tres anys després, en *The Family of Man*.

1.2.2 El procés de producció: un model complex i participatiu

Per concretar el projecte, va organitzar i dirigir un equip de col·laboradors, cinc persones de reconegut prestigi en llurs professions que hi van treballar estretament al llarg de gairebé 3 anys fins que l'exposició va veure la llum: Wayne Miller, fotògraf, exerceix de primer assistent; Paul Rudolph, arquitecte i director de la Yale School of Architecture, crea l'estructura de la instal·lació; Homer Page, fotògraf, és nomenat responsable de les proves i ampliacions; Carl Sandburg, poeta, escriu el pròleg; Dorothy Norman, escriptora i editora,

documents. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 46.

65. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

cerca i treballa amb els textos per a cada un dels temes al voltant del quals s'agrupen les imatges. El comissari també va comptar, al llarg del procés, amb participacions puntuals, com ara la de Robert Frank.⁶⁶

La proposta llançada dos anys abans va tenir molt bona acollida: al llarg del 1954, Steichen i els seus ajudants inicien la fase d'edició. Revisen més de dos milions d'imatges d'arreu del món, però, essencialment, del propi país. En aquest sentit, la tasca desenvolupada per Wayne Miller va ser fonamental: mentre Steichen repassa els dossiers i les imatges que arriben al MoMA, Miller s'encarrega d'explorar els tres milions de fotografies preses per fotògrafs de tot arreu sobre el món que constitueixen el fons de Time-Life. Així mateix, estén la seva recerca pels arxius de diverses agències americanes i estrangeres, de revistes, d'institucions privades i de governamentals, a fi de localitzar les millors imatges que conformin el projecte.⁶⁷

El procés d'edició va consistir en classificar les imatges en 3 grans grups: *molt bones*, *possibles*, *no adequades*. Prenien notes informatives i descriptives de les imatges després d'agrupar-les pel tema i per l'autor.⁶⁸ Després d'un any de treball minuciós, en fan una primera selecció de deu mil i, al cap d'un llarg i difícil procés, en opinió del propi Steichen,⁶⁹ consensuen

66. El mateix any de *The Family of Man*, es planteja i obté una beca per a realitzar *The Americans*, llibre clau en la història de les fites de la fotografia, que publicarà a França, el 1958, i als Estats Units, el 1959. La imatge dels americans que el projecte de Frank presenta només un any més tard resulta oposada a la pletòrica visió de l'home que Steichen exporta al món sencer. Veritablement, R. Frank no compartia la creença d'Steichen sobre la capacitat per canviar el món de la fotografia. Malgrat que, en el moment de la seva aparició, el llibre no va comptar amb massa acceptació, acadèmics, estudiosos i artistes d'avui en dia consideren que va suposar una aproximació fotogràfica revolucionària, que modificaria la fotografia americana i influiria en la generació de fotògrafs posteriors, com ara Lee Friedlander, Diane Arbus o Gary Winogrand, i, per extensió, en la concepció del reportatge de carrer. Quant a les diferències i proximitats entre ambdós fotògrafs i la seva relació amb el modernisme fotogràfic, veure:

SANDEEN, Eric J. "Edward Steichen, Robert Frank and American Modernism". A: *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 155-180.

67. MILLER, Wayne. "1953-1955". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 47.

68. "Una exposició que hizo época". A: *Enciclopedia Life La fotografía. La fotografía y sus cuidados*. Barcelona: Salvat, 1975, p. 170.

69. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografía*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.



Figura 1: Edward Steichen, preparant l'exposició The Family of Man, 1954.

Figura 2: Joan Miller i Edward Steichen seleccionant imatges per a l'exposició The Family of Man, 1954.



les poc més de cinc-centes fotografies que havien pactat com a nombre límit.⁷⁰ Les penquen per les parets i les col·loquen pel terra de l'estudi, relacionant i combinant les diverses imatges, a fi de matisar el sentit que tindria cada una dins del conjunt temàtic.

D'aquesta manera, també van decidint les dimensions de les còpies de les fotografies, cercant el dinamisme i varietat que caracteritzaran la instal·lació final.

Seguidament, es dediquen a agrupar el material fotogràfic en els trenta-cinc temes que han perfilat: *Pròleg, La creació de l'univers, La creació de l'home, Parelles enamorades, El naixement, Mares i fills, Pares i fills, El joc dels infants, Infants pertorbats, La família, L'agricultura, El treball, La casa i l'oficina, El menjar, La música, La dansa, Jugar i beure, La música folklòrica, El quiosc Ring-around-the-Rosy, Aprendre, pensar i ensenyar, Les relacions humanes, La mort, La soledat, El sofriment i la compassió, Els somiadors, Les religions, La misèria i la gana, La inhumanitat de l'home vers l'home, Els rebels, La joventut, El debat públic, La justícia, Els rostres de la guerra, El soldat mort, L'explosió d'una bomba d'hidrogen, L'ONU i Els infants*. En col·laboració estreta amb Paul Rudolph, planifiquen sobre paper esquemes de l'espai, amb la disposició de les imatges a escala, la distribució i ubicació dels grans grups d'imatges il·lustratives del tema i les transicions dels uns als altres.

En la ideació d'Edward Steichen, *La Família de l'Home* havia de forçar l'espectador a reconèixer "su propia familiaridad con toda la humanidad".⁷¹ Amb aquesta intenció, la planteja amb un tractament periodístic: "Cada sección tenía que ser tan uniforme como la historia de una revista, y, sin embargo, todas las secciones tenían que reforzar el mensaje de hermandad". D'aquí que "la disposición fotográfica había de residir en las fotos de gran tamaño, mientras

70. A l'inici, Steichen pensava que quatre-centes era el nombre màxim de fotografies que el públic podia assimilar. La dificultat que suposa un procés de tria d'aquestes característiques, pel nombre ingent d'imatges que van rebre, explica que, havent arribat a una costosa selecció de set-centes, encara excessiva, Steichen decidís que Joan Miller fes la tria de les fotografies que referirien els temes de l'amor, els bebès, els nens i la vida de família, mentre que Wayne Miller faria la dels joves, els adults, els treballadors i els jocs. El propi Steichen vetllaria per l'equilibri entre ambdós. Per aquesta qüestió, veure:

MILLER, Wayne. "1953-1955". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 52.

71. "Una exposición que hizo época". A: *Enciclopedia Life La fotografía. La fotografía y sus cuidados*. Barcelona: Salvat, 1975, p. 172.

que las más pequeñas tenían que amplificar los puntos más importantes”.⁷²

Wayne Miller, en comentar les vicissituds del desenvolupament del projecte que tots els membres de l'equip fan avançar braç a braç amb Steichen, el descriu com un cap incansable,



Figura 3: Un operari comprova una tira de còpia abans de col·locar-la en un panell. *The Family of Man*, 1954.

perfeccionista i exigent en cada fase del procés de consecució de l'exposició. Així, per exemple, podia refusar i fer repetir els tiratges de les fotografies, per monumentals i costosos que fossin, fins a obtenir la qualitat, el to i la coherència que cercava.⁷³

La mateixa passió i fe que el mouen a idear aquesta producció fotogràfica el porten,

72. *Ibidem*, p. 172.

73. MILLER, Wayne. "1953-1955". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 53.

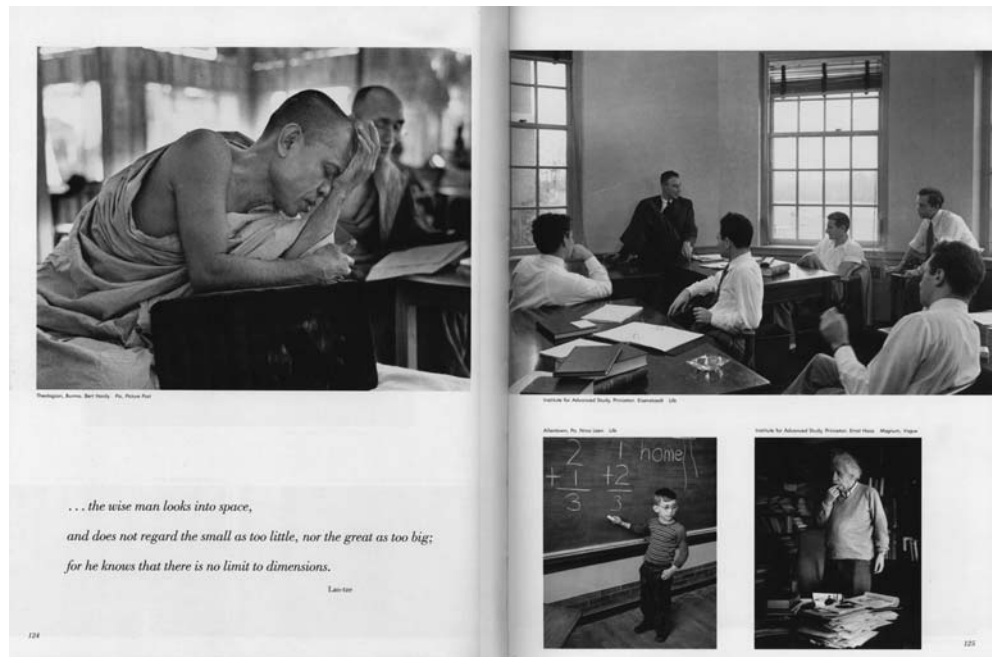


Figura 4: *Oppenheimer i els seus estudiants. Catàleg. The Family of Man. Pàgines 124 i 125, 1955.*

tanmateix, a requerir el consell i parer d'especialistes o persones de renom de qui en respectés l'opinió, a fi d'aconseguir donar la millor forma i expressar amb la màxima intensitat el significat de la seva creació:

“Van venir fotògrafs, especialistes en ciències socials, antropòlegs, educadors, editorialistes, escriptors, editors, homes de negocis, pares i amics. Els mostrava els nostres panells i es descrivien els temes i les idees; observant llurs reaccions, els demanava l'opinió, positiva o negativa. Cercava saber si es trobava en el camí correcte, si els missatges eren o no clars, com podia millorar el conjunt.”⁷⁴

No obstant, es mostra intransigent amb el que considera que poden ser ingerències en la seva comesa. Així, per exemple, la demagògia política del senador McCarthy no el deixa indiferent. En el discurs d'Steichen, l'amenaça nuclear és un tema clau. Miller recorda:

74. “Des photographes, des spécialistes en sciences sociales, des anthropologues, des éducateurs, des éditorialistes, des écrivains, des éditeurs, des hommes d'affaires, des parents et des amis sont venus. Il leur montrait nos panneaux et on décrivait les thèmes et les idées; tout en guettant leurs réactions, il leur demandait leur opinion, positive ou négative. Il cherchait à savoir s'il était sur la bonne voie, si les messages étaient clairs ou non, comment il pouvait améliorer l'ensemble”. MILLER, Wayne. “1953-1955”. A: *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 49.

“Aquest [McCarthy] considerava el físic Robert Oppenheimer una persona perillosa per a la seguretat dels Estats Units. Un polític ultraconservador tenia el dret de prohibir-nos que incloguéssim una imatge d’Oppenheimer ensenyant als estudiants? Dimonis, no!, deia Steichen, no podem permetre que un polític o qualsevol altre ens dicti el que ha de figurar o no en l’exposició.”⁷⁵

Posteriorment, la complexitat del projecte requerirà que Paul Rudolph construeixi una maqueta en tres dimensions, de cartró i fusta sobre una base de fibra de vidre. Aquesta fase de treball de la producció els permetrà preveure els possibles inconvenients en la realització del muntatge expositiu. I garantirà el sentit i ordre en què es conduirà a l’espectador a través de les emocions.

El resultat prendrà la forma d’un circuit pel món del món de l’home, representat en cinc-cents tres clixés definitius, cèlebres o anònims, de dos-cents setanta-tres fotògrafs provinents de seixanta-vuit països, que s’estenien al llarg de tot un pis del museu.⁷⁶

L’itinerari està compost per les imatges copiades en blanc i negre, a excepció de la penúltima fotografia, l’explosió d’una bomba atòmica, que es positiva a partir d’una transparència en color. Steichen disposa dels negatius lliurats pels fotògrafs i, com ja els adverteix en l’oferta de participació en el projecte, decideix ell mateix les dimensions de reproducció de les fotografies, en funció de la composició que planteja en el recorregut gràfic. Si és necessari, fins i tot les reenquadra.⁷⁷

75. “Celui-ci considérait le physicien Rober Oppenheimer comme une personne dangereuse pour la sécurité des États-Unis. Est-ce que ce politicien ultra-conservateur était en droit de nous défendre d’inclure une image d’Oppenheimer en train d’enseigner aux étudiants? Diable, non, disait Steichen, nous ne pouvons pas permettre à un politicien ou à quiconque de nous dicter ce qui doit ou non figurer dans l’exposition”. MILLER, Wayne. “1953-1955”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 48.

76. Veure la llista completa dels fotògrafs que participen en l’exposició en l’Annex I.

77. GEDRIM, Ronald J. *Edward Steichen: Selected Texts and Bibliography*. New York: G.K. Hall & Co., 1996, p. 49.



Figura 5: Paul Rudolph (taula) Wayne Miller (dret) i Edward Steichen treballant amb la maqueta de The Family of Man, 1954.

Figura 6: Edward Steichen treballant amb la maqueta de The Family of Man, 1954.



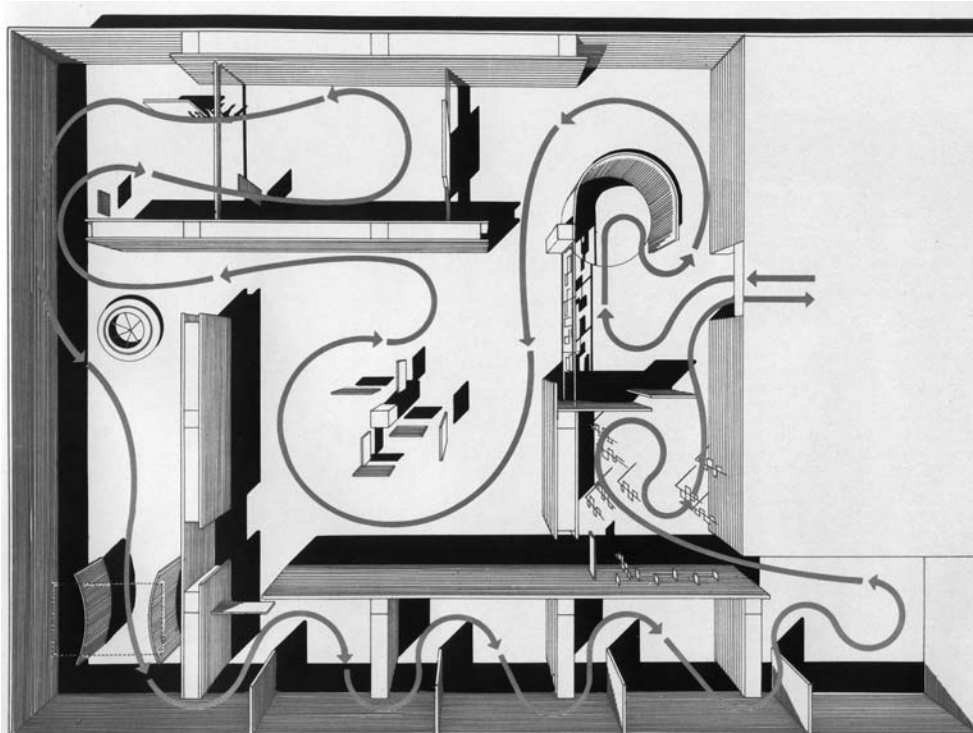


Figura 7: Paul Rudolph. Proposta de disseny expositiu i planificació del flux de públic a *The Family of Man*, 1954.

D'aquesta manera, l'exposició es compon d'imatges de diferents mides i proporcions: des de murals a fotografies de format petit, com si haguessin estat extreïdes d'un àlbum familiar.⁷⁸

Per donar coherència visual a l'exhibició, totes les imatges es munten sobre plafó de contraplacat i a sang.⁷⁹

Així agrupades, es penjen d'estructures d'acer i plafons que organitzen l'espai en sales des de les quals, en tot moment, es pot veure part de la resta de l'exposició. El trànsit d'un

78. Aquesta tècnica que Edward Steichen ja experimenta en les exposicions sobre la guerra "desautorizaba específicamente el modo de presentación de la fotografía creativa y documental establecido por el mismo Steichen y Stieglitz en la Little Galleries of the Photo-Secession, y posteriormente adoptado por Newhall y otros como símbolo de respeto hacia la autonomía de la visión individual y su particular relación, con el arte de grabador. Barbara Kruger y otros posmodernistas tomarían como referencia el ejemplo del trabajo de Steichen para instalaciones del período Posmodemo." Veure: COLEMAN, A.D. "Steichen antes, ahora y de nuevo". A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotográfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 288.

79. GEDRIM, Ronald J. *Edward Steichen: Selected Texts and Bibliography*. New York: G.K. Hall & Co., 1996, p. 61.



Figures 8 i 9: Operaris construint els espais expositius i instal·lant fotografies al MoMA. Exposició *The Family of Man*, 1955.

tema al següent, ordenats de manera narrativa, ve donat per alguna imatge que els enllaça.

“En la creación de tal exhibición, entran en juego recursos que en ninguna otra parte podrían emplearse. El contraste en la escala de las imágenes, la variación del punto focal, la intrigante perspectiva de la visibilidad a larga y corta distancia, con las imágenes apenas vislumbradas tras los primeros planos, todo esto permite al espectador una participación activa como no puede concederle ninguna otra forma de comunicación visual.”⁸⁰

Paul Rudolph, a més, idea col·locar marques a terra, amb la finalitat que els assistents contemplin les imatges des de la distància òptima.

De la mateixa manera que es condueix a l'espectador a través d'un trajecte guiat, els diversos textos seleccionats introdueixen cada apartat.⁸¹ L'ur comença és la d'involucrar el públic en l'experiència visual i emotiva. Les paraules haurien de correspondre's amb el to de les imatges, que il·lustrarien l'atemporalitat i la profunditat dels sentiments i de les emocions humanes. Una vegada finalitzada la concreció dels temes de l'exposició, Dorothy Norman,

80. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

81. Veure la relació de textos integrats en l'exhibició en el capítol 2, La instal·lació fotogràfica *The Family of Man*: del MoMA 1955 al museu de Clervaux 1994.



Figura 10: Accés a l'exposició The Family of Man, Museu d'Art Modern, Nova York, 1955.

juntament amb dos col·laboradors més, passa diversos mesos elegint frases i fragments de textos provinents de les cultures d'arreu del món. N'extreu més de mil cites, d'on surten les definitives. Relacionades amb els grups d'imatges, aquestes paraules contribueixen a reforçar el visual amb el verbal, al temps que es produeix l'efecte atemporal en la barreja d'èpoques i cultures humanes que el comissari i el seu equip cerquen.⁸²

D'aquesta manera i ocupant la segona planta del MoMA de Nova York, s'inaugurava el 1955 *The Family of Man*.

82. "Una exposició que hizo época". A: *Enciclopedia Life La fotografía. La fotografía y sus cuidados*. Barcelona: Salvat, 1975, p. 180.

1.2.3 El catàleg *The Family of Man*

Com en tota exhibició important, el MoMA va editar un catàleg, en aquest cas a càrrec de Jerry Mason i editat per Maco Press. S'hi poden trobar gairebé totes les imatges de l'exposició, compaginades en un disseny gràfic que prova de respectar l'emplaçament i les proporcions que tenien en la instal·lació. Només hi manca la fotografia de la bomba d'hidrogen.⁸³ Les precedeixen dos textos: el pròleg de Sandburg i una introducció del mateix Steichen. Se'n van fer quatre versions: una enquadernada amb tapa dura, una versió de luxe,⁸⁴ una en rústica,⁸⁵ i una edició de butxaca,⁸⁶ seguint els desitjos del mateix Steichen de publicar un llibre assequible també per al gran públic. Diverses edicions van esgotar-se pocs mesos després. Donnelley & Company, l'impressor de Chicago que aleshores va encarregar-se de la reproducció i impressió de les il·lustracions, l'ha reeditat repetidament fins a l'actualitat, comptant-se en més de quatre milions els exemplars venuts.⁸⁷ Avui, per al públic no especialitzat en el mitjà, el catàleg *The Family of Man* perviu com un dels llibres sobre fotografia més conegut.⁸⁸

83. E.J. Sandeen apunta en el seu estudi com aquesta decisió respondria més a una decisió d'autocensura pròpia d'Steichen que a pressions externes. En les diferents versions que es van fer de l'exposició, aquesta imatge va ser substituïda per una altra en blanc i negre. Al catàleg, va desaparèixer. Per aquesta qüestió, veure:

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 48, 64-68.

STANISZEWSKI, Mary A.; Museum of Modern Art (New York). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 335.

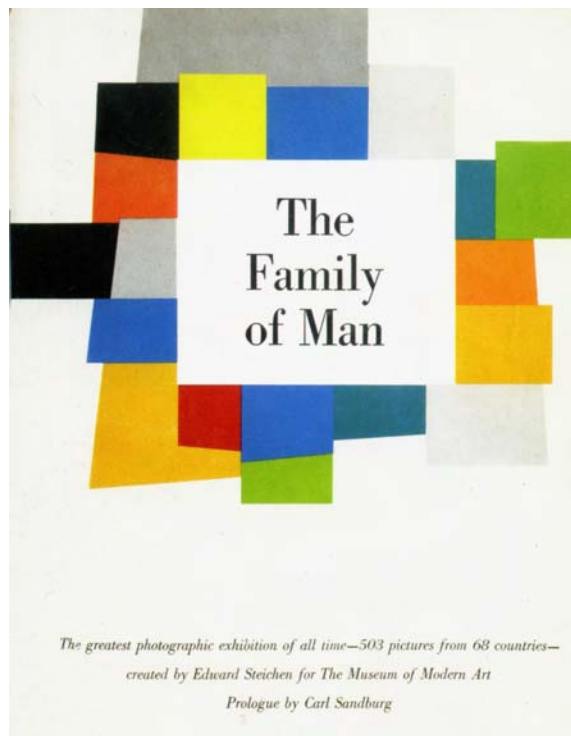
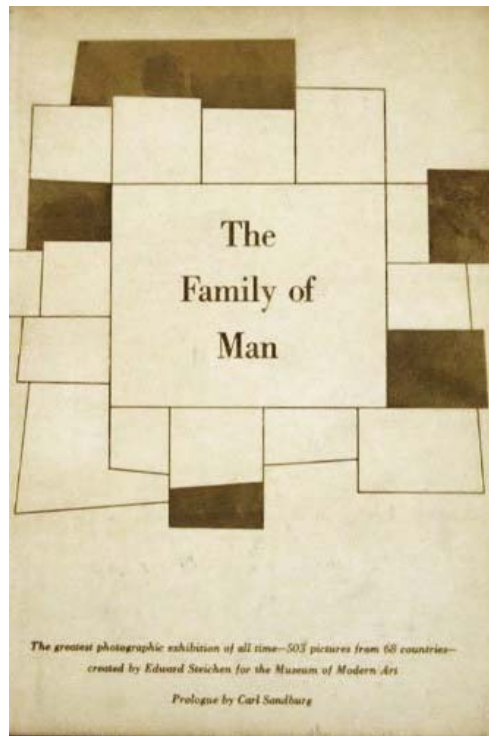
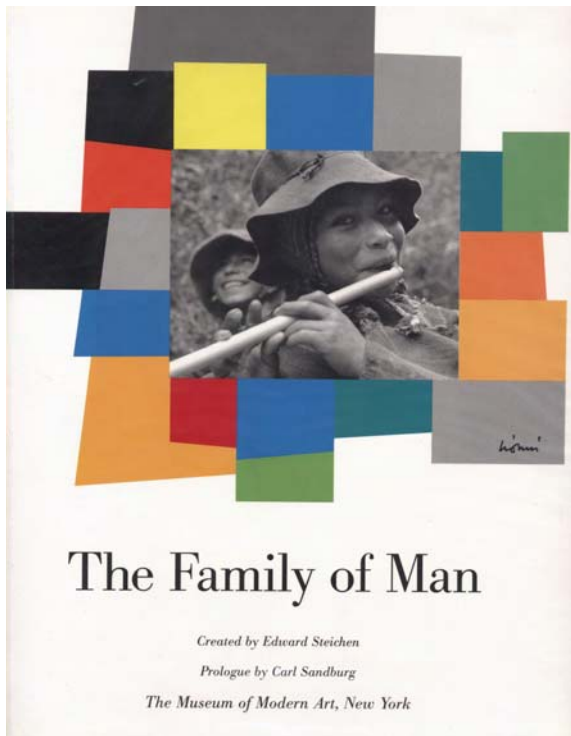
84. STEICHEN, Edward: *The Family of Man*. New York: Published for the Museum of Modern Art by Simon and Schuster, 1955. Aquest catàleg comptava amb un suplement amb fotografies de la instal·lació al MoMA, realitzades per Ezra Stoller. Aquest dossier s'acompanyava de notes al peu de les fotografies, escrites per Wayne Miller. Referenciat a: STANISZEWSKI, Mary A.; Museum of Modern Art (New York). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 335.

85. La versió en rústica és la que ha esdevingut l'estàndard de les reedicions fetes fins a l'actualitat.

86. STEICHEN, Edward: *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Published for the Museum of Modern Art by the Maco Magazine Corp., 1955.

87. SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 40.

88. COLEMAN, A.D. "Steichen antes, ahora y de nuevo". A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 285.



Figures 11-14: Portades de les quatre versions del catàleg de The Family of Man, 1955/56.

1.2.4 L'exposició pel món

Entre 1955 i 1965, *The Family of Man* inicia un itinerari que s'allargarà durant vuit anys per 37 països de 6 continents.⁸⁹

L'original, després del MoMA de Nova York, parteix cap a vuit institucions americanes més, la primera de les quals fou la Corcoran Gallery de Washington, D.C. D'aquesta, se'n van reproduir dues versions reduïdes i el Departament d'Exposicions Itinerants del propi museu les va fer circular. Se'n van construir també, quatre adaptables als diversos indrets on viatjaven.⁹⁰ De l'exhibició d'aquestes quatre darreres, tant a nivell nacional com internacional, se'n va fer càrrec la United States Information Agency (USIA), anomenada més tard United States Information Service. L'agència va modificar el contingut original de la instal·lació en les diverses còpies per a la gira internacional.⁹¹

En les quaranta quatre ciutats americanes on va ser mostrada, com ara Dallas, Cleveland, Filadèlfia, Baltimore i Pittsburgh, *The Family of Man* va gaudir d'una cobertura de premsa com mai s'havia donat per a un esdeveniment artístic. Guatemala, Mèxic i l'Índia seran els primers

89. Atesa la poca i dispersa informació que guarden el MoMA i l'USIA, i al fet que es conserven poques imatges de les diferents versions que es van reproduir de l'exposició, les dades que s'han obtingut sobre la itinerància de *The Family of Man* són en alguns casos, confoses. La informació que apareix en aquest apartat i en l'Annex II, Cronologia, es basa en:

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

STANISZEWSKI, Mary A.; Museum of Modern Art (New York). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

90. El disseny de l'exposició desmuntable per a viatjar es deu a Charlotte Trowbridge. STANISZEWSKI, Mary A. *Ibidem*, p. 335.

91. Referent a la itinerància i la utilització que fa la USIA de *The Family of Man* com a eina rellevant de la diplomàcia cultural, estratègica per a la seva política exterior americana, veure:

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 95-124.

SANDEEN, Eric J. "The International Reception of *The Family of Man*". *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 344-359.

STANISZEWSKI, Mary A.; Museum of Modern Art (New York). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 235-259, 335.

països a rebre-la. El 1956, viatja a França, Holanda, Bèlgica, Anglaterra, Itàlia i el Japó. En 1957, la versió original és venuda a l'USIA i es mostrarà per l'Orient Mitjà fins el 1958. Al llarg d'aquest dos anys, la veurà el públic de l'antiga Iugoslàvia, Àustria, Noruega, Suècia, Islàndia, Dinamarca, Finlàndia, Cuba, Veneçuela, Colòmbia, Israel, Grècia, el Líban, Alemanya, Suïssa i de l'Àfrica. En 1959, la primera versió reduïda de l'USIA s'inclou en l'*American National Exhibition* que té lloc a Moscou.⁹² També serà el torn d' Austràlia, Laos i Indonèsia. La gira de *The Family of Man* prossegueix el seu itinerari al llarg dels 3 anys posteriors, passant per la República Àrab Unida, l'Iran, Polònia i Bèlgica.⁹³ A banda d'aquestes set versions, el Japó també en produeix una versió completa i dues de més petites per a exhibir, amb el material cedit pel MoMA.⁹⁴ Steichen està tan involucrat amb el projecte que ell mateix es desplaça fins a Tòquio, Berlín, París, Amsterdam, Munic i Londres per a la preparació de les presentacions a cada una d'aquestes ciutats.

Malgrat que el projecte estava ben definit, com ja s'ha avançat, la seva exposició era susceptible d'adaptació segons les ciutats en què s'aturava. Així, per exemple, quan el 1956 es va presentar als grans magatzems Takashimaya del barri de Nihon-bashi a Tòquio, després dels primers acords, Steichen expressa el seu desig d'incorporar-hi una seixantena més d'obres japoneses, de manera que la composició variava respecte a l'original de Nova York.

Eric J. Sandeen cita en la seva investigació sobre *The Family of Man*, que a més del catàleg, les versions que viatjaven per l'estranger es van acompanyar de material previ de difusió i publicitat, distribuït per la USIA. Igualment, va patrocinar la realització d'una introducció a l'exposició, de quatre minuts i mig, que es podia doblar. Més endavant, va produir-ne un curt

92. STANISZEWSKI, Mary A. *Ibidem*, p. 334.

93. *The Family of Man* va circular internacionalment sota els auspicis del Programa Internacional del Museu d'Art Modern, que es va crear el 1952 per desenvolupar i fer viatjar exposicions, personals o col·lectives, que representessin els EUA en exhibicions i festivals propis o internacionals. Des de la fundació d'aquest programa, han estat centenars les exposicions del MoMA per tot el món. L'origen de l'interès del Museu per la fotografia es remunta al pla multidepartamental que crea Alfred H. Barr, director del MoMA. Així, i com hem referit en la biografia de l'autor, ja el 1932 s'exposa fotografia en l'exposició *Murals by American Painters and Photographers*. Vuit anys més tard, es funda el Departament de Fotografia com un departament independent, de què Beaumont Newhall en serà el curador. Com ja hem comentat, des del 1947 fins al 1962, aquest departament estarà a càrrec d'Edward Steichen.

94. Segons cita Mary A. Staniszewski, no queda constància en el material d'arxiu del MoMA de les tres còpies japoneses. *Ibidem*.

de vint-i-cinc minuts, en blanc i negre, que va ser traduït a vint-i-dues llengües, i del qual va subvencionar i distribuir tres-centes còpies. Les pel·lícules, com assenyala E. J. Sandeen, van ser projectades en més de setanta països.⁹⁵

El 1964, després de set anys circulant pel món, el govern americà ofereix al Gran Ducat de Luxemburg la darrera versió itinerant de *The Family of Man*, que l'exhibeix al Museu Nacional d'Història i d'Art. El 1966, Steichen arriba al seu país de naixement amb honors i distincions. Proposa aleshores el Castell de Clervaux, al nord del país, com a ubicació idònia per a la seva obra més important.

Durant el període comprès entre 1966 i 1974, es podria dir que l'exposició cau en l'oblit, emmagatzemada de manera poc apropiada per a una obra de les seves característiques, circumstància que probablement va contribuir al seu deteriorament.

El 1976 i fins al 1989, es fa alguna mostra parcial de *The Family of Man* al Château de Clervaux. La instal·lació de la col·lecció al castell, mirant de respectar l'obra original, va suposar un repte complex per al Centre National de l'Audiovisuel i per al Service des Sites et Monuments Nationaux. L'interior de l'edificació es va transformar per rebre les 503 obres, que es troben al primer i segon pis de l'ala dreta. El Ministère des Affaires Culturelles hi va abocar 62 milions de francs luxemburguesos. Així mateix, les condicions de conservació, que van iniciar-se el 1989 i s'allarguen fins al 1991, van ser minuciosament estudiades, sota la direcció de Jean Back i la supervisió d'Anne Cartier-Bresson, com a conservadora dels Tallers de restauració de fotografies de la ciutat de París. L'encàrrec de la restauració es va confiar a Silvia Berselli i el seu equip.⁹⁶

95. "Internal MoMA memo to Edward Steichen et al.", 13 May 1957. MoMA Archives. Citat a SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 96-97.

96. En paraules de Jean Back, aleshores director del Centre National de l'Audiovisuel, responsable de la reexposició de l'obra d'Steichen al Château de Clervaux, en certa manera, el 1987 es pot considerar l'any en que s'inicia el veritable procés de revaloració de l'exposició cedida, que implicarà, a partir del 1989, la seva recuperació, restauració i actualització. BACK, Jean. "Itinéraire d'une mission culturelle". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 207-213.

Malgrat que en la versió oficial constaven les sempre citades 503 fotografies, a la pràctica van arribar menys imatges, moltes de les quals estaven deteriorades. Actualment, es compten 483 fotografies exposades i, per evitar la sobrecàrrega visual en l'espai disponible, en resten 10 de guardades al magatzem. REDONDO,

L'any 1993 es pot datar com el del renaixement de la gran exposició d'Edward Steichen, amb les diverses presentacions que se'n fan a Toulouse, Tòquio i Hiroshima. Finalment, el 3 de juny de 1994, s'estableix de nou, i de manera permanent, al Museu The Family of Man que el Service des Sites et Monuments Nationaux ha erigit en el Castell de Clervaux.⁹⁷

1.3 El discurs expositiu

Per a Edward Steichen, la tasca de comissariat sobrepassava les seves dimensions museístiques habituals i es transformava en un complet espai de creació de discurs visual. En aquest sentit, en va esdevenir ben aviat un autor innovador. Amb *The Family of Man*, establia un nou estàndard que presentava la fotografia com una força curativa, un art que podia fer a les persones conscients de la seva humanitat comuna, per sobre d'Estats i institucions polítiques.

“Mi primera idea se manifestó en dirección a los derechos humanos, pero pronto comprendí que también esto presentaba implicaciones negativas. Además, en aquella época, el tema de los derechos humanos se estaba convirtiendo en un balón de la política internacional. Lo que verdaderamente se necesitaba era la expresión de la unidad del mundo en que vivíamos.”⁹⁸

Com assenyalen Ch. Phillips i A.D. Coleman, la participació activa d'Steichen en les guerres com a fotògraf el van confrontar amb una fotografia directa i difícil i, així mateix, va permetre que prenguéss veritable consciència de les possibilitats que la fotografia oferia com

Mar. Entrevista a Anke Reitz, responsable del Museu The Family of Man [2 i 3 de març de 2010]. Sobre el procés de restauració, veure: BERSELLI, Silvia. “Conservation et restauration de l'exposition”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p.177-187.

97. En el lloc web del Museu a Internet, es pot fer una visita virtual per la instal·lació: *Musée The Family of Man* (Château de Clervaux, Luxemburg). <<http://www.family-of-man.public.lu/visite-virtuelle/salle-01/index.html>>. [Consulta: novembre de 2008]

98. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 264.



Figura 15: Carl Sandburg i Edward Steichen amb la maqueta de Road to Victory, c. 1942.

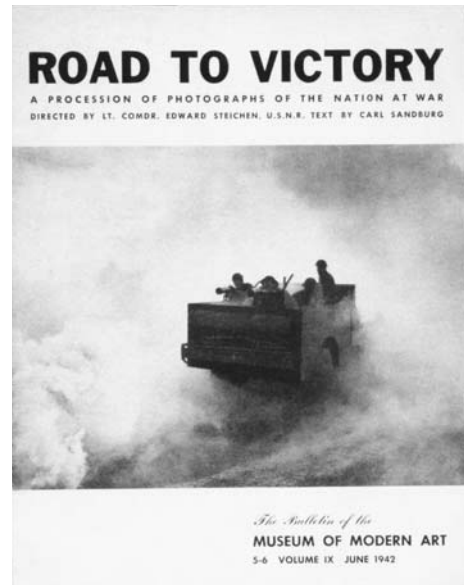


Figura 16: Portada del catàleg Road to Victory, 1942.



Figura 17: Exposició Power in the Pacific, Museu d'Art Modern, 1945.

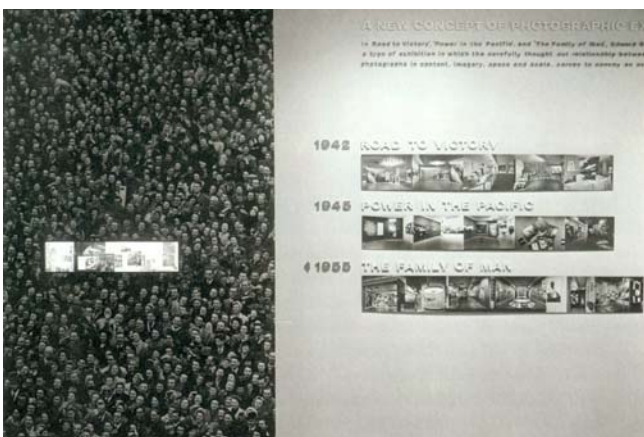


Figura 18: Una nova manera d'exhibir fotografies. Exposició Steichen, the photographer, Museu d'Art Modern, Nova York, 1961.

a instrument de persuasió (recordem que havia treballat uns anys en publicitat) i, sobretot, per a vehicular la comunicació de masses. El potencial propagandístic de la fotografia podia emprar-se per a materialitzar el propi discurs.⁹⁹

“La génesis de las exhibiciones «temáticas» celebradas en el Museo de Arte Moderno, «Camino hacia la victoria», «Poder en el Pacífico», «La familia humana» y «Los años amargos», residía en el deseo de ofrecer una serie de fotografías que comunicaran en su conjunto una experiencia humana significativa. Evidentemente, esto es algo que una colección inconexa, incluso de las mejores fotografías, no puede conseguir.”¹⁰⁰

The Family of Man sembla concloure l'actitud d'Steichen respecte de la fotografia, que manifesta des de l'inici de la seva vinculació amb el Museu d'Art Modern de Nova York. Com argumenta Christopher Phillips, si bé el missatge conciliador i humanista de l'exposició caracteritzava i reflectia les preocupacions específiques dels anys cinquanta, la forma que va adoptar i el procés pràctic per arribar-hi estaven en deute amb *Road to Victory*,¹⁰¹ a la vegada que entroncava amb la tradició de l'exposició fotogràfica de la modernitat i amb la trajectòria dels paradigmes expositius fotogràfics dinàmics i expandits.¹⁰²

99. PHILLIPS, Christopher. “The Judgement Seat of Photography”. *October*. 1982, núm. 22, p. 43;

COLEMAN, A.D. “Steichen antes, ahora y de nuevo”. A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 280.

100. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 264.

101. Per a una anàlisi crítica de les implicacions que la política d'exposicions conjunta d'Steichen i el MoMA va suposar per a la fotografia artística, veure:

PHILLIPS, Christopher. “The Judgement Seat of Photography”. *October*. 1982, núm. 22, p. 37-63.

PHILLIPS, Christopher. “Steichen's *Road to Victory*”. *Exposure*. 1980, 18, núm. 2, p. 38-48;

COLEMAN, A.D. “Steichen antes, ahora y de nuevo”. A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 280.

102. Aquest aspecte s'amplia en el capítol 2. Per a una recent aproximació al tema, veure: RIBALTA, Jorge. “Introducció”. *Espais fotogràfics públics: exposicions de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 11-26.

Probablement, un dels aspectes que impliquen la rellevància de *The Family of Man* és la manera com el projecte pren forma com a exposició; com els propòsits de l'autor es van perfilant en les diferents decisions fotogràfiques i escenogràfiques:

“La creación de este tipo de exhibiciones se parece más a la producción de una obra teatral o de una novela, incluso de un ensayo filosófico, que a la exposición de obras de arte individuales. Por lo tanto, debe tener una finalidad intrínseca, que le dé un elemento de universalidad y una unidad total. También, debe poseer una existencia propia, como le ocurre a cualquier obra de arte. Una exhibición de esta naturaleza no se limita necesariamente a la fotografía, pero los aspectos técnicos y prácticos de ésta la tornan adecuada en sumo grado para ella.”¹⁰³

I afegeix:

“La fotografía, incluyendo el cine y la televisión, así como las páginas impresas, es un medio importantísimo y poderoso de comunicación con la masa. A este medio, la exhibición pública añade aún otra dimensión. En el cine y la televisión, la imagen se proyecta a un ritmo impuesto por el director. En las exposiciones, el visitante establece su propio ritmo. Puede avanzar y después retroceder, o apresurar el paso, según sus propios impulsos y humor, a medida que éstos son estimulados por la exhibición.”¹⁰⁴

Veia l'exhibició com “un mirall de l'essencial unitat de la humanitat en tot el món”.¹⁰⁵

Com sentència en la introducció de la instal·lació: “*The Family of Man* ha estat creada amb

103. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografía*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

104. *Ibidem*.

105. “(...) a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world.”. STEICHEN, Edward. “Introduction”. *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Published for the Museum of Modern Art by the Maco Magazine Corp., 1955.

un apassionat esperit de lleial amor i fe en l'home.”¹⁰⁶ Així doncs, la dirigia a una audiència massiva. I s'hi dirigia proposant la seva tesi des de dues línies discursives: d'una banda, l'humanisme, la fe en l'home i en la igualtat de la humanitat arreu del món, significat amb la fotografia de reporters il·lustradors, l'anomenada fotografia humanista; d'altra banda, la ferma creença en la potencialitat pedagògica de l'art fotogràfic que, com havia comprovat en la tradició fotogràfica americana, podia servir per crear consciència social, alfabetitzar i fer reflexionar sobre els altres. Per mitjà dels recursos expressius de la instal·lació, incideix en l'emotivitat de l'espectador.

La finalitat de l'exposició era generar sinergies positives entre el públic d'arreu dels cinc continents. I com fer-ho? Precisament, apel·lant al valor comunicatiu i universal de la imatge. Per a això, calia que fossin uns tipus d'imatge familiars per al gran públic, l'audiència no necessàriament propera a l'art. Imatges intel·ligibles: el contingut per sobre de la forma. Per aquest motiu, les imatges funcionen com a símbols al servei del tema, no com a obres emblemàtiques per elles mateixes. Les fotografies agrupades per a *The Family of Man* perfilen una família humana que comparteix experiències universals, com ara el naixement, l'amor, les pèrdues, les rialles o el desconsol. Escollint entre milions d'imatges, Steichen estableix la seva pròpia visió del món determinant el procés d'universalització d'allò particular.¹⁰⁷ Kevin Salemme veu en aquest ús de la fotografia l'assumpció de la paradoxa de la fotografia modernista: “Una fotografia és el darrer índex visual, però pot transcendir aquest propòsit per a funcionar com a metàfora o símbol.”¹⁰⁸ És a dir, utilitzar allò concret per representar allò general, possibilitat que la fotografia assumeix amb facilitat. Aquesta concepció s'assimila als fonaments fotogràfics moderns de la fotografia. En aquest sentit, Joel Eisinger caracteritza l'estètica moderna amb certes condicions que es donen en la concepció i producció d'una obra, que passen per “una preocupació per les qualitats úniques i essencials d'un mitjà artístic, (...)”

106. “The Family of Man has been created in a passionate spirit of devoted love and faith in man”. *Ibidem*.

107. SALEMME, Kevin. “Chasing Shadows: Steichen's Dream of the Universal”. *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 376.

108. “A photograph is the ultimate visual index, but can transcend that purpose to function as a metaphor or symbol”. *Ibidem*, p. 372.

una concepció de l'art com l'expressió d'un individu, l'objectiu del qual és expressar alguna cosa nova o profunda sobre l'experiència subjectiva, l'experiència universal o la naturalesa de la forma artística, i per la suposició que el sentit de l'obra [és] inherent a la pròpia obra".¹⁰⁹

En parlar de *The Family of Man*, el propi autor ho fa referint-s'hi com una exposició de fotografia artística, consideració significativa que constata el doble valor que Steichen atribueix a les imatges, així com l'activació dels diversos usos i funcions de la fotografia. En tot cas, seguint K. Salemme, sembla poder-se establir que, com a fotògraf i comissari, Steichen assumeix els supòsits estètics del Modernisme. I, si potser és cert que el missatge d'Steichen només era un noble somni de pau i comunitat, si més no, "ha estat un fenomen cultural, una manifestació del modernisme, un somni americà".¹¹⁰

L'al·legat que Steichen planteja amb les fotografies es veu reforçat per la manera com aquestes es presenten, per com es relacionen les imatges en temes i com els temes s'entrellacen, constructivament, condicionant-ne la recepció i afectant els sentits. En concebre l'exposició, pren en consideració els espectadors que formen aquest tipus d'instal·lació; té en compte com aquestes pràctiques discursives artístiques conformen l'experiència visual de l'espectador i del que suposa el ritual cultural d'una visita a un museu.¹¹¹

Si acceptem el supòsit que contemplar una exposició pot tenir conseqüències respecte de la percepció que es té de la història de l'art, del món de l'art, fins i tot, i sobretot en la memòria cultural de generacions, es pot dir que la multitudinària recepció de l'exposició *The*

109. "(...) a concern for the unique and essential qualities of an artistic medium, (...) a conception of art as the expression of an individual whose aim is to say something new or profound about subjective experience, universal experience, or the nature of artistic form, and by the assumption that the work's (...) meaning [is] inherent in the work itself." EISINGER, Joel. *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*. Albuquerque NM: University of New Mexico Press, 1995, p. 1

110. SALEMME, Kevin. "Chasing Shadows: Steichen's Dream of the Universal". *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 377.

111. Katherine Hoffman ha relacionat el concepte d'obra total que Steichen desenvolupa a *The Family of Man* amb el seu bagatge cultural provinent de la seva relació amb el cercle d'Stieglitz, dels contactes filosòfics i estètics propers al Romanticisme i el Simbolisme. Així, en la instal·lació es pot percebre ritme, música, dansa, coreografia, efectes atmosfèrics. I, al mateix temps, llum, gràcia, bellesa i veritat seran les eines que emprarà en la construcció del sentit de *The Family of Man*. HOFFMAN, Katherine. "Sowing the Seeds/ Setting the Stage: Steichen, Stieglitz and *The Family of Man*". *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 320-330.

Family of Man hi ha repercutit i segueix tenint una vigència indiscutible, com ho palesen els debats i escrits que aquesta exposició va suscitar aleshores i ha anat desvetllant en cada dècada.

1.3.1 Un propòsit humanista i global. La identitat col·lectiva

Des de l'inici de la seva concepció, Steichen deixa clar que la justificació de l'exposició serveix principalment a un propòsit moral i no a la voluntat de fer una nova demostració de l'art fotogràfic:

“Aquesta exposició precisarà de fotografies fetes en totes les parts del món, de totes les etapes de la vida, des del naixement fins a la mort, posant èmfasi en les relacions quotidianes de l'home amb ell mateix, amb la seva família, amb la seva comunitat i amb el món en què vivim.”¹¹²

Com hem vist, Steichen i el seu equip havien pactat amb els fotògrafs participants que aquests no tenien cap dret de decisió sobre com volien que fos treballat el seu material. Van demanar-los els negatius de les fotografies escollides i van fer-ne el tiratge per a l'exposició. La percepció que el públic tindria del terme col·lectivitat no es reduiria als temes i motius, sinó també a l'ús igualitari i unificat de les imatges fotogràfiques. Cada imatge esdevindria un fragment del muntatge global.

“La facilidad con que cualquier imagen dada puede ser ampliada o reducida, la flexibilidad de colocación y de yuxtaposición; la gran diversidad de material disponible en fotografía, estos factores la convierten en el medio ideal para tales proyectos. Sin embargo, ninguna cantidad de empuje técnico puede compensar la falta de una idea fundamental, sobre la que debe

112. “This exhibition will require photographs made in all parts of the world, of the gamut of life from birth to death with emphasis on the everyday relationships of man to himself, to his family, to the community and to the world we live in”. STEICHEN, Edward. “Introduction”. *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Published for the Museum of Modern Art by the Maco Magazine Corp., 1955.

desarrollarse la exhibición.”¹¹³

Les petites etiquetes enganxades sobre les imatges portaven inscrites un número, amb què s'identificava la ubicació de la fotografia en la cronologia de l'exposició, i el nom del fotògraf. En diversos casos, a més, s'afegia el nom de l'agència fotogràfica per a la qual treballava. En la majoria de fotografies, no es donava informació ni del lloc ni de la data en què la fotografia havia estat presa. L'única excepció es dona en les dues del segle XIX, un retrat de Lewis Carroll, amb la llegenda *circa 1862*, i un soldat mort a la guerra civil americana, de Matthew Brady, amb el text *circa 1861*. Sembla, doncs, que Steichen considera l'exposició en un continu temporal, una contemporaneïtat imprecisa, tan sols trencada per aquestes dues imatges. D'aquesta manera, la integritat de la imatge i la personalitat de l'autor se submergien als requeriments de les premisses temàtiques, de tractament, de disseny i escenogràfiques de l'exhibició. I contribuïen a generar un sentiment atemporal i global.

Les fotografies descontextualitzades es volen convertir en l'essencial, en un contingut universal, no en un document estrictament informatiu. Es parla de l'amor, de la creació d'una família, de la unió, de les relacions humanes, dels plaers de la vida, de les creences, del treball, de la supervivència, de la inhumanitat, de les temptatives de conciliació, de la mort, però també de l'esperança.

Per donar més èmfasi a les emocions, per impressionar al públic i aconseguir que no se n'oblidés fàcilment, els realitzadors de *The Family of Man* renunciaven al tradicional traçat lineal. Les fotografies es presentaven en una instal·lació tridimensional. La decisió que pren Steichen és la de presentar a nivell de contingut la superfície de les coses, reproduïdes el més nítidament possible, de manera moderada i amable, evitant les imatges que poguessin agredir visualment.¹¹⁴

113. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

114. Per aquest motiu, pocs dies després de la inauguració al MoMA, davant la reacció dels espectadors, retira les dues imatges més cruentes que havia incorporat a la mostra, que representaven un linxament i un afusellament. STANISZEWSKI, Mary A.; Museum of Modern Art (New York). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 250.

En entrar, el pròleg de Carl Sandburg pretenia predisposar l'estat anímic per a la recepció del conjunt gràfic:

“Si el rostre humà és «l'obra mestra de Déu», aleshores aquí ens trobem davant d'un catàleg sorprenent i fatídic. Sovint els rostres manifesten el que les paraules no gosen dir. (...) I rostres impossibles d'oblidar, que porten escrita la fe en la humanitat i els somnis de l'home capaç de superar-se a si mateix (...) A la pregunta «Quin serà l'avenir de la família de l'home en un futur proper i llunyà?», alguns respondran el següent: «Per trobar la resposta, llegiu la mirada desconcertant i insòlita dels joves.»

Només hi ha un home al món
i s'anomena Tots els homes.
Hi ha només una dona al món
i es diu Totes les dones.
Al món hi ha un sol nen
i el seu nom és Tots els nens.

Un testament fotogràfic, un drama del gran canyó de la humanitat, una èpica trenada de diversió, misteri i santedat... Vet aquí la Família de l'Home.”¹¹⁵

John G. Morris, en un dels seus articles sobre *The Family of Man*, apunta com aquest

115. “If the human face is “the Masterpiece of God” it is here then in a thousand lateful registrations. Often the faces speak what words can never say. (...) And faces beyond forgetting, written with faiths in men and dreams of man surpassing himself. To the question, “What will the story be of The Family of Man across the near or far future?” some would reply. “For the answers read if you can the strange and baffling eyes of youth”. There is only one man in the world and his name is All Men. There is only one woman in the world and her name is All Women. There is only one child in the world and the child's name is All Children. A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic woven of fun, mystery and holiness - here is the Family of Man!” SANDBURG, Carl. “Prologue”. *The Family of Man; the Greatest Photographic Exhibition of all Time. 503 Pictures from 68 Countries*. New York: Published for the Museum of Modern Art by the Maco Magazine Corp., 1955.

sentiment de pertinença, expressat en el pròleg de Sandburg, palesava l'ideari de política exterior que preconitzava Steichen: “No hi ha estrangers, tots pertanyem a la raça humana.”¹¹⁶ Amb l'exposició provava de convèncer prou persones que la guerra freda era innecessària i que l'amor i la compassió, enlloc de la carrera nuclear, eren els instruments per mantenir la pau. En el llarg tràvelling visual que suposa el recorregut per l'exposició, el públic es trobava amb pauses obligades, amb ritmes de lectura dirigits, que el feien deturar davant d'algunes imatges significatives.

Del resultat visual i sensorial que se cercava amb la visita per l'exposició, el més important era efectivament l'elaborada manera de presentar-la. El desplegament i instal·lació de les obres fotogràfiques en l'espai, entre els bastiments i els textos, estaven destinats a acomplir els propòsits d'Steichen:

“Ante todo, ha de existir un deseo de comunicar un sentimiento, o un pensamiento, sobre un momento o una condición dados, un deseo de construir sobre los elementos facilitados por la Naturaleza y las experiencias recogidas en el arte de vivir, y orquestar todo ello en una fuerza unificada.”¹¹⁷

Per aquest motiu, el procés de selecció fou prou complex, segons que recorda el seu assistent, el fotògraf Wayne Miller. Creaven categories temàtiques i les tornaven a reconsiderar en provar d'agrupar i relacionar les fotografies: l'impacte i la proximitat d'una categoria respecte d'una altra generaven dinamismes i sentits diferents.

“Amb Steichen”, ens diu Miller, “discutiem constantment, per posar en dubte els valors i la importància de les nostres categories. «Què significa per a tu aquesta foto? Què expressa realment? Per què és important? Quina foto expressa millor aquest sentiment? Què estem veient?».”¹¹⁸

116. MORRIS, John G. “*The Family of Man as American Foreign Policy*”. *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 360-361.

117. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

118. “Avec Steichen, discussions sans cesse, pour les remettre en cause, les valeurs et l'importance de notre sélection

A més de les seves dimensions i complexitat, l'èxit de *The Family of Man* es va deure precisament a l'amplitud i tractament del tema proposat, arrelat a les conviccions de l'autor: l'amor pel ser humà, en la bondat del qual Steichen confiava. La imatge de l'home d'Steichen es construïa des d'una visió de la raça humana com a virtuosa, pacient, amant, pietosa, treballadora i noble; amb la capacitat de sobreposar-se davant dels pitjors desastres. Els homes, creia, som tots un i som bons per naturalesa.

L'homenatge buscava en els espectadors del món que aquest atribut es comunicés, que s'expandís talment com si es tractés d'una caixa de ressonància.¹¹⁹ El propi E. Steichen revela que la ideologia que fonamentarà l'exposició es gesta en la seva infantesa, amb l'aprenentatge de la tolerància i el respecte per les minories ètniques.

Referint-se a la seva mare, recorda:

“Allí me habló con voz suave y vehemente durante mucho, mucho rato, explicándome que todas las personas son iguales, prescindiendo de la raza, del credo o del color de su piel. Me habló de los daños que puede causar la mojigatería y la intolerancia. Posiblemente, aquel fue el momento aislado más importante en mi formación como hombre y en verdad fue aquel día cuando se sembró la semilla que, sesenta y seis años más tarde, había de fructificar en una exhibición llamada “La familia humana”.¹²⁰

La transmissió de valors familiars i universals, apresos en l'àmbit familiar, es convertirà en un dels puntals de l'exposició, i la fotografia n'actuarà com a transmissora. El 1918, després de signar-se l'armistici de la I Guerra Mundial, Edward Steichen es determina definitivament a treballar i expressar-se amb la fotografia, en comprendre que era el mitjà que millor el

et de nos catégories. ‘Qu'est ce que cette photo signifie pour toi? Qu'exprime-t-elle vraiment? Pourquoi est-ce important? Quelle photo exprime le mieux ce sentiment? Qu'est-ce que nous sommes en train de regarder?’» MILLER, Wayne. “1953-1955”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 48.

119. Una evidència de la repercussió que va tenir l'exposició i de la consideració que va rebre arreu: *The Family of Man* és, de moment, l'única exposició fotogràfica que figura al Registre Memòria del Món de la UNESCO.

120. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, [s.p.].

permetria comunicar i difondre la seva visió d'un nou món possible:

“Había terminado con la pintura. Pintar significaba poner toda la osadía que sentía en mi interior en un cuadro que sería vendido con un marco dorado y terminaría colgado de una pared. La afirmación que de un modo tan espontáneo había hecho a Stieglitz en 1900, “jamás me apartaré de la fotografía” resonaba en mis oídos. Era cierta. La fotografía debía ser mi medio de expresión. Quería adentrarme en el mundo, participar y comunicar, y me di cuenta de que podría hacerlo mejor gracias a la fotografía. Decidí llevar a cabo un nuevo aprendizaje. Aprendería a hacer fotografías que pudieran reproducirse en las páginas impresas, porque estaba determinado a influir sobre un público muy amplio, en lugar de las pocas personas a las que había llegado como pintor”.¹²¹

Des de l'inici del projecte, Steichen deixa clara la seva premissa, quan escriu:

“Estem cercant fotografies que comprenguin tot el ventall de les relacions humanes, particularment les més difícils de trobar: fotografies de la quotidianitat, de les relacions de l'home amb ell mateix, amb la seva família, amb la comunitat i amb el món en què vivim. El nostre camp engloba de nadons a filòsofs, des del jardí d'infants fins a la universitat, des d'una joguina casolana fins a la investigació científica, dels consells tribals dels pobles primitius als consells de les Nacions Unides. Estem interessats en els amants, el matrimoni i la procreació, en la unitat familiar amb les seves alegries, penes i tribulacions, les seves devocions més profundes i els seus antagonismes. Volem mostrar la generositat de l'amor maternal i el sentiment de seguretat que la mare dóna als seus fills i a la llar que crea, amb tota la seva magnificència, angoixes i exaltacions, i la mà del pare que guia el seu fill. Es farà especial èmfasi en els nens, perquè en ells no hi ha dubte de la universalitat de la humanitat. Ens preocupa la unitat familiar individual, ja que existeix a tot el món, i les seves reaccions davant els inicis de la vida i les que segueixen fins al final amb la mort i l'enterrament.”¹²²

121. STEICHEN, Edward. *Ibidem*, p. 90.

122. “We are seeking photographs covering the gamut of human relations, particularly the hard-to-find photographs of the everydayness in the relationships of man to himself, to his family, to the community, and to the world we live in. Our field is from babies to philosophers, from the kindergarten to the university, from

La seva participació en les dues Guerres Mundials, la Gran Depressió econòmica americana i la Guerra de Corea no faran més que fer evolucionar i aprofundir el sentiment que, per sobre de tota diferència i singularitat, hi ha analogies entre els diversos grups ètnics que conformen la raça humana.

L'exposició d'Steichen ha estat titllada d'obra ideològica. Però el propi autor no se n'amagava. És més, sovint en parlava com de "la meva missió",¹²³ en què es formalitzaria la seva posició en favor de la unitat de les nacions. Sembla exposar-se, sobretot, la idea d'una democràcia universal, a la fi reeixida, la il·lustració del somni de l'humanisme pragmàtic nord-americà. En la família humana d'Steichen, s'exposa l'evidència de l'amor i molt poc d'odi. S'hi fa palesa la pròpia concepció del que és humà:

"(...) [la concepció] del triomf del *common man*, aquest ser que pateix però és obstinat, que ha bastit imperis seculars. Steichen tampoc dissimula el que la seva concepció deu a l'obediència de la llei natural i a la que respecta l'equilibri que organitza la vida social normalitzada, un punt de vista justificat per imatges que són gairebé advertències (: viu així o exclou-te de la família humana). Panteisme i voluntarisme, valoració de la família nuclear, exaltació dels instants comunitaris, ja es tracti del treball, de l'estudi, de la festa o dels funerals, són per a Steichen ingredients d'un dispositiu mental on el lligam amb la realitat és negociat en la celebració a parts iguals de la fatalitat i de l'activisme positiu, lligam catalitzador de fusió social. Cap al·lusió als procediments d'alienació de la política local (la segregació racial, per exemple, aleshores sensible fins i tot als Estat Units d'Amèrica) o internacional (el cinisme liberal, o

the child's home-made toys to scientific research, from tribal councils of primitive peoples to the councils of the United Nations. We are interested in lovers and marriage and child-bearing, in the family unit with its joys, trials, and tribulations, its deep-rooted devotions and its antagonisms. We want to show the selflessness of mother love and the sense of security she gives to her children and to the home she creates with all its magnificence, heartaches, and exaltations, and the guiding hand of the father toward his son. There can be special emphasis on children, as the universality of man is not only accepted but taken for granted among children. We are concerned with the individual family unit as it exists all over the world and its reactions to the beginnings of life and following through to death and burial." Text que Steichen va emetre i publicar per convidar a la participació en *The Family of Man*. D'aquest mateix text, n'elabora més tard la *Introducció* al catàleg de l'exposició. Veure: JAY, Bill. "The Family of Man: A Reappraisal of 'The Greatest Exhibition of All Time'". *Occam's Razor*. Munich: Nazraeli Press. 1992, p. 87.

123. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 265.

fins i tot el neocolonialisme que va acompanyar la descolonització als anys cinquanta), a part d'una clamant omissió de les desviacions, ja siguin de naturalesa social o sexual. No fos cas que s'aixafés la festa unionista.”¹²⁴

Així s'explica la generositat i l'extrem positivisme que emana de la majoria de fotografies escollides per a l'exposició. O per què es tracta de manera marginal la crueltat, la barbàrie o la fam. Tots els aspectes negatius de la condició humana són deixats de banda, com si la desgràcia humana no hagués de ser fotografiada per no pertorbar. Així per exemple, els alemanys del Berlín d'aleshores van rebre l'exposició amb gratitud: només hi havia una imatge anònima del gueto de Varsòvia. I aquesta no mostra veritablement el que va passar; només deixa entreveure la innombrable veritat.¹²⁵

Aquestes decisions servien per reduir les diferències entre nacions, races i cultures en les imatges, que, en mostrar l'home comú, distreien l'espectador de la memòria del passat recent. L'excepció: la imatge de l'explosió atòmica, a què ja ens hem referit, que vol ser icona i recordatori de l'horrible potencial de destrucció del món.¹²⁶ Però Steichen no acaba l'exposició amb una tragèdia: les imatges de nens al llarg de tot el recorregut i sobretot en la secció

124. “(...) du triomphe du *common man*, cet être souffrant mais obstiné, bâtisseur d'empires séculiers. Pas plus Steichen ne dissimula-t-il combien sa conception de la vie allait à l'obéissance à la loi naturelle et à celle s'appliquant au respect des règles d'équilibre organisant la vie sociale normée, un point de vue réaliste justifié par des imagea qui sont autant d'avertissements (dont: celui-ci sonnait comme une menace: Vis ainsi ou exclus-to de la famille humaine”. Panthéisme et volontarisme l'islnC, mise en valeur de la famille nucléaire, exaltation des instants communautaires, qu'il s'agisse du travail, de l'étude, de la fête ou des funérailles, sont chez Steichen autant d'ingrédients d'un dispositif mental où le lien avec la réalité est négocié dans la célébration à parts égales de la fatalité et de l'activisme positif, ferment de fusion sociale. Pour le reste, pas une allusion aux procédures d'aliénation politique locale (la ségrégation raciale, pat exemple, alors sensible jusqu'aux États-Unis d'Amérique) ou internationale (le cynisme libéral, ou encore le néo-colonialisme accompagnant, dans les années 50, la décolonisation), en plus d'une criante omission des déviances, qu'elles Solent de nature sociale ou sexuelle. Prière de ne pas gâcher la fête unioniste.” ARDENNE, Paul. *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris: Regard, 2001, p.171.

125. NOTHHELFER, Gabriele et Helmut. “1955 ‘Nous tous - The Family of Man a Berlin’”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 141-145.

126. En plena Guerra Freda, el perill d'un conflicte nuclear era real per a la majoria de la població mundial. Especialment, per a l'americana, ja que, malgrat els efectes de la Segona Guerra Mundial, el general MacArthur havia exposat l'amenaça de llançar bombes atòmiques a Corea del Nord i Xina. HAEBICH, Anna. *Spinning the dream: assimilation in Australia 1950-1970*. North Fremantle, W.A.: Fremantle Press, 2007, p. 25-26-27.

final, on podem veure fotografies de nens alegres i feliços, seguides per una imatge d'onades escumoses, ens parlen del futur, del retorn a la natura, d'una vida, en definitiva, que reneix cíclicament. La fotografia d'Eugene Smith *Walk to Paradise Garden*, de 1946, era “la fotografia perfecta per tancar”, la que “millor explica la història de la humanitat per tot el món...Donant-se la mà, marxen cap al futur amb passos confiats, símbols d'una fe lliure de por, de la força i la dignitat de l'home, de la valuosa promesa del demà”.¹²⁷

1.3.2 Sobre la funció *civilitzadora* de la fotografia en el context de l'art

Les experiències viscudes (les guerres, les postguerres, els viatges a Europa, els càrrecs professionals ocupats tant en el sector comercial com en el militar i en l'artístic) faran que Steichen vagi conformant la seva visió pedagògica i atribuint cada vegada més importància a la dimensió social de l'art. Arran de l'escassa connexió amb el públic tot i l'esforç per acostar-li l'art en majúscules, escriu: “Era evidente, con el mundo en guerra, que las artes habían dejado de interesar. El público que acudía al 291 era escaso y muy poco preparado. Consideré que debíamos ampliar nuestra obra hasta transformarla en una fuerza civilizadora del mundo.”¹²⁸

Semblen rellevants, així mateix, la seva concepció del que pot representar socialment un artista i les advertències que fa, ja als anys quaranta, quant al perill del control sobre la cultura.

“Las ideologías totalitarias, políticas o nacionalistas, que tratan de dirigir o canalizar las artes, resultan perniciosas. Pueden asfixiar el trabajo de los artistas individuales e inutilizar su propia cultura. Sin embargo, no es esto lo único que entorpece la libertad de un artista, que puede

127. “(...) the perfect closing photograph, which best tells the story of humanity around the world... Hand to hand, they are marching into the future on confident feet - symbols of a fear-free faith, of the strength and dignity of man, of the rich promise of tomorrow”. STEICHEN, Edward. “Story of Man in One Picture, This Week”. *New York Herald Tribune*. 4 de desembre de 1955, p. 2. Citat a: HOFFMAN, Katherine. “*The Family of Man: An Introduction*”. *History of Photography*. 2005, vol. 19, núm. 4, p. 327.

128. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967. AKIII

también verse limitada por las condiciones comerciales o por las teorías estéticas ordenadas por diversos grupos, cultos, sectas o ‘ismos.’”¹²⁹

Steichen volia i sabia que aquesta podria esdevenir una de les fites fotogràfiques més ambiciosos mai empreses per cap museu d'art.

En el procedir d'Steichen, hi ha un primer moviment d'obertura al món, segueix un treball de selecció i finalment una restitució ideològica. La mostra reflecteix la forma de viure que denominem “cultura occidental” i sembla que exhorta a la seva exportació, com a símbol de progrés. La multiculturalitat, consigna inexcusable en els circuits culturals de les darreres dècades del segle XX, ja és present en la proposta d'Steichen. L'orientació que es dona ara al concepte, no obstant, ha variat.

Així mateix, el seu concepte de l'home comú es diferencia de l'esquerra intel·lectual europea que se centra en els treballadors, comunistes idealistes, sindicats; aquest no és el seu model. El col·lectivisme social d'Steichen no qüestiona la propietat privada, essencial en el seu país, no planteja cap reivindicació política ni articula propostes d'actuació. L'home d'Steichen transcendeix sistemes polítics i econòmics. *The Family of Man* certament apel·la a propòsits socials i col·lectivistes que ja es defensen els anys trenta, arran de la Depressió i amb el projecte de la FSA, hereus del progressisme americà.

Es podria dir que *The Family of Man* representa, en certa manera, l'exportació al món de la promesa dels americans de respectar la democràcia i la inviolabilitat de la dignitat humana. Però podria dir-se, també, que es fa des d'un cert paternalisme, característic, d'altra banda, de l'actitud dels EUA cap a la resta del planeta i que molt sovint amaga intencions expansives. Tanmateix, el projecte acabat va suscitar tal entusiasme que, com expressa Paul Ardenne, es diria que en aquells moments, després d'haver-se aniquilat els uns als altres, els homes desitjaven descobrir-se. Així mateix, l'exposició sembla denotar l'optimisme de l'autor sobre el paper que algunes institucions, com ara les Nacions Unides, tindrien per garantir l'harmonia i la justícia entre els homes. Des de la Guerra Freda, Rwanda, els Balcans, Haití,

129. *Ibidem*, p. 274.

Sierra Leone, Etiòpia, Corea, Afganistan, l'Iraq i un llarg etcètera són, encara avui, dissortats exemples de la seva ingenuïtat equívoca.

Certament, la visió pedagògica que Steichen projecta en la seva funció de comissari es podria llegir com una mostra de presumptuositat. Però, no es pot dir que existeixen sovint indicis d'aquesta superioritat en qualsevol missió que pretengui mostrar als altres una veritat en què es creu ferventment? L'home del carrer, malgrat que els poders s'estessin a acomodar-lo, sembla estar àvid de pensar i sentir, de créixer intel·lectualment i emocionalment, com ho prova, en aquest cas, l'èxit de públic.¹³⁰ I aquestes són tasques atribuïbles a l'art, sigui o no fotogràfic. Probablement, aquesta coincidència d'interessos i la consideració cap a l'home ordinari expliquen part de l'èxit de *The Family of Man*.

“Nadie había sospechado siquiera la acogida que «La familia humana» iba a recibir en todo el mundo. Personalmente, he visto la exhibición en cuatro países y siete ciudades. He observado la reacción de la gente y he descubierto que, independientemente del lugar, ésta era siempre la misma. Por último, he llegado a la conclusión de que el profundo interés que despierta se basa en una especie de participación del público. Éste contempla las fotografías, y los fotografiados les devuelven la mirada. Se reconocen los unos a los otros.”¹³¹

I, probablement, Steichen va reeixir a canviar algunes reflexions en moltes de les persones que van assistir a contemplar l'exhibició, i és probable que contribuís a una visió de l'home, i per extensió del món, que permet sostenir cert equilibri mundial (tot i que molt precàriament):

“*The Family of Man* no ha impedit desclatar noves guerres, però ha assolit tots els altres objectius d'Steichen. Va causar un efecte profund i durador en persones de tots els orígens i cultures. Arreu, en les famílies, en les aules, en tallers d'art i teatre, en oficines, en reunions religioses, en reunions polítiques, se l'ha citada com a exemple d'una imatge positiva de la

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

131. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 267

vida, d'una declaració d'amor a la humanitat i d'un missatge d'esperança per al futur.”¹³²

Valgui, per a concloure l'apartat, la satisfacció amb què Edward Steichen recorda en les seves memòries aquesta anècdota, significativa de l'emoció globalment conquerida amb la seva gran exposició:

“Una experiencia notable tuvo lugar en Guatemala. El último día de la exhibición, un domingo, varios miles de indios de las montañas de Guatemala llegaron, a pie o montados en mulas, para visitarla. Un visitante norteamericano contó después que era como una experiencia religiosa el ver aquellos campesinos descalzos, que no sabían leer ni escribir, caminar silenciosamente a lo largo de las salas, estudiando cada fotografía con interés absorto y grave.”¹³³

1.4 La recepció de l'exposició a l'època

Hi ha diversos motius pels quals *The Family of Man* es pot considerar una fita a nivell cultural. Aquesta és, probablement, l'exposició fotogràfica més reeixida en tota la història de la fotografia, ja que va ser vista per més de 9 milions d'espectadors al llarg dels anys cinquanta i seixanta.¹³⁴

132. “The Family of Man n'a pas empêché de nouvelles guerre déclater, mais elle atteint tous les autres objectifs de Steichen. Elle eut un effet profond et durable sur des gens de toutes conditions et de cultures différentes. Partout, dans les familles, les salles de classe, les ateliers d'art et de théâtre, les bureaux, les rassemblements religieux, les réunions politiques elle a été citée en exemple comme une image positive de la vie, une déclaration d'amour à l'humanité et un message d'espoir pour le futur”. STEICHEN, Joanna. “Genèse d'une oeuvre”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 25.

133. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 266-267.

134. Gràcies als informes que Edward Steichen rebia del MoMA i l'USIA, respectivament, es coneix que l'exposició va ser vista, a tall d'exemple, per 621.000 persones al Japó i per un milió i mig a l'Índia; 275.000 habitants la van visitar a Belgrad, 37.600 a Minneapolis, 113.991 a Cleveland i 311.686 a Chicago. Dades obtingudes a:

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



Figura 19: *Exposició The Family of Man, Museu d'Art Modern, Nova York, 1955.*

Figura 20: *Exposició The Family of Man, Museu d'Art Modern, Nova York, 1955.*



De l'anàlisi de les dades de què es disposa quant a ciutats on va ser presentada i nombre de visitants, o del ressò que se'n va fer a les diferents premses locals d'allà on s'exhibia, es pot parlar de la influència que en el context de l'època va tenir i, lògicament, en la generació de fotògrafs coetanis i en molts de les generacions següents. Les diferents perspectives d'estudi d'aquesta informació permeten comprendre el veritable sentit del projecte fotogràfic, el que va aportar al món de la fotografia i per què va suscitar reaccions trobades. En part, probablement, perquè en la fotografia es produeix un efecte psicològic particular: es dona simultàniament el passat, el present i el futur. Roland Barthes ja ens parlava del *punctum* provocat, en essència, pel temps.¹³⁵ És precisament aquest temps dramàtic de la fotografia el que permet que moltes obres fotogràfiques i llurs significats s'actualitzin constantment; que es reprengui la seva vigència en un o altre sentit. Potser, així s'explicaria la represa intermitent, fins avui, de l'exposició i del seu comissari, com a arguments d'anàlisi i reflexió.

1.4.1 El context polític i social

Per poder copsar la importància que la mostra va tenir per tot el món, ja en la seva època, cal situar-la en el context social en què va presentar-se.

Sovint, s'han considerat els anys cinquanta com una època de normalitat entre la violència dels quaranta i les protestes polítiques dels seixanta. Per segona vegada, el món s'havia destruït per un conflicte entre nacions. Però la 2a Guerra Mundial es va caracteritzar per ser una guerra expansionista alimentada per l'odi racial que va programar l'execució sistemàtica de milions de persones. Va deixar el món horroritzat pels camps de concentració

of New Mexico Press, 1995, p. 96.

STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 266.

135. Barthes prova de desxifrar el signe expressiu, l'objecte artístic, l'obra entesa com a mecanisme productor de sentit. Pren, com a punt de partida, unes fotografies amb la fi de descobrir "una ciencia nueva para cada objeto" i, a partir d'aquí, deduir l'"universal sin el cual no existiría la fotografía", "esa alucinación" que provoca falsedat en el nivell de la percepció i veritat en el nivell del temps. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.



Figura 21: *Exposició The Family of Man a Bombai, Índia, 1956.*

Figura 22: *Exposició The Family of Man a Johannesburg, Àfrica del Sud, 1958.*





Figura 23: *Exposició The Family of Man, Corconan Gallery, Washington, D.C, 1955.*

Figura 24: *Edward Steichen fotografiant els visitants de l'exposició The Family of Man, a l'American Exhibition de Moscou, 1959.*



alemanys i pels assalts suïcides de les tropes japoneses i llurs camps de presoners. Va produir els atacs atòmics a Hiroshima i Nagasaki que, si bé van suposar el final de la guerra, van sumir la població mundial en la por permanent de la devastació nuclear. El xoc moral que va provocar Europa derruïda, l'atrocitat dels camps nazis i els judicis de Nuremberg persisteixen encara en la memòria col·lectiva del primer món.

En retornar a la vida que s'havia aturat, arreu s'estén la voluntat de tirar endavant, de fer renéixer les empreses, els negocis, els béns i la cultura. També està en l'esperit de l'època fer la cultura accessible a més població, com un bé que ha d'educar i canviar els modes de percebre i viure en el món, després de la devastació. La tecnologia i la indústria cada vegada són més esponeroses. Amèrica i, més tard, Europa Occidental esdevenen cada vegada més pròspers.

La dècada dels cinquanta pot ser vista com un període de pau, d'estabilitat i, al mateix temps, de conservadorisme, de rols de gènere circumscrits, de sexualitat reprimida i amb uns mitjans de comunicació conservadors.¹³⁶ L'esperit general de la població, després de la guerra, va ser, per regla general, el de gaudir de la pau, del contacte amb els conciutadans i compartir l'allegueriment per la fi de la devastació. Es podria parlar, fins i tot, d'un encomanadís altruisme col·lectiu. Les fronteres tornaven a permetre el trànsit entre països i els joves recuperaven la possibilitat de descobrir el món, gent, paisatges i cultures diferents, que el conflicte mundial havia romput.¹³⁷ L'ona expansiva dels enfrontaments de la guerra havia forçat que se cerqués desesperadament el camí cap a la normalitat i una determinació a avançar i no mirar enrere. Aquesta resolució, no obstant, es podria interpretar també com un signe diferent: tant a nivell de nació com a nivell d'individus, es va estendre un vel amnèsic sobre els horrors i les complicitats de la guerra. Normalitat ambigua, si més no.¹³⁸

Així, d'una banda, es creen les Nacions Unides, esdeveniment representatiu de l'ànim

136. HAEBICH, Anna. *Spinning the dream: assimilation in Australia 1950-1970*. North Fremantle, W.A.: Fremantle Press, 2007, p. 27.

137. TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 109.

138. HAEBICH, Anna. *Ibidem*, p. 23.

de l'època, amb la voluntat d'oferir a tots els governs la possibilitat d'alçar les discussions en el pla internacional i de proposar alternatives a les solucions militars. En aquest sentit, i com es desprèn de la informació que s'exposa en aquest apartat, moltes de les persones que arreu van visitar *The Family of Man* semblaven trobar seguretat i estabilitat en les metàfores de família i universalitat que l'exposició d'Steichen i el seu equip van popularitzar. Valors que coincidien amb les que, des de Nacions Unides, es promovien.

D'altra banda, l'adveniment de la Guerra Freda i les purgues del maccarthisme, amb la seva bel·ligerància verbal i intransigència, van aconseguir estendre la por al comunisme i van propiciar la divisió radical de les consciències en dos blocs (pro EUA i pro URSS), segons el model que els seus instigadors imposaven i que responia als prejudicis contra el model soviètic, essencialment reivindicat per les classes mitjanes i altes intel·lectuals.¹³⁹

És en aquest clima de turbulències que es presenta *The Family of Man*. El gener de 1955, s'inaugura l'exposició, un mes després de la destitució de McCarthy, i sembla augurar l'esperit d'obertura, d'acord i de pau afí amb la IV Convenció de Ginebra de 1949.¹⁴⁰ Els americans entren en un període d'optimisme, de perseguir el somni americà. Aquest és el discurs polític general que s'accepta amb benvolença i voluntat acomodaticia per la majoria de ciutadans. *The Family of Man* coincidirà amb l'imaginari del públic americà i, per extensió, dels diversos països on viatja. Els mostrarà allò que volen veure i escoltar després de les guerres i les postguerres: l'home en totes les facetes de la vida, algunes de les quals també comporten l'infortuni i el dolor. Però sempre queda l'esperança, significada amb la imatge final *The Walk to Paradise Garden* d'Eugene Smith.¹⁴¹

139. La creuada que el senador Joseph McCarthy dur a terme contra els suposats ciutadans nord-americans simpatitzants comunistes es concreta en els processos públics retransmesos per televisió en 1954.

140. Les Convencions de Ginebra són l'intent de normativitzar el Dret Internacional Humanitari i es poden considerar el resultat dels esforços de Jean Henri Dunant, creador de la Creu Roja. Estan formades per una sèrie de tractats internacionals signats a Ginebra, Suïssa, entre 1864 i 1949, amb la finalitat de minimitzar els efectes de la guerra sobre els soldats i els civils. Dos protocols addicionals a la convenció de 1949 van ser aprovats el 1977 i un tercer el 2005.

141. Considerat com un dels grans fotògrafs humanistes pels seus assajos fotogràfics. Ha deixat un important llegat de la seva trajectòria professional i personal, caracteritzada per la integritat i el compromís. El 1979, es va crear la Fundació per la Memòria W. Eugene W. Smith, que atorga cada any un premi a un projecte de fotografia humanista, el premi de més prestigi en el context de la fotografia documental. Com assenyala Vicky Golberg, el fet que aquesta imatge aparegués al final de *The Family of Man* va contribuir al seu

Després de la Segona Guerra Mundial, Europa es troba en un punt estratègic entre els dos blocs: el Pla Marshall, l'OTAN, el COMECON, el Pacte de Varsòvia són dels esdeveniments més coneguts d'aquesta confrontació. El 1950, els Estats Units es troben de nou implicats en un conflicte: la Guerra de Corea. El president Truman declara la “guerra total” als comunistes de Corea del Nord.¹⁴² Probablement, per això, no és del tot desencertat suposar, com Sandeen,¹⁴³ entre altres, que el govern nord-americà instrumentalitzés l'exposició amb fins propagandístics a Europa, i també al Japó, territori gairebé americà a efectes militars. D'altra banda, també es pot desprendre del missatge de *The Family of Man* una certa resposta a l'angoixa davant l'amenaça del possible holocaust nuclear, sentiment estès entre la població d'ambdós bàndols en la Guerra Freda. L'exposició viatja per indrets del món on aleshores ja imperava la pau. No obstant, la majoria de països estaven sotmesos a fortes pressions polítiques. Es pot dir, doncs, que el trajecte que emprèn l'exposició d'Edward Steichen sembla vinculat a l'estructura geopolítica del món d'aquella època. Malgrat no ser la intenció primera del seu autor ni del MoMA, el cert és que, de manera consentida, *The Family of Man* va participar activament en les actuacions que el govern americà va emprendre en la pugna ideològica de la Guerra Freda, en acceptar la subvenció i cobertura de la USIA.¹⁴⁴ Probablement, l'evidència més significativa seria la magnificència amb què es va presentar en la American National Exhibition de Moscou,

reconeixement i és un dels motius pels quals se n'han fet tants tiratges. Veure: GOLDBERG, Vicki (ed.). *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988, p. 432-41.

142. KRIEPS, Rosch. “Luxemburg 1966. Un émigré en quête de patrie”. A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 169.

143. SANDEEN, Eric J. “‘The Show You See With Your Heart’. The Family of Man on Tour in the Cold War”. A: BACK, Jean; SCHMIDT- LINSEHOFF, Viktoria (ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung/ Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 101-121.

SANDEEN, Eric J. “The Family of Man on the Move” i “The Family of Man in Moscow”. A: SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 95-155.

144. COLEMAN, A.D. “Steichen antes, ahora y de nuevo”. A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotográfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 284.

el 1959, que va comptar amb la presència de qui aleshores era vicepresident dels Estats Units, Richard Nixon.¹⁴⁵ Va contribuir a oferir una imatge dels Estats Units com a nació pròspera, gràcies a la democràcia funcional que la regia; un model exportable, d'obertura a les altres nacions, ben diferent de la percepció que es tenia dels països de l'Est d'Europa o la República Popular de la Xina.

1.4.2 Lectures crítiques

L'acceptació que *The Family of Man* va rebre per part del públic, com ja hem avançat en la introducció a la secció, va ser extraordinària. Només dues setmanes després de la seva inauguració al MoMA, havien passat més de 35.000 persones a veure-la. Quan cent tres dies després es clou, més de 270.000 visitants havien vist “la més gran exposició de la història de la fotografia americana”.¹⁴⁶ Gràcies a la entusiasta recepció que va tenir el seu gran gest de reverència per la unitat de l'home arreu del món, Steichen ha esdevingut un dels fotògrafs amb més transcendència que hagin existit i, en certa manera, dels que més projecció i renom ha garantit al MoMA.¹⁴⁷ Valguin, com a evidència de la seva bona acollida, els diferents premis que Edward Steichen va obtenir amb *The Family of Man* l'any de la seva inauguració: el Front Page Award del Newspaper Guild; l'American Society of Magazine Photographers Memorial Award; el Philadelphia Museum of Art Design Award; el National Urban League Award; i la Kappa Alpha Mu Founders Plaque. Així mateix, Steichen serà el primer en rebre el premi

145. Sobre la rellevància de l'exhibició de *The Family of Man* a Moscou, veure:

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 125-155.

STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 267-268.

146. “Una exposició que hizo época”. A: *Enciclopedia Life La fotografía. La fotografía y sus cuidados*. Barcelona: Salvat, 1975, p. 184.

147. Sobre el paper que, a partir d'aleshores, exercirà el MoMA en l'esfera de l'art, com a institució legitimadora del que hagi de ser reconegut com a art fotogràfic, establint criteris de gust, selecció, valoració i fins i tot preus, veure: PHILLIPS, Christopher. “The Judgement Seat of Photography”. *October*. 1982, núm. 22, p. 27-63.

anual anomenat *The Family of Man*, que el National Council of Christians and Jews decideix atorgar-li.

També el catàleg de l'exposició va ser tot un èxit, si es consideren les xifres de venda. Tres setmanes després de la inauguració de l'exposició, s'havien venut 250.000 exemplars d'edició senzilla i 10.000 exemplars de luxe. I caldria considerar el gran nombre de persones que, des d'aleshores, al llarg de més de cinquanta anys, fins avui, hem pogut visionar les fotografies del catàleg, encara vigent a les llibreries, reeditat en nombroses ocasions i en diferents llengües.

Segons ressenya el propi Steichen en la seva autobiografia, *The Family of Man* va atreure tota mena de públic: “tanto a los analfabetos como a la *Intelligentsia*, que en ciertos países le prestó un apoyo increíble”.¹⁴⁸ París, el 1956, va ser la ciutat on la premsa li va retre la millor rebuda: “Desde el socialista *L'Humanité* hasta los conservadores *Le Figaro* y *Le Temps*, las expresiones de entusiasmo fueron idénticas”.¹⁴⁹

No obstant, i a despit de l'èxit manifest per la gran assistència de públic, la comunitat fotogràfica no es manifesta tan unívocament. Cal entendre com són vistos els EUA per les joves generacions europees de finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta: són els llibertadors del nazisme, aquells que aconseguen posar fi a la guerra. N'admiren la força militar i el seu domini tecnològic. Tanmateix, en el si de la intel·lectualitat, sovint es criticaven els costums americans. I, amb certa condescendència i ironia despectiva, es referien a aquest poble que no tenia la sort de pertànyer al Vell Continent; que no tenia massa història ni tradició ni, per tant, prestigi. Probablement, aquest clima d'opinió explica perquè alguns dels membres de l'elit cultural i, sobretot, fotogràfica d'aquells anys no va rebre amb bons ulls l'obra. I, en oposició a l'apreciació del propi comissari i de molts adeptes a Edward Steichen, també apareixen en la premsa de l'època ressenyes que són molt més reservades o, fins i tot, condemnatòries.¹⁵⁰ Se li criticava que es basava en la ignorància, quan no en mentides; que

148. STEICHEN, Edward. *Edward Steichen. Una vida dedicada a la fotografia*. Barcelona: Plaza y Janés S.A., 1967, p. 266.

149. *Ibidem*, p. 266.

150. Veure: KRAMER, Hilton. “Exhibiting the Family of Man”. *Commentary*. Octubre 1955, vol. 20, núm. 5.

es tractava d'un exercici impressionant d'ingenuïtat, simplificació i sentimentalisme. Que menystenia l'art fotogràfic.

Hilton Kramer, referint-se al minvat nombre d'imatges de l'exposició que aborden la violència que ha comportat i comporta la vida comunitària, escriu:

“I serveixen per recordar-nos de quina manera més pobre està representada la realitat en aquest joc de moralitat visual sobre el tema de la “unitat essencial” de l'home. Per un instant, admeten el fet terrible que el lligam més profund entre els pobles actuals és el lligam polític; que si les diferents races tenen un cert grau de ”parentesc”, en qualsevol sentit, és un parentesc polític. I, en presència d'aquesta circumstància, totes les devocions pels «elements universals (...) de la vida quotidiana» es revelen precisament pel que són: un mitjà autocomplaent per emmascarar la urgència dels problemes reals sota el paraigua d'una ideologia que dona per feta la bondat, la innocència i la superioritat moral essencial del «pobre home», de «l'home del carrer», l'heroi abstracte i incorpori d'una visió del món que se sent superior a la simple política. *The Family of Man* és, doncs, una reafirmació visual de tot allò que ha estat desacreditat en la ideologia progressista.”¹⁵¹

En aquest mateix sentit, s'inscriu el comentari que publica el 1957 Roland Barthes, amb motiu de la presentació de l'exposició a París, i que liderarà l'opinió opositora a *The Family of Man*:

Traduït a: *Espais fotogràfics públics: exposicions de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 437-444.

Veure també les al·lusions que se'n fan a:

SOLOMON-GODEAU, Abigail. “The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age”. A: BACK, Jean; SCHMIDT- LINSENHOFF, Viktoria (ed.). *The Family of Man 1955-2001. Humanismus Und Postmoderne: Eine Revision Von Edward Steichens Fotoausstellung/ Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg: Centre national de l'audiovisuel et l'Université de Trèves, Jonas Verlag, 2004, p. 29.

SANDEEN, Eric J. *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 39.

151. KRAMER, Hilton. “Exhibiting the Family of Man”. *Commentary*. Octubre 1955, vol. 20, núm. 5. Traduït a: *Espais fotogràfics públics: exposicions de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 443.

“*The Family of Man*, si més no, aquest era el títol original de l'exposició, que ens arribava dels Estats Units. Els francesos l'han traduït per *La gran família dels homes*. D'aquesta manera, allò que al principi es podia considerar una expressió de caràcter zoològic, que simplement asseverava la semblança dels comportaments, la unitat d'una espècie, se'ns mostra amb una forta càrrega sentimental i moralitzadora. De seguida, se'ns remet a aquell mite ambigu de la «comunitat» humana, la coartada de la qual nodreix una part important del nostre humanisme. Aquest mite funciona a dos temps: d'entrada, s'afirma la diferència de les morfologies humanes, s'exalta l'exotisme, es manifesten les variacions infinites de l'espècie, la diversitat de les pells, dels cranis i dels costums, es “babelitza” a pler la imatge del món. En acabat, d'aquest pluralisme, se n'extreu, com per art de màgia, una unitat: l'home neix, treballa, riu i mor a tot arreu de la mateixa manera; i, si en aquests actes encara queda alguna particularitat ètnica, almenys es dona a entendre que en el fons de cada un d'ells hi ha una «naturalesa» idèntica, que llur diversitat no és sinó formal i no desmenteix pas l'existència d'una matriu comuna. Això es correspon, evidentment, a postular una essència humana, i heus aquí Déu que es reintrodueix en la nostra Exposició: la diversitat dels homes exhibeix el seu poder, la seva riquesa; la unitat dels seus gestos posa de manifest la seva voluntat.”¹⁵²

Amb les seves paraules, l'escriptor carrega contra el que considera una ideologia maliciosament ingènua soterrada en la instal·lació fotogràfica. Perquè, finalment, les fotografies són massa explícites i excessivament formals, posant de manifest la irreductible particularitat i a la vegada trivialitat de cada experiència i cada individu:

152. “*The Family of Man*, tel a été du moins le titre originel de cette exposition, qui nous est venue des Etats-Unis. Les Français ont traduit: *La Grande Famille des Hommes*. Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique, retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé. Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la «communauté» humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme. Ce mythe fonctionne en deux temps: on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, babelise a plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité: l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une «nature» identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune. Ceci revient évidemment à postuler une essence humaine, et voila Dieu réintroduit dans notre Exposition: la diversité des hommes affiche sa puissance, sa richesse; l'unité de leurs gestes démontre sa volonté”. BARTHES, Roland. “La grande famille des hommes”. A: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957, p. 173-175.

“Tot aquí, el contingut i la fotogènia de les imatges, el discurs que les justifica, pretén suprimir el pes determinant de la Història: estem atrapats a la superfície d’una identitat, i el sentimentalisme no ens permet de penetrar en aquesta zona posterior dels comportaments humans, allà on l’alienació històrica introdueix aquelles «diferències» que nosaltres anomenarem simplement «injustícies».”¹⁵³

Així mateix, desqualifica l’esforç d’Steichen per conferir un pretès vel d’humanisme al discurs narratiu que sustenta el recorregut visual:

“Aquest mite de la «condició» humana reposa sobre la base d’un engany molt antic, que sempre consisteix a col·locar la Natura al fons de la Història. Tot humanisme clàssic postula que, si es grata una mica la història dels homes, la relativitat de les seves institucions o la diversitat superficial de la seva pell (...) s’arriba de seguida al subsòl d’una naturalesa humana universal. L’humanisme progressista, al contrari, sempre ha de pensar a invertir els termes d’aquesta impostura antiquíssima, a escorçar sense descans la natura, les seves «lleis» i els seus «límits», per descobrir-hi la Història i atorgar per fi la condició d’històrica a la mateixa Natura. Exemples? Doncs els mateixos de la nostra exposició. El naixement? la mort? Sí, són fets de la natura, fets universals. Però, si se’ls treu la Història, ja no queda res per dir d’ells, el comentari esdevé purament tautològic; el fracàs de la fotografia, en aquest cas, em sembla flagrant: repetir la mort o el naixement no ensenya, literalment, res. Per tal que aquests fets naturals accedeixin a un llenguatge veritable, cal inserir-los en un ordre del saber, és a dir, postular que se’ls pot transformar, sotmetre precisament la seva naturalitat a la nostra crítica d’homes. Ja que, per universals que siguin, els fets esmentats són signes d’una escriptura històrica. (...) D’altra banda, em temo molt que la justificació final d’aquest adamisme no sigui

153. “Tout ici, contenu et photogénie des images, discours qui les justifie, vise a supprimer le poids déterminant de l’histoire: nous sommes retenus a la surface d’une identité, empêchés par la sentimentalité même de pénétrer dans cette zone ultérieure des conduites humaines, la ou l’aliénation historique introduit des «différences» que nous appellerons tout simplement ici des «injustices».” Ibidem, p. 174.

En la producció artística dels anys noranta, un dels temes més debatuts, reflexionats, qüestionats i representats serà la noció d’identitat, amb tota la seva càrrega cultural, política, sexual i, fins i tot, mediàtica, des d’una perspectiva reivindicativa de la diferència. Serveixin, com a exemple, les exposicions fotogràfiques que es comenten a la secció 4.2.

la de donar a la immobilitat del món una «saviesa» i una «lírica» que eternitzin els gestos de l'home amb l'única finalitat de controlar-los millor.»¹⁵⁴

Certament, la seva crítica transformarà la manera amb què molta de l'audiència occidental culte mirará l'exposició i condicionarà una manera de concebre la fotografia. El text complet de Roland Barthes es pot consultar a l'Annex III.

Un altre dels aspectes controvertits de *The Family of Man* va ser el tractament que van rebre els fotògrafs i llurs fotografies. Els anys cinquanta, persistia una de les principals reivindicacions dels fotògrafs: el reconeixement de l'art fotogràfic i de l'estatut social de la fotografia. Molts dels fotògrafs que van participar en *The Family of Man* eren professionals de renom com Wynn Bullock, Roy de Carava, Robert Doisneau, Ernst Haas, Wayne Miller, Werner Bischof, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Elliot Erwitt, Manuel Álvarez Bravo, Robert Frank, Irving Penn, Bill Brandt, Russell Lee e W. Eugene Smith, per mencionar-ne alguns.¹⁵⁵ Alguns d'ells van ofendre's pel poc reconeixement formal que se'ls va atorgar, impropri d'artistes de la seva categoria, i pel fet que les imatges es descontextualitzessin, reenquadressin, ampliessin i pengessin per significar les decisions plàstiques de l'exposició. És a dir, les seves imatges estaven al servei d'il·lustrar el discurs d'Steichen. Probablement, on més es va evidenciar aquest reclam fou en el tema dels *Somniadors*. Aquest conjunt

154. "Ce mythe de la condition «humaine» repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours a placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau (...) on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle. L'humanisme progressiste, au contraire, doit toujours penser a inverser les termes de cette très vieille imposture, a décaper sans cesse la nature, ses «lois» et ses «limites» pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique. Des exemples? Mais ceux-la mêmes de notre exposition. La naissance, la mort? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique; l'échec de la photographie me parait ici flagrant: redire la mort ou la naissance n'apprend, a la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une écriture historique. (...) Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une «sagesse» et d'une «lyrique» qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer". Ibidem, p. 174-176.

155. Veure l'Annex I el llistat dels fotògrafs que participen a *The Family of Man*.

temàtic palesa bé la vulnerabilitat de la imatge fotogràfica: les fotografies seleccionades són especialment neutres, poc informatives, amb fons negre, de motius desdibuixats. I aquestes característiques permeten que, per exemple, en reenquadrar-la, la imatge d'un miner esperant l'ascensor, de Robert Frank, esdevingui un home esperançat. I així mateix, es converteixen en somniadors un personatge que surt d'un local i mira el temps que fa, de Homer Page, i una nena tocant el piano, de Nell Door.

Com ressenya A. D. Coleman, aquesta veu crítica es va veure representada, entre d'altres, per Minor White i els fundadors d'Aperture, que constituïen els principals detractors d'Edward Steichen quant a la fotografia.¹⁵⁶ No obstant, i com ja hem exposat en l'apartat 1.2.1 *El plantejament del projecte: la ideació d'una ambiciosa proposta*, Steichen presenta la seva idea precisament en aquests termes: el material se cedirà, i serà editat per part de l'equip que treballa l'exhibició. Per tant, en acceptar participar en l'exposició, s'acceptava també veure sacrificada l'expressió personal en profit del missatge vehiculat pel conjunt d'imatges que Edward Steichen volia compondre. Finalment, aquesta és la tasca del director de fotografia de qualsevol publicació. D'aquesta manera ho expressa Joanna Steichen:

“A aquest problema, s'enfronten tots els editors de revistes il·lustrades, tots els cineastes, qualsevol persona responsable d'un projecte o un esdeveniment que reuneixi molts talents diferents per crear un conjunt coherent. Una exposició temàtica planteja el mateix problema i s'exposa fàcilment a la crítica. Aquestes crítiques, no obstant, no van preocupar Steichen. Des de feia almenys trenta anys, s'interessava pel potencial de la fotografia com un mitjà de comunicació eficaç -l'art al servei de la humanitat més que l'art per l'art.”¹⁵⁷

156. A més de Minor White, al voltant d'Aperture, el 1952 es vinculen personalitats de la fotografia com Ansel Adams, Beaumont Newhall i Nancy Newhall. Veure:

COLEMAN, A.D. “Steichen antes, ahora y de nuevo”. A: BRANDOW, Todd; EWING, William A. *Edward Steichen: una epopeya fotogràfica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

WHITE, Minor. Editorial sense signatura “The Controversial Family of Man”. *Aperture* 3. 1955, núm. 2, p. 8-27.

157. “A ce problème son confrontés tous les éditeurs de magazines illustrés, tous les réalisateurs de films, toute personne responsable d'un projet ou d'une manifestation qui rassemble un grand nombre de talents différents pour créer un ensemble cohérent. Une exposition thématique de photos pose le même problème et s'offre facilement aux critiques. Ces reproches toutefois ne troublèrent pas Steichen. Depuis au moins trente ans,

Les possibilitats comunicatives i emotives de la fotografia en què creia Steichen van ser aleshores qüestionades des del sector, per carrinclones i excessives. Malgrat que alguns dels crítics consideraven que la fotografia és particularment vulnerable a aquest tipus d'afectació, en què el valor de les imatges es veu minvat per postures ideològiques febles, d'altres veien repercussions polítiques més controvertides: l'expressió i l'exportació del paternalisme polític americà. Fos com fos, sembla que els supòsits de l'autor van resultar efectius per al públic general. I, en aquest sentit, l'exposició va suposar el reconeixement públic que la fotografia tenia cabuda als museus. Així mateix, el reconeixement de la tasca creativa de molts fotògrafs del món.

Cal assenyalar, també, que la majoria de les imatges que s'hi presenten pertanyen a autors nord-americans (més de cent seixanta dels gairebé tres-cents participants). Aquest fet suposa una evidència de la importància que als Estats Units es consagra a la fotografia. I, certament, ha estat un país capdavanter en el desenvolupament i el reconeixement mundial de la fotografia i els seus creadors.

Del que hem exposat fins al moment, sembla que finalment es pot veure *The Family of Man* com un gran esdeveniment cultural que, des del anys cinquanta, va atreure el gran públic, va aconseguir modificar i ampliar llur percepció respecte de la fotografia artística, va qüestionar el rol dels museus i va trasbalsar la crítica fotogràfica. Certament, en la manera de percebre aquesta exposició, es manifesten actituds diverses, diferents concepcions artístiques i sociològiques per encarar la realitat del propi context històric.

Malgrat els resultats objectius, és significatiu que hi hagi poques referències sobre aquesta instal·lació fotogràfica en la majoria d'històries de la fotografia. No obstant això, els efectes de la influència de la gran obra d'Steichen perduren, i la figura de l'autor i la seva exposició es recuperen a finals del anys vuitanta, quan acadèmics i crítics reflexionen sobre els temes que ja es treballen a *The Family of Man* i que generen molta de la producció artística contemporània: la identitat, el gènere, la transculturalitat, la globalització i la mort, a tall d'exemple.¹⁵⁸

il s'intéressait de plus en plus aux possibilités qu'offrait la photographie comme mode de communication efficace – l'art au service de l'humanité plutôt que l'art pour l'art". STEICHEN, Joanna. "Genèse d'un œuvre". A: BACK, Jean; BAURET, Gabriel (ed.). *The Family of Man. Témoignages et documents*. Luxemburg: Artevents, CNA, 1994, p. 23.

158. BOWDICHT, Lucy. "Smiths's Steichen". *Afterimage*. May-june 2000, vol. 27, núm. 6, p. 15.