

LA CONSTRUCCIÓ DE L'IMAGINARI COL·LECTIU DE LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFIA: 4 IMATGES, 4 POLÈMIQUES

Teresa Ferré

Universitat Autònoma de Barcelona

Introducció

Des d'un punt de vista comunicatiu la Guerra Civil espanyola va merèixer una cobertura molt important per part de mitjans de comunicació d'arreu del món i, més concretament, en el camp de la fotografia ha passat a la història com *la primera guerra fotografiada*, de la mateixa manera que el conflicte dels Estats Units contra el Vietnam es considera *la primera guerra televisada*¹.

*Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje en su doble propósito de documento y de propaganda, todavía correspondía al dibujo. La inmovilidad del instrumento fotográfico sólo permitía cierta documentación ilustrativa y didáctica. Además todavía faltaba “un toque de autor”.*²

En produir-se el cop d'estat el juliol de 1936 contra el govern de la Segona República, l'estat espanyol ja comptava amb un sistema comunicatiu típic d'una societat de masses amb algunes característiques específiques que el feien singular. Durant els anys de la República la ràdio es va consolidar com a mitjà massiu i s'afiançà la premsa des de tres capitals neuràlgiques que comptaven amb els seus propis ecosistemes comunicatius: Madrid, Barcelona i Bilbao. El cinema ja era l'espectacle del temps d'oci³.

¹ Gómez Mompart, Josep Lluís (1990): “L'origen de la comunicación visual de masses (1936-1939)” a Ànalisi, Quaderns de Comunicació i Cultura, núm.13. Bellaterra. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Pp. 129-136

² Colombo, Furio (1977): “Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España” a D.A.: Bienal de Venecia. *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili P. 17

³ Per tal de conèixer de manera general la situació comunicativa espanyola des de 1917 fins a 1939 amb tots els canvis i innovacions que es produeixen en els diferents mitjans i amb aportacions d'autors diversos, vegeu per exemple la segona part titulada “La era de las masas (1917-1939) a Timoteo Álvarez, Jesús (et.al.) (1989): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona. Ed. Ariel. Pp. 85 a 218. Per al cas de Catalunya vegeu per exemple: Espinet, Francesc i Joan Manuel Tresserras i Gaju

Com explica Alejandro Pizarroso Quintero *la guerra civil fue banco de pruebas de armamentos y tácticas militares pero también fue pionera en el terreno de la información y de la propaganda. Si ésta había sido un arma fundamental en la Gran Guerra, en la guerra civil, por su carácter ideológico, iba a jugar un papel más importante todavía. Además, en España intervinieron nuevos medios: el cine sonoro, con una producción de noticiarios documentales mucho mayor que la de 1914-1918 y, sobre todo, la radio, cuyo empleo como arma de propaganda nace y alcanza su cenit en la guerra civil española para convertirse luego en la gran arma de propaganda en la Segunda Guerra Mundial*⁴.

A l'inici del conflicte el govern republicà va comptar amb una infraestructura (premsa, ràdio, cinema o món editorial per exemple) molt més important que el bàndol sublevat per poder dissenyar i planificar la propaganda. Però el govern de Madrid no va crear un Ministeri de Propaganda fins el novembre de 1936, quan Largo Caballero remodelà el seu gabinet. Fou la Generalitat de Catalunya la primera institució de l'estat que va impulsar un organisme governamental dedicat a la propaganda.

El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya va néixer de la ment del periodista Jaume Miravitles, qui convencé directament el president Lluís Companys del fet que calia apostar en aquest sentit. El mateix Miravitles n'anuncià la creació públicament l'octubre de 1936.

Miravitles va tenir clar des del primer moment que el contingut de totes les produccions del Comissariat mai tindrien un caràcter partidista. Per aconseguir-ho va posar de relleu la lluita global contra el feixisme.

L'organisme, que tenia un pressupost modest, *arribà a tenir un personal fix d'unes 300 personnes empleades i nombrosos col·laboradors destacats, com ara Mercè Rodoreda*⁵.

(1999): *La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1939*. Bellaterra. UAB. Servei de Publicacions. Col·lecció Materials, 67

⁴ Pizarroso Quintero, Alejandro(1993): “*La batalla de la propaganda en la guerra civil española*” a *Historia de la Propaganda*. Madrid. Ediciones de la Universidad Complutense S.A. Pp. 356-391

⁵ Poblet, Francesc (2006): “*El Comissariat de Propaganda*” a *Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia. V. 7 Les forces polítiques i sindicals. El Comissariat de Propaganda*. Barcelona. Ed. 62 P.102

L'estratègia propagandística del Comissariat es dirigia tant a l'interior, és a dir al front i a la reraguarda, com a l'exterior, especialment a les democràcies europees de qui s'esperava rebre suport. Fins i tot es van organitzar campanyes de recol·lecció de fons a París i Londres on es van enviar representants de l'organisme.

Els mitjans que s'empraven eren diversos i sempre amb les tècniques i tendències més modernes del moment. Hi havia propaganda escrita amb periòdics com la *Revista Iberia*; llibres de les editorials Forja i Flama amb col·leccions de poesia o de textos polítics, opuscles i auques satíriques o amb consells per a la població civils, cartells, que es realitzaven al Sindicat de Dibuixants Professionals), propaganda parlada (mítings, conferències, ràdio, discos, espectacles), propaganda gràfica (per exemple cinema, amb la creació de la productora Laya Films que dugué a terme diferents noticiaris cinematogràfics i documentals tant per a l'interior com per a l'exterior en francès i anglès), propaganda artística (exposicions, concursos o la petita escultura d'*El més petit de Tots*) i propaganda esportiva entre moltes altres activitats.

A més de centre de producció i difusió el Comissariat de Propaganda actuà com a eficaç espai d'acollida per a intel·lectuals, periodistes, fotògrafs i polítics antifeixistes que arribaven a Barcelona. Jaume Miravitles fou veritable ambaixador i relacions públiques en el sentit més actual del terme i posà a disposició dels nouvinguts tota la infraestructura i material, a més de protecció, de l'organisme que dirigia.

A partir de 1938 aquesta activitat frenètica comença a davallar fins que els darrers dies de la guerra es converteix en purament testimonial.

La importància i repercussió del Comissariat de Propaganda, encara poc estudiat avui dia, ens indica que des de la Generalitat de Catalunya es va apostar decididament per emprar tots els mitjans a l'abast típics d'una societat comunicativa de masses desenvolupada en favor del règim democràtic legalment escollit.

D'entre totes les tècniques utilitzades Jaume Miravitles afirmava el 1977 que *si tuviera que decir, desde el punto de vista de la propaganda propiamente dicha, cuál fue el más eficaz medio de expresión diría que el*

gráfico en su triple vertiente de fotografía, cartel y cine i qualifica el reporter gràfic com *el soldado civil de aquella guerra*⁶.

La guerra civil española: el naixement d'una nova forma de comunicació visual

Tot i que els dos bàndols en conflicte van desplegar tots els instruments propagandístics possibles per terra, mar i aire va ser des del republicà on es van desenvolupar les iniciatives més modernes i innovadores per exemple en el cartellisme, el cinema, la implicació d'intel·lectuals o les campanyes d'alfabetització al front.

En el cas de la fotografia els professionals que revolucionen i modernitzen el reportatge van ser també majoritàriament els qui es comprometeren, alguns fins i tot deixant-hi la vida, amb el govern de la República perquè els autors i autors s'identificaven amb el subjecte que retrataven, exercint el dret de manifestar les seves opcions personals, és a dir, implicant-se i interpretant el conflicte des de les seves conviccions ideològiques. La guerra civil espanyola està considerada com el primer conflicte retratat des del punt de vista de les víctimes.

Furio Colombo ho resumeix de la següent manera:

*En la guerra de España nos damos cuenta de la gran diferencia del uso de autor de la cámara fotográfica. Con ella se entra en una relación nueva, que jamás había existido, con la tragedia. En esta relación aparece el punto de vista humano (participación, pasión, compasión), que liga al autor con el acontecimiento, y el punto de vista técnico (que incluye también "la visión" estética), que liga al autor con su instrumento y se expresa en el encuadre, el contraste, en la elección del momento "perfecto" y de la ocasión "bellísima."*⁷

Els corresponents estrangers que arriben a Espanya eren molts d'aquells fugitius del nazisme, amb una clara i activa opció política antifeixista. A més

⁶ Miravitles, Jaume (1977): “Introducción a la edición castellana” a D.A.: *Bienal de Venecia. Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. Pp. 16-17

⁷ Colombo, Furio (1997): *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona. Editorial Anagrama. P.140

dominaven totalment la nova tècnica, el *fotoperiodisme modern*⁸ desenvolupat a l'Alemanya de la República de Weimar, on el setmanari gràfic d'actualitat va esclatar fins arribar a la resta de països occidentals tenint com a edat d'or els anys 30. Els seus equips eren càmeres lleugeres, amb la Leica com estrella indiscutible, que havien canviat radicalment el punt de vista del fotògraf, a més d'augmentar la rapidesa en la presa de les imatges. El resultat de millors tècniques, professionalitat i conviccions fa que es mostri la guerra a tots nivells.

Pel que fa als fotoperiodistes del país també són les fotografies preses des del bàndol republicà les que han passat a la història com a icones i les que mostren la guerra vista des de la població civil.

Aquells qui treballaren per al bàndol franquista fan un tipus de fotografia totalment influïda pel pictorialisme del segle XIX, superat ja estèticament, i els temes que tracten normalment són retrats dels més alts comandaments militars. No mostren la vida quotidiana dels soldats al front, sinó que plasmen formacions militars, mostres de suport de població fent la salutació feixista o oficis religiosos. A les imatges on es veu la destrucció d'alguns pobles o edificis normalment no apareix la població civil.

La presència de fotoperiodistes des del mateix moment en què començà el conflicte va ser molt nombrosa.

De tots aquests fotògrafs n'hi ha de locals, que són els que van cobrir els primers dies del conflicte, com Brangulí, Pere Català Pic, Antoni Campaña, Agustí Centelles, Andreu Puig Farran, Lluís Torrents, Josep Maria Pérez Molinos, Carlos Pérez de Rozas Masdéu, José Luís Pérez de Rozas Sáenz de Tejada, Alexandre Merletti, Josep Maria de Sagarra, etc. que van treballar sobretot a Catalunya. Aguayo (Baldomero hijo) Albero y Segovia, Alfonso, ANTIFAFOT, Hermanos Mayo, Martín Santos Yubero i Foto Videia, a Madrid; Nicolás Ardanaz a Pamplona; Pascual Martín a Sant Sebastià; Jalón Ángel a Saragossa; Juan José Serrano a Sevilla; Pedro Menchón a Lorca i

⁸ Vegeu: Freund, Gisèle (1999): *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. (9^a edició). [Original: (1974) *Photographie et Société*, París, Éditions du Seuil i Sousa, Jorge Pedro (2003): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Azqueta a la zona nord. Pel que fa als estrangers destaca Robert Capa però també hi van venir Alber-Louis Deschamps, Victor Horn, Kati Horna, Hans Namuth, Georg Reisner, André Papillon, David Seymour “Chim”, Walter Reuter, Gerda Taro, Margaret Michaelis i Frank M. Elgunn entre altres, tots ells poc coneguts en el moment en què es va iniciar el conflicte. Alguns van perdre la vida a la guerra, altres van assolir fama internacional i avui dia s’han convertit en mites⁹.

Aquests professionals eren corresponents de mitjans concrets o oferien els seus serveis a agències. En el cas de les publicacions internacionals tot i que en un primer moment la majoria va donar un suport decidit al govern republicà democràticament elegit, a mesura que avançava el conflicte molts d’ells van canviar de posicionament fins defensar obertament el bàndol franquista.

Així doncs la guerra civil espanyola es converteix en el conflicte mediàtic estelar, aquell en què la càmera ja esdevé l’absoluta protagonista de la representació de la guerra. Aquesta manera de fotografiar es va imposar internacionalment, va crear escola i va tenir continuïtat en la cobertura de la Segona Guerra Mundial.

⁹ D.A. (2001): *La guerra civil espanyola. Fotògrafs per a la història*. Barcelona. Museu Nacional d’Art de Catalunya P. 14

Avui dia algunes d'aquestes imatges, convertides en documents històrics, s'han convertit en part de l'imaginari col·lectiu de la guerra civil espanyola.

N'he triat quatre per il·lustrar aquest fet per diferents motius. En primer lloc perquè són algunes de les fotografies més reproduïdes i exhibides d'aquest conflicte, fet que les ha convertit icones, tot i que entre elles hi ha grans diferències pel que fa a la difusió.

En segon lloc perquè les quatre estan fetes el 1936, moment en què la majoria de la premsa d'arreu del món està a favor del govern de la República i el punt de vista de les informacions aparegudes als mitjans i, per tant, les imatges, reforcen aquesta idea.

També les he triades pels seus autors. Són quatre fotògrafs que es van posicionar clarament en aquest conflicte utilitzant la seva càmera per defensar la seva ideologia, en aquest cas la lluita contra el feixisme que s'estenia per tota Europa. Dues d'aquestes persones, Endre Friedmann, conegut com Robert Capa, i David Seymour "Chim" eren jueus i s'havien exiliat dels seus respectius països davant l'avenç del nazisme. La seva ideologia política estava clarament mostrada tant amb les seves accions personals com amb les seves fotografies. Per la seva banda, Pere Català Pic i Agustí Centelles també es van estar al costat de la República des de l'inici de la guerra.

El fet que dos siguin estrangers i els altres dos d'aquí també ens dóna una idea de la dimensió mediàtica que va tenir el conflicte. Tots quatre van tenir una relació més o menys directa amb el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

Amb tot, no tindria sentit haver triat aquestes imatges si no tinguessin una qualitat estètica que les fa excepcionals. Són quatre fotografies fetes per quatre fotògrafs que actualment estan considerats mestres de la imatge del segle XX: Robert Capa, David Seymour i Agustí Centelles en el camp del fotoperiodisme i Pere Català Pic en la publicitat i el fotomuntatge.

Alhora les mateixes fotografies amaguen una història ben particular a cadascuna. La primera, *Mort d'un milicià*, ha estat la imatge més polèmica de

la història del fotoperiodisme pel fet de si era una instantània o no. *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* d'Agustí Centelles també ha estat posada en qüestió per si era una escenificació o una instantània i pel reenquadrament que en va fer l'autor respecte del negatiu original. Pel que fa a *Aixafem el feixisme* té la particularitat de ser un dels pocs cartells propagandístics de la guerra civil on s'utilitza únicament la fotografia com a suport i, a més, a diferència de les altres tres podem dir que es tracta de la creació d'un símbol més que d'una icona. Finalment, *Dona escoltant un discurs polític amb atenció* és un cas de com l'ús d'una imatge pot evocar una idea que la fa situar en un context que no és l'original de la fotografia ja que simplement, representa un simple discurs polític, però en moltes ocasions s'ha atribuït a un possible bombardeig aeri.

L'ENIGMA DE LA INSTANTANEITAT: UNA POLÈMICA NO RESOLTA

MORT D'UN MILICIÀ. Cerro Muriano, front de Córdova

(5 setembre 1936)

“No cal utilitzar cap truc per fer fotos a Espanya. No s'ha de col·locar la càmera, és a dir, no s'han de col·locar els objectes. Les fotos estan allí, només cal fer-les. La veritat és la millor imatge, la millor propaganda”. Aquestes paraules de Robert Capa inicien un capítol de la biografia *Sangre y Champán* que Alex Kershaw li ha dedicat al fotògraf. Aquest capítol concret està dedicat a la fotografia *Mort d'un milicià* i porta el mateix títol. Kershaw explica que aquesta fotografia va arribar fins i tot a turmentar Robert Capa, qui se sentiria culpable de la mort a Cerro Muriano. L'autor ho justifica a través de diferents testimonis d'amics del fotògraf, on deixa entreveure que va ser Capa qui, davant la inactivitat del front, va dir als milicians que baixessin pel barranc, moment en què els franquistes van aprofitar per disparar.

Mort d'un milicià es va publicar per primer cop el setembre de 1936 a la revista francesa *Vu* i va causar una gran commoció entre el públic lector perquè fins aquell moment no s'havia vist res d'igual, ja que les anteriors fotografies de guerra havien estat fetes a distància i eren estàtiques. Aquesta fotografia formava part d'un reportatge d'actualitat sobre la guerra civil espanyola on es mostrava el front i la població civil fugint de les tropes franquistes a la zona de Córdova. Segons Jaume Miravitles¹⁰ el Comissariat de Propaganda de la Generalitat va instal·lar a la seva seu un laboratori fotogràfic a disposició dels reporters gràfics i enviats especials de premsa estrangera. Miravitles afirma que va ser aquí on Robert Capa va revelar la seva foto més famosa.

El punt de vista del reportatge és de clar suport al govern republicà i té com a protagonistes la població civil, tant la que s'ha mobilitzat voluntària per defensar la República, és a dir, els milicians, com la que ha quedat a la reraguarda dels pobles i que fuig a mesura que avança l'ofensiva franquista.

¹⁰ Miravitles, Jaume (1972): *Episodis de la guerra civil espanyola*. Barcelona. Ed. Pòrtic. Col·lecció Pòrtic 71, núm 4.

Segons el professor Puttnies, els patrocinadors suïssos de la revista van despedir el director, Lucien Vogel, després de l'aparició de la foto. “*La publicació del número especial sobre la guerra civil espanyola la tardor del 1936 donant suport al bàndol republicà* - confirma Gisèle Freund- va indignar profundament els patrocinadors de *Vu*, i Vogel es va veure obligat a renunciar al seu lloc”. L'any següent es va publicar també al diari *Paris-Soir*, a la revista francesa *Regards* i a la revista nordamericana *Life* (juliol del 37).

Es tracta d'una imatge informativa i d'actualitat sobre un conflicte bèl·lic que els lectors de les publicacions a què va destinada veuen des de lluny. A mesura que avança la guerra la fotografia s'utilitzarà en altres suports. Per exemple, el 1938 Robert Capa publica un llibre amb les seves fotografies i les de Gerda Taro titulat *Death in the making*. També serà utilitzada en diferents publicacions propagandístiques fetes des de diversos organismes del govern espanyol per obtenir el suport de la resta de nacions davant el conflicte. Amb el temps, *Mort d'un milicià* s'ha convertit en obra d'art exposada a museus d'arreu del món i en una de les icones de guerra més difoses i reproduïdes del segle XX. A nivell internacional aquesta fotografia és la més difosa de la guerra civil espanyola.

Des dels anys 70 s'ha debatut sobre si la fotografia de Robert Capa havia estat preparada o no i en quin lloc s'havia fet. El biògraf de Robert Capa, Richard Whelan explica que fa molts pocs anys que s'ha acabat amb aquesta controvèrsia a favor de Capa en descobrir-se la identitat de l'home de la imatge: Federic Borrell García, mort a Cerro Muriano el 5 de setembre del 36. Hi ha algunes dades que, tal i com apunta Whelan, reforcen que Robert Capa i Gerda Taro estaven allí aquell dia. En el seu llibre *The Spanish Cockpit* (El camp de batalla espanyol) el periodista suís Franz Borkenau narra que va estar aquella tarda amb dos fotògrafs de la revista francesa *Vu*. Eren Hans Namuth, que havia conegut Capa a París abans de la guerra civil i el seu amic Georg Reisner. Namuth i Reisner van retratar els habitants del poble mentre fugien d'un atac aeri feixista. En veure el número de la revista francesa *Vu* del 23 de setembre del 36 on apareixien en una pàgina les fotografies de Capa i a l'oposada les de les persones que van fotografiar

Namuth i Reisner, el mateix Namuth va afirmar que Capa sí que havia estat allí aquell dia.

A les còpies originals conservades als arxius de l'herència de Capa, amb la numeració cronològica original, els números de la seqüència a la qual pertany *Mort d'un milicià* van justament davant de la sèrie on hi ha els refugiats de Cerro Muriano. (Desgraciadament, la major part de les pel·lícules d'Espanya van ser reduïdes pel seu ajudant de París a imatges individuals, i s'han perdut bona part dels negatius originals de la seqüència de la *Mort d'un milicià*, entre els quals estava el de la famosa fotografia). La numeració de les còpies originals suggereix clarament que Capa va fer la foto del milicià el 5 de setembre del 36. Ell mateix va confirmar diversos cops al llarg de la seva vida que la fotografia l'havia feta a Córdova.

La polèmica al voltant de la fotografia l'inicia el periodista anglès O'Dowd Gallagher que afirmava haver compartit habitació amb Capa en un hotel a la frontera oest entre França i Espanya. Però el pas del temps li va fer confondre Capa amb un altre fotògraf. Amb tot, va afirmar a diversos entrevistadors al llarg d'anys diferents aquesta història amb clares contradiccions. D'una banda Phillip Knightley va publicar aquesta història de la foto al seu llibre *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as a Hero, Propagandist, and Myth Maker* (1975): *feia alguns dies que no hi havia gaire acció i Capa i altres es van queixar als oficials republicans perquè no podien fer fotos. Al final... un oficial republicà els va dir que mobilitzaria un destacament fins a unes trinxeres properes perquè simulessin una sèrie de maniobres per ser retratades.*

El 1978 George Lewinski va publicar al seu llibre *The Camera at War* la seva entrevista amb O'Dowd Gallagher on el periodista afirmava que van ser les tropes de Franco i no les republicanes les que van escenificar les maniobres. *Ens vam introduir a l'Espanya de Franco a través del riu Irun, un cop ens van donar permís els oficials de premsa de Franco a Burgos... En una ocasió, només van convidar els fotògrafs... i Capa m'ho va explicar. Els van simular escenes de batalla. Les tropes de Franco vestien d'"uniforme" i estaven armades, i simulaven situacions d'atac i de defensa. Van utilitzar bombes de fum per ambientar l'escena.*

Aquesta afirmació resulta impossible si tenim en compte que Capa era jueu i profundament antifeixista. Va cobrir la guerra civil espanyola totalment compromès amb el bàndol republicà. És més, a l'estiu del 36 ja es coneixia com a reporter de diferents publicacions franceses d'esquerra, per la qual cosa resulta difícil de creure que fos benvingut en territori franquista i més tal i com es tractava des del bàndol sublevat els periodistes, especialment els estrangers. En qualsevol cas, des que comença la guerra civil fins que es publica la fotografia s'ha documentat que en tots els viatges que va fer Capa per Espanya mai va estar a menys de 200km de Donostia.

Com ja s'ha esmentat anteriorment la identificació del milicià de la fotografia ha permès sortir de dubtes. Marie Monique Robin a *100 fotos. 100 historias*, ho qualifica de rumor malintencionat i explica: *És una de les millors fotografies del segle. La prova és que un rumor va intentar tirar-la per terra insinuant que havia estat “preparada” i que el seu heroi mai fou abatut per una bala feixista. (...) Si una foto és extraordinària, sempre molesta. Als poderosos, o als envejosos, o de vegades, a tots alhora. I llavors: compte amb els rumors! El rumor va sorgir a principis dels 60 quan un vell correspondal del Daily Express va divulgar una “confidència” que suposadament li havia fet Capa en un hotel de Donostia. Aquesta confidència va ser recollida per Philip Knightley al seu llibre sobre reporters de guerra... i el rumor estava servit. Gràcies a Mario Brotóns, amic del milicià de la foto, l'assumpte es va aclarir definitivament el setembre de 1996. Després de reunir les proves als arxius militars, l'historiador va confirmar allò que se sabia des de sempre: el milicià -l'únic- caigut al front de Cerro Muriano el 5 de setembre de 1936 es deia Federic Borrell García, tenia 24 anys i havia fundat les Joventuts Llibertàries del seu poble, Alcoi. Era un vividor, cantava molt bé i era un antifeixista convençut. A Robert Capa segurament li hauria agradat.*

Efectivament Mario Brotóns, també d'Alcoi va descobrir després d'anys de recerca a diversos arxius del govern espanyol, que només constava una baixa a la milícia d'Alcoi a Cerro Muriano el dia 5 de setembre del 36: Federic Borrell García. Amb una reproducció de la fotografia de Capa va tornar a Alcoi per mostrar-la al germa petit de Federic, Evariste, que també estava a Cerro

Muriano. En realitat Evariste no va presenciar la mort del seu germà però va confirmar que la foto coincidia exactament amb la descripció verbal que li havien fet de l'esdeveniment i que l'home de la imatge era efectivament el seu germà. La identificació es va demostrar examinant fotos de família de Federic.

Però segons Alex Kershaw, ni a l'arxiu de Salamanca ni al d'Àvila hi ha constància al registre de visites de Mario Brotons i el director de l'arxiu de Salamanca afirma que a les llistes de morts i desapareguts tampoc consta cap Federic Borrell. Kershaw insisteix en el dubte fent preguntes retòriques al lector com ara: i si no va morir al moment de fer la foto? Per què Capa mai ho va dir? Com és que no s'ha trobat el cadàver de Federic?

Cal deixar clar que no es tracta d'una fotografia aïllada sinó d'una sèrie que mostra al milicià en qüestió entre un grup de soldats saltant un barranc i disparant a l'altra banda. En publicar-se per primer cop a *Vu*, a la pàgina està col·locada just dalt d'una altra d'un home que també queia al mateix lloc, per la qual cosa alguns autors han afirmat que les dues imatges retraten el mateix home. Han fet falta anàlisis molt detallades per demostrar que són dues persones diferents. Però a una de les imatges de la sèrie apareixen els dos homes amb altres milicians. L'home de la fotografia famosa apareix a l'esquerra i el de la segona fotografia una mica més a la dreta. Si veiem les corretges de les seves cartutxeres la del primer són verticals, típiques del disseny d'Alcoi i les del segon són en forma de creu. Per tant són dos homes diferents. Kershaw es pregunta: qui era aquest segon milicià?

En aquesta sèrie sembla que el fotògraf corria amb els soldats quan iniciaven l'atac al barranc. Capa doncs havia d'estar molt a prop del terra i apuntà amb la càmera cap amunt quan va captar la imatge *Mort d'un milicià* i segurament es va quedar en aquesta posició relativament segura el temps suficient per fotografiar la caiguda, que no mort, de l'altre home.

El pas del temps no fa que el debat al voltant d'aquesta imatge quedí del tot resolt. L'acadèmica britànica Caroline Brothers ha revisat recentment la polèmica de *Mort d'un milicià* de manera exhaustiva i ha arribat a la següent conclusió:

La fama d'aquesta fotografia és indici d'una imaginació col·lectiva que volia i encara vol creure certes coses sobre la naturalesa de la mort a la guerra. Allò que defensava aquesta imatge era que morir en combat era un acte heroic i alhora tràgic, i que l'individu comptava, i la seva mort importava.

Efectivament, una primera aproximació a aquesta imatge, feta amb una Leica de pas universal i en blanc i negre ens transmet la representació del mateix instant de la mort. Un instant congelat, on la fotografia ha permès aturar el temps. Una mort individual, que catapulta l'home més simple fins a la condició d'heroi, però que, alhora, representa la mort col·lectiva d'un poble en guerra. El poble espanyol que s'ha convertit en el protagonista de la seva història. Milers d'individus que s'han llençat a lluitar a favor de la democràcia i del règim republicà que tants canvis va introduir a la societat espanyola. Si ens fixem en la composició estètica de la imatge en primer lloc cal resaltar el fet del moviment i la tensió que aquest provoca en el conjunt de la fotografia. Aquest element serà el més rellevant d'aquesta fotografia juntament amb la proximitat. Aquesta mínima distància de l'objecte retratat era un element molt novedós en la fotografia del moment i més tractant-se d'una imatge en ple camp de batalla. A aquestes dues característiques tan significatives cal afegir el desequilibri que suposa que l'individu estigui en una part molt concreta de la imatge, l'esquerra, ocupant-ne tot l'angle inferior que és per naturalesa cap on dirigim la nostra mirada. Com que està el moviment aturat i el subjecte en ple desequilibri el concepte d'horitzó queda totalment desdibuixat. A la dreta la natura, el paisatge de petites muntanyes al fons i un gran cel dominant el centre de la imatge. Aquestes pinzellades sobre la composició de la fotografia ens porten a simple cop d'ull a una imatge de gran força expressiva tant per la temàtica (una persona al moment de la seva mort) com per la forma en què el fotògraf l'ha captada. Alguns autors afirmen la relació d'aquesta fotografia amb la simbologia cristiana pel fet que el milicià està amb els braços oberts igual que Crist a la creu. Al meu parer tot i que sí que té els braços oberts cal matisar que el milicià porta un fusell a la mà, per tant està lluitant, en aquest cas per un ideal. Res més lluny

de Crist que va acceptar el seu sacrifici per la humanitat sense resistència ni lluita de cap tipus.

Mort d'un milicià va suposar un abans i un després en el públic que va rebre la imatge en el context de la seva producció i publicació. Amb els anys el context de recepció ha variat totalment i actualment qualsevol persona exposada als mitjans de comunicació massius veu cada dia imatges de violència i conflictes d'arreu del món. Amb tot, si parlem d'un individu competent comunicacionalment parlant, és a dir, que tindrà coneixements sobre la guerra civil, o sobre l'autor de la fotografia, o de tota la polèmica exposada anteriorment, etc. per molt que tingui tota la informació al voltant de la imatge no deixarà de sorprendre's pel misteri d'aquest moment en què podem veure la mort d'un home en una *instantània* feta, si hem de creure el que va dir Robert Capa “de sort”. Si en realitat fou una escenificació, aspecte encara no resolt, això no afectà gens pel que fa a l'impacte de la imatge en el moment de la seva difusió ja que el públic de l'època no va posar en dubte la seva qualitat d'*instantània*. El debat actual és interessant, en certa mesura, però hem de deixar palès que l'impacte de la imatge, fos provocat per part de l'autor o no, va ser absolutament rotund.



Robert Capa. *Mort d'un milicià*. Cerro Muriano, front de Córdoba, 5 de setembre de 1936



Primera publicació de *Mort d'un milicia*. Revista *Vu*, 23 de setembre de 1936



ROBERT CAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought Death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Irun and Durango, has kept Europe in a state of jitters.

When the war started, most U. S. citizens looked on the Loyalists as a half-crazy, irresponsible, murderous scum that had turned on its honorable betters.

A year of war has taught the U. S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—irresponsible, arrogant, vain, ignorant, shiftless and incompetent. Some 20,000 landlords owned 50% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their land modern irrigation. They refused to rent unused land to landless peasants for fear of giving the peasants dangerous ideas of ownership. The land was only about 25% efficient and much of it was idle. And Spain's mineral resources, among the greatest in Europe, lay almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th Century.

To the 20,000 landlords, add 21,000 Army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every six privates, one general for every 150 men. For every \$3 spent on soldiers' pay, food, barracks, ammunition, officers got \$10 in pay—25% of the national budget. The national law made officers semisacred. Just for pushing a policeman of the swank Civil Guard, six Americans got six months in jail in 1933.

Add to the 41,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to Tibet. These also were paid by the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalist's position. It was up to its neck in politics. Peasants were told that to vote against the Conservatives was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were 45% illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had fired their bosses for flagrant incompetence and the bosses had refused to be fired.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, turn page.

Publicació de *Mort d'un milicià*. Revista *Life*, 12 de juliol de 1937

La controvèrsia de l'escenificació i l'ús del reenquadrament

Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació. Barcelona: 19 de juliol de 1936

A l'hora de parlar de la fotografia *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació* hem de distingir entre la que hi ha al negatiu i la que ha passat a la història com a icona de la guerra civil espanyola. A la fotografia original apareixen quatre personatges masculins, tres dels quals estan recolzats a sobre d'uns cavalls morts apuntant amb els seus fusells. Els animals fan de parapet. El quart personatge està situat dempeus a l'esquerra de la imatge amb un petit revòlver a la mà, més a prop de l'espectador i darrera els altres homes. Aquesta imatge es va publicar a *El Día Gráfico* i *La Rambla*, entre altres.

En canvi, a la imatge difosa per primer cop a *La Humanitat* del dia 23 de juliol i a *La Vanguardia* i reproduïda posteriorment fins a l'actualitat, el personatge que està a l'esquerra i en lleuger primer pla ha desaparegut de la fotografia i són només els tres individus i els cavalls els que prenen el protagonisme. A la part dreta de la imatge també desapareix el cap d'un dels cavalls morts que està recolzat a la vorera i la persiana de fons. La reducció de la imatge suposa gairebé els 2/3 de la mateixa. (En una reproducció que mesura 20 cm d'amplada s'ha retallat 1/3 per l'esquerra, és a dir, 6'6 cm i per la dreta 2,4 cm).

Això transforma la imatge en una de nova que s'ampliarà al llarg dels anys en una forma més apaisada o menys. La profunditat de camp doncs queda també totalment alterada. Pel que fa al volum dels elements que ocupen la imatge, en el cas de la reenquadraada apreciem molt millor la fisiologia dels cavalls ja que n'ocupen el primer pla. El centre de la imatge l'ocupa ara la zona de la cua d'un cavall. A més, a primer cop d'ull podem fixar-nos en detalls de la indumentària o en la posició dels tres personatges.

Estem al davant doncs d'una imatge original que, un cop manipulada tècnicament en el moment de la seva reproducció, es transforma d'una manera tan radical que es converteix en una de nova.

El títol que l'autor ha posat a la fotografia és *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació* fet que d'una banda es refereix als protagonistes de la

imatge i de l'altra a un punt geogràfic concret: un carrer de la ciutat de Barcelona.

En ser publicada el juliol del 36 a *El Día Gráfico*, el text que l'acompanya, que curiosament està a sobre de la imatge i amb una fletxa indicativa, no aporta cap informació més enllà de la que ens dóna la imatge en ella mateixa ja que diu: *Fuerzas de asalto y Seguridad disparando tras los caballos*. La portada no duu cap titular. Són les dues imatges a pàgina sencera la principal font informativa.

Però el cas de *La Vanguardia* és força diferent. En primer lloc, el peu de foto ja en dóna més informació: *Guardias de asalto, parapetados tras unos caballos muertos en la refriega, disparan contra las tropas facciosas*. En llegir-lo ja apareixen dos bàndols confrontats, les forces del govern democràticament elegit i els altres, els sublevats. A més la paraula “refriega” ens indica de manera una mica eufemística que va haver-hi lluita.

Si ens fixem en tota la pàgina està clarament dividida en dues parts encapçalades amb dos titulars. El primer, *Las barricadas levantadas por el pueblo* amb una fotografia signada per Merletti que ocupa la meitat superior de la pàgina. El segon, *Barcelona: Documentos gráficos de la dominada rebelión* on a sota apareixen dues fotografies signades per Centelles. La de l'esquerra és la que estem analitzant. El titular en aquest cas ens situa geogràficament i ens informa de la situació política resolta a favor del govern de la República. Aquesta és la pàgina número 4 de les anomenades “gràfiques” del diari i aquest dia n'és la contraportada.

En tots dos casos estem davant d'una imatge informativa, d'actualitat, una instantània que forma part d'un reportatge gràfic sobre uns fets que han capgirat totalment la vida dels ciutadans: l'esclat d'una sublevació per part d'uns militars que, a Barcelona, ha estat aturada tant per les autoritats com pel poble que s'ha llençat al carrer armat. A la imatge veiem els homes en el mateix moment de la lluita, armats en un dels carrers més cèntrics de la ciutat, apuntant, en plena tensió de combat. Els cavalls morts i la seva sang sobre la vorera afegeixen dramatisme i sensació de lluita real.

És un moment de total incertesa. Des del dia dels fets, el 19 de juliol, fins al 25 /26 que tornen a aparèixer els diaris, la vida ha canviat radicalment.

La fotografia *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* és, en una primera consideració, una “instantània” que forma part d'un reportatge. Està destinada a la premsa diària. Per això la trobem publicada a dos diaris barcelonins immediatament després que tornen a sortir al carrer. Primer apareix signada a *La Vanguardia* el dia 25 de juliol. No és una de les imatges més importants ja que ocupa només un quart de la pàgina gràfica del darrera. En aquesta ocasió ja està reenquadrada. Agustí Centelles revelava ell mateix els seus negatius i es feia les còpies. No va entregar mai cap negatiu a cap de les publicacions on apareixien les seves fotos sinó que ja donava la còpia feta. Així podem pensar que el reenquadrament de la imatge el va fer ell mateix (o, més improbable però no descartable, la persona encarregada de dissenyar la pàgina).

Al dia següent, o sigui el 26 de juliol, la fotografia apareix, ara sense signar, fidel al negatiu, a la portada de *El Día Gráfico*. La seva presència doncs és de gran importància ocupant la meitat inferior del diari.

Pel que fa al públic receptor de la imatge podem afirmar que en moments en què es produeixen esdeveniments extraordinaris, especialment si ens afecten de manera molt directa, és habitual que les persones compren més els diaris, que la gent vulgui estar informada en tot moment. Durant els anys 30 la ràdio i la premsa diària són els mitjans estrella. En el cas de *La Vanguardia* és el diari més important de Barcelona i *El Día Gráfico*, tot i que amb molta menys tirada, compta amb l'atractiu de la informació en imatges. Així la majoria de ciutadans de Barcelona i d'arreu de Catalunya que van comprar o veure la premsa d'aquells dies van poder mirar aquesta fotografia. Aquesta seria la difusió inicial, inmediata, la més periodística i informativa. Cal afegir en aquest punt que la imatge reenquadrada es va publicar a molts altres diaris. Per exemple el dia 23 de juliol a *La Humanitat*, el dia 24 de juliol a *La Dépêche*, adjudicant-ne l'autoria als seus enviats especials. El dia 1 d'agost de 1936 és la portada de la revista nordamericana *News-Week*.

Ara bé, la imatge reenquadrada l'hem trobada també en la publicació *Visions de Guerra i de Reraguarda*, publicada pel Comisariat de Propaganda de la Generalitat el 1937 des de la secció d'Edicions, dirigida per Pere Català Pic. Aquí ha canviat totalment la manera de difondre la fotografia i el públic a qui va dirigida.

El 1937 la guerra ha començat a fatigar la població civil, especialment a la reraguarda. Un conflicte que en un principi semblava que es resoldria en molt poc temps es troba en un punt sense retorn, del qual el final sembla encara molt lluny.

És doncs des de la secció d'edicions que veu la llum *Visions de Guerra i de Reraguarda*. Aquesta publicació bilingüe té dues sèries. La sèrie A on es publica *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* en el primer número està dedicada a recordar els moments victoriosos de l'inici de la revolució. La sèrie B, per la seva banda, tracta d'informacions d'actualitat. Així ho manifesta l'editorial del primer número, una veritable declaració d'intencions:

“Ha tocat a Catalunya i als altres pobles vius d'Ibèria de fer el sacrifici sagnant d'enfrontar-se amb dues potències en defensa de la Democràcia i de la Llibertat.

Mentre a la Societat de Nacions i a tots els països es fan diplomàtics equilibris per a evadir fatals conseqüències, mentre les democràcies d'arreu del món dubten a fer acte de franca solidaritat, a les nostres terres es desenrotllen escenes cruentes, tràgiques visions de guerra i de reraguarda.

Sota aquest títol, “Visions de Guerra i de Reraguarda”, aplegarem, en quaderns quinzenals, les escenes que hagin estat copsades per l'aparell fotogràfic, perquè, degudament col·leccionades, siguin, ensembs que vergonya per a les nacions passives, ensenyament i estímul per a les futures generacions que seran més democràtiques i més humanes.

Però comencem a publicar-les nou mesos després del seu inici i, per tal que “Visions de Guerra i de Reraguarda” constitueixi la història gràfica completa del moviment antifeixista, es publicarà en dues sèries que seran alternades setmanalment. La sèrie A retrospectiva, la integraran els fets esdevinguts del 19 de juliol fins a la data del present quadern; i la sèrie B publicarà les fotografies d'actualitat.”

Les fotografies d'aquest número corresponen als fets de juliol del 36 a Barcelona i no van signades a cada pàgina sinó al final de la publicació (photos: Centellas). A partir del segon fascicle de la sèrie A on continuen els fets de juliol a Barcelona i Madrid no hi ha cap imatge signada. Amb tot, podem afirmar que les fotografies que mostren Barcelona són d'Agustí Centelles i les de Madrid d'Alfonso Sánchez Portela, el fotoperiodista madrileny més important, juntament amb els Hermanos Mayo, que signava com "Alfonso".

La imatge dels guàrdies apareix a la tercera pàgina situada a la dreta i porta el següent text: a dalt a l'esquerra hi diu: "*Guàrdies d'assalt parapetats en cavalls de l'exèrcit. (carrer Diputació xamfrà Llúria)*" i a sota, en català i castellà: "*La guàrdia d'assalt de la Generalitat contribuí en gran manera a la victòria del poble. Tres valents, emparant-se en llurs cavalls morts, hostilitzen inlassablement l'enemic*".

Tant el text que acompaña aquesta imatge com la publicació en general són un element clarament propagandístic. Estem davant de textos curts i convinents, amb una clara tendència política, la defensa de la República i la Revolució, en part una mica nostàlgics d'aquells primers dies. Les imatges estan escollides acuradament: no hi ha signes de gran violència fins i tot en les que apareixen morts. Per exemple, els morts ho són en combat i n'hi va haver molts d'altres; no veiem cap església cremada, tot i que en l'arxiu d'Agustí Centelles hi ha sèries que les mostren.

Els textos s'encarreguen de suavitzar la tragèdia i enaltir la lluita davant l'agressió feixista. El protagonista de les imatges i dels textos és "el poble", lloat per la seva valentia. En el cas dels guàrdies se'ls qualifica de valents, en altres pàgines es parla fins i tot d'herois.

Per tant aquesta publicació va adreçada sobretot a gent del bàndol republicà, als ja convençuts, però que en un moment d'incertesa i seguint els esdeveniments dels fronts poden estar desmoralitzats o desmotivats.

Les imatges dels primers dies de la guerra fetes per Agustí Centelles van ser utilitzades àmpliament pel Comisariat de Propaganda durant el conflicte i també després. La majoria de les vegades no apareixen signades. Per exemple en diferents postals editades pel Comisariat es reconeixen

imatges dels dies 19 i 20 de juliol o del front d'Aragó o en fotografies de premsa que mostren exposicions d'imatges fetes durant la guerra.

Fins ara ens hem referit a la imatge distingint-la entre l'original del negatiu i la reenquadrada. Hem vist com en la seva publicació als diaris de l'època i només amb un dia de diferència, ja va aparèixer de dues maneres diferents.

Arribats a aquest punt doncs, cal parlar de dos conceptes que han acompanyat *Guàrdies d'Assalt al carrer Diputació* des de fa molts anys: manipulació i escenificació, dos termes molt lligats a la fotografia des del seu naixement. Posarem dos exemples per tal d'il·lustrar-los.

Josep Fontana, en el pròleg citat de *Visions de Guerra i de Reraguarda* fa referència a la manipulació:

(...) Hi ha fins i tot una certa manipulació dels testimonis. Un tall oportú ha millorat la plàstica de la famosa fotografia dels guàrdies d'assalt parapetats darrera els cavalls morts, que trobareu al principi d'aquesta col·lecció. (...) És J. Milicua qui m'ha fet observar l'existència d'una versió "completa" on es veu un home dret al darrera dels guàrdies parapetats, amb una pistola a la mà. La mateixa gosadia, tal vegada irresponsable, d'aquest home fa minvar la tensió del conjunt. La qual cosa no vol dir que el gest sigui inverosímil, com ho proven les fotografies del tirador aïllat de la plaça de Catalunya que trobareu en aquesta mateixa col·lecció. (...)

Jaume Casasús¹¹ dedica un capítol a aquesta fotografia titulat “La imatge més reproduïda d'Agustí Centelles, un fotoperiodista innovador a la Catalunya dels anys 30” i ens parla d'escenificació:

(...) Aquesta fotografia, que publiquem en aquest llibre, ha estat durant molts anys la imatge més reproduïda -en llibres, periòdics i cartells- de la revolta de 1936 a Barcelona. I també és una de les fotos més simbòliques d'aquella guerra civil, juntament amb una de Robert Capa que representa el moment en què un milicià cau abatut, amb els braços oberts, al front de guerra. (...) No sabem qui va decidir segregar aquella part de l'escena fotografiada. (...)

¹¹ Casasús, Jaume (1999): *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona. Ed. Proa. Pp. 361-364

Tot sembla indicar, per altra banda, que aquesta famosa instantània sobre la lluita als carrers de Barcelona és el resultat d'una escenificació. Els cavalls eren morts, tanmateix, i aquells guàrdies d'assalt havien participat en el combat. Però la composició de l'escena permet intuir que els personatges -inclòs, també cal dir-ho, aquell que fou suprimit després en la fotografia publicada- simularen una situació de tensió que, quan el fotògraf hi era, s'havia esvaït. Ho delaten, sense anar més lluny, la indumentària, el gest i la posició del personatge eliminat. (...)

En el cas de la manipulació en el reenquadrament, Agustí Centelles no va amagar mai que havia optat per retallar la imatge perquè el personatge que apareixia a l'esquerra li “esguerrava la foto”. Pensava que amb aquell revòlver tan petit i amb la postura més allunyada no donava la credibilitat suficient que ell volia plasmar.

Pel que fa a l'escenificació ens podem plantejar diferents hipòtesis:

a) la imatge és una instantània i és el que hi ha al negatiu allò que veié el fotògraf. El fet real impedeix totalment la producció d'una imatge perfecta; la imperfecció icònica és la de l'esdeveniment captat.

b) és possible que, efectivament, ell veiés els guàrdies parapetats lluitant darrera els cavalls. Però si era una situació de lluita segurament no s'hi va acostar suficientment en aquell moment per no posar en perill la seva pròpia vida. Llavors un cop acabat el tiroteig igual va demanar als guàrdies que es tornessin a posar tal com estaven i en el moment de fer la fotografia aparegué el quart personatge. Apareix aquí el concepte de *previsualització* per part del fotògraf, que ja tenia la imatge final al cap mentre estava veient els esdeveniments.

c) molt més improbable és que els demanés una escenificació total, és a dir, que els cavalls no estessin en aquella posició i el fotògraf en imaginarsela convencés els guàrdies de crear la imatge. No eren moments per perdre el temps fent retrats per molt conegut que fos Centelles com a fotògraf. A més en aquella hora del matí no estava res clar ja que la lluita per tota la ciutat no s'havia decantat encara cap a les forces lleials al govern. Finalment, els guàrdies d'assalt eren una de les autoritats d'ordre públic i Centelles era un simple civil.

Si ens fixem detingudament en la imatge pren força la segona hipòtesi, aquella en la qual el fotògraf ha previsualitzat la situació i, acabat el combat, demana als guàrdies d'assalt que es tornen a posar en la mateixa posició que estaven feia una estona. Hi ha un element que crida poderosament l'atenció a la fotografia: el casc que hi ha perfectament col·locat al centre de la imatge. Els guàrdies d'assalt no empraven casc però sí ho feia l'exèrcit. Així que aquest objecte el podem considerar “un trofeu” que indica que els guàrdies d'assalt han sufocat els revoltats. Per tant la fotografia és una escenificació. Com que aquesta imatge forma part d'una sèrie, si mirem un full de contactes dels negatius ens adonarem que a la següent imatge el guàrdia d'assalt que va en cos de camisa és el protagonista de la fotografia. Està dempeus, apuntant amb el fusell en una cantonada, la mateixa on s'ha fet la imatge anterior, i porta el mateix casc penjant del colze. Una altra escenificació, ja que emmig d'un combat hom no es penja un casc del colze sinó que se'l posa al cap per protegir-se. Però en aquest cas es tracta d'un guàrdia d'assalt, per tant llueix la gorra identificativa del seu uniforme.

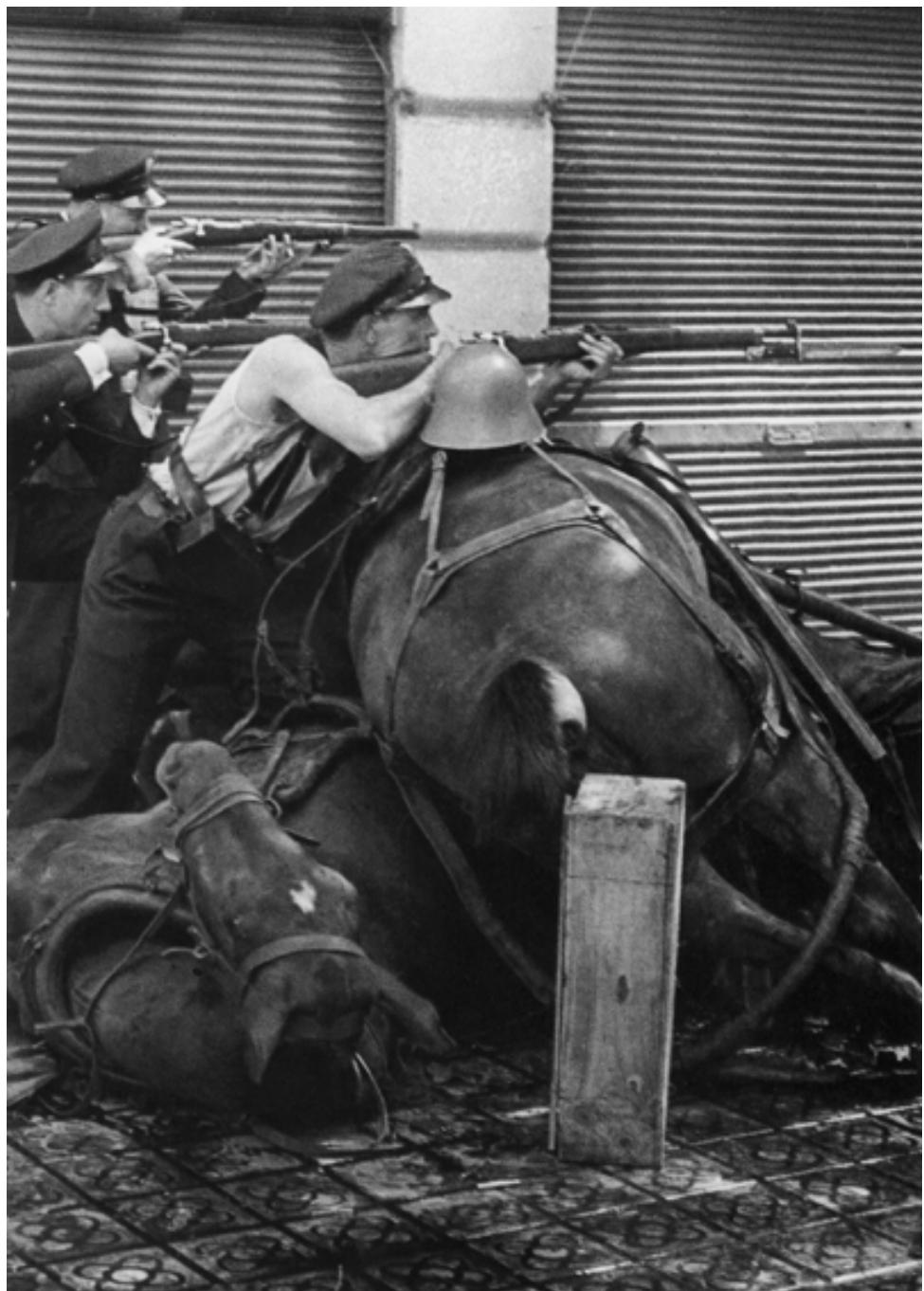
Guàrdies d'assalt al carrer Diputació en el moment de la seva producció i primera difusió a nivell informatiu, els receptors de la imatge no tenien ni la informació ni, possiblement, els elements de judici pel que fa a la imatge en general, amb què comptem actualment les persones que vivim en una cultura totalment audiovisual.

Un receptor ideal en el moment de la publicació seria aquell que va veure els dos diaris i es fixà en què la mateixa fotografia es presentava de dues maneres molt diferents (aquest receptor seria el mateix autor i potser alguns companys d'ofici, seguint aquella tradició gremialista del periodisme d'estar molt atents a tot allò que fan i publiquen els altres).

Per a la gran majoria de la població aquesta fotografia era una més de les imatges de la victòria en la lluita a Barcelona. Una imatge que mostra a les autoritats lleials a la República en ple combat. Aquestes autoritats van comptar amb el suport de la població i es van produir escenes de fraternitat entre forces de l'ordre i militants obrers celebrant la victòria contra els rebels.

Per als sublevats en canvi és tot el contrari: una imatge de derrota i humiliació.

En la difusió a nivell propagandístic que hem trobat el 1937, la imatge evoca l'inici de la revolució, quan tot feia pensar que el conflicte es resoldria en breu, quan la il·lusió de la gent estava en el punt més alt. Es pot rebre com una injecció de moral, de confiança en els combatents o, al contrari, com un intent fallit més de l'allau de propaganda en tot tipus de formats i missatges per part de les autoritats republicanes. Text i imatges triades han estat concebuts per exaltar l'ideal revolucionari i fer creure en la victòria.



Agustí Centelles. *Guàrdies d'assalt al carrer Diputació*. Barcelona, 19 de juliol de 1936



Sense signatura. *El Día Gráfico*, 26 de juliol de 1936. Aquesta és la imatge tal i com apareix al negatiu de l'arxiu Centelles.

Agustí Centelles. *La Vanguardia*, 25 de juliol de 1936.



Agustí Centelles. *Visions de guerra i reraguarda*. Comissariat Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937



Full de contactes. 19 de juliol de 1936. A. Centelles

La creació d'un símbol gràcies al fotomuntatge

“AIXAFEM EL FEIXISME” [Octubre] de 1936

De les quatre imatges triades l'única que considero com un símbol i no com una icona és *Aixafem el feixisme*. El fotògraf Francesc Català Roca, a les seves memòries¹² explica com el seu pare, Pere Català Pic va fer la fotografia: “Un dia, el pare em va dir que havia de fer un cartell i em va manar d'anar fins al carrer Tallers a buscar fang que necessitava per fer una esvàstica. Jo mateix vaig modelar l'esvàstica i la vaig posar damunt d'una fusta. Vam anar a l'entrada de Capitania i, a la porta de l'esquerra mirant la façana, vam preparar l'escenari per fer la fotografia. Era de nit. Hi vam posar una cadira i jo vaig mullar les llambordes del terra. Vam posar-hi un focus, la creu gammada a terra i a la cadira hi vam fer seure un mosso d'esquadra amb un fusell entre les cames per tal que no es bellugués. El vam fer seure de tal manera que semblava que amb el peu aixafava la creu. Vam fer dues plaques de 13x18. El resultat va ser un dels cartells més famosos de la Guerra Civil. I dels més innovadors, ja que aquest va ser un dels primers cartells del món fet utilitzant la fotografia en comptes del dibuix o la pintura. Un cartell on no hi havia necessitat de cap lletra, ja que la fotografia parlava per si mateixa. De tota manera, del cartell definitiu hi havia dues coses que al meu sentit crític no li acabaven d'agradar: l'una, que dugués un paspartú, i l'altra, la innecessària llegenda “Aixafem el feixisme”, que finalment hi fou incorporada. A més, obligats per les circumstàncies o les limitacions d'impressió, els tallers gràfics que se'n van ocupar van haver de fer-lo en dos trossos donades les dimensions del cartell (80x100). De fet, però, la Casa Dalmau Oliveras, encarregada del tiratge, ho va fer tan bé que no es notava gens.”

Català Pic era l'home ideal a la Catalunya d'aquell moment per ser capaç de concebre aquesta imatge ja que era un dels pioners de la fotografia publicitària al nostre país.

¹² Català Roca, Francesc (1995): *Impressions d'un fotògraf*. Ed. 62. Barcelona. P.37

Des del moment de la seva creació *Aixafem el feixisme* és doncs una imatge concebuda per a un ús propagandístic, per a mobilitzar la població ideològicament. També cal fer palès que l'emissor d'aquesta fotografia és una institució, en aquest cas el Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i que no estem davant d'una imatge informativa per il·lustrar un reportatge de la guerra, sinó que és un cartell.

L'experiència, formació i intuició creativa de l'autor el porten a obtenir com a resultat final un símbol que no necessita del llenguatge verbal per expressar tot el seu significat.

Si parlem en termes de sintaxi visual, l'abstracció cap al simbolisme requereix una simplicitat absoluta. Per a ser efectiu, a més, un símbol no només ha de veure's i ser reconegut sinó també ser recordat i reproduït. La fotografia *Aixafem el feixisme* podiem qualificar-la de “metasímbol” en el sentit en què agafa dos elements que són símbols en ells mateixos i els posa junts per crear el missatge a transmetre. Si mirem la imatge veiem un peu calçat amb una espadanya a sobre d'una esvàstica. En aquell moment històric la creu gammada era el símbol del règim nazi instaurat a Alemanya. La seva difusió, massiva arreu, era l'element identificatiu més conegut d'allò que representava. Per la seva banda un peu calçat amb una espadanya representa una persona de condició humil ja que les sabates en aquells temps estaven reservades per a les classes més acomodades.

El contrast i la força expressiva de la imatge ve donada en aquesta ocasió per la mida dels elements que la conformen. Tal i com està presa la fotografia el peu està en condicions superiors davant la creu gammada, on crida l'atenció que està esquerdada. Així, unint aquests dos símbols, Català Pic transmet el missatge antifeixista amb una força extraordinària. Un aspecte a destacar d'aquest cartell propagandístic, també es va reproduir a la premsa de diferents països, és que té la fotografia com a tècnica. És molt poc usual als anys 30 que un cartell es faci només en suport fotogràfic. Només cal mirar alguna de les publicacions de cartells de la guerra civil espanyola per deixar palesa aquesta particularitat. A més està fet en blanc i negre a diferència de la majoria de cartells que omplien les ciutats amb tot de colors i grafismes. La composició que fa Català Pic ens parla d'una imatge totalment

pensada, preparada, perfectament il·luminada i enquadrada per aconseguir difondre el missatge sense cap tipus d'equívoc possible en la interpretació.

En el moment de la seva producció aquest cartell va ser un dels més famosos durant la guerra civil. Actualment com que és un símbol no cal cap text per a explicar-lo i tot i que molta gent potser no sap quan es va fer, per qui i per quins motius, el significat continua essent el que veiem a la imatge. Aquest cartell ha estat difós a través de moltes exposicions i llibres. Per exemple el 1963 es va exposar a Lausana entre “les millors fotos publicitàries de la primera meitat del segle XX” tal i com explica Enric Jardí i posteriorment apareix al volum de T. M. Barthel *Fotografismo publicitario internacional* tot i que es reproduceix com d'autor desconegut i com si fos una obra concebuda durant la Segona Guerra Mundial.

D'acord amb el publicista Lluís Bassat: *No puc deixar de referir-me a una fotografia que és tot un concepte visual, que no va necessitar, ni necessitarà mai, paraules: Aixafem el feixisme. Aquesta fotografia de Pere Català Pic mereix, per si mateixa, figurar amb tots els honors en la història de la comunicació contemporània.*¹³

¹³ Bassat, Lluís (1994): “Els conceptes publicitaris de Pere Català Pic i Josep Sala”, text del catàleg de l'exposició *Visions útils. Pere Català Pic i Josep Sala. Fotopublicistes dels anys 30.* Fundació La Caixa. P. 15



Pere Català Pic. Aixafem el feixisme. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya

Quan l'ús i el reenquadrament canvien el significat de la imatge

Dona escoltant un discurs polític amb atenció. Extremadura, març de 1936

Aquesta és l'única fotografia de les quatre que he triat que està feta abans de la guerra civil, ja que va ser publicada a la revista francesa *Regards* el 14 d'abril de 1936. Formava part d'un reportatge escrit per Georges Soria a Badajoz el 8 de març per parlar del triomf del Front Popular a les recent celebrades eleccions del febrer. El títol del reportatge (*60.000 camperols d'Extremadura ocupen les terres*), així com també el de la mateixa fotografia (*Dona escoltant un discurs polític amb atenció*), ens dóna la informació per poder aclarir-ne exactament la temàtica. Es demostra aquí, un cop més, que en les fotografies periodístiques quan ens plantegem una anàlisi hem de tenir en compte com un dels elements del significat el títol de la fotografia i, en el cas de veure-la a la pàgina d'un diari o revista el text del peu de foto. De totes maneres a l'hora de compaginar es pot canviar el peu de foto i alterar totalment el significat de la imatge, fet que s'ha pogut veure, per exemple, en diferents conflictes bèl·lics quan des dels dos bàndols enfrontats una mateixa imatge ha servit per parlar dels horrors i crims del bàndol contrari (a la guerra civil espanyola es van produir alguns d'aquests episodis, però potser el més conegut és el de les imatges de la ciutat de Gernika totalmente arrasada pel foc que van ser utilitzades pel bàndol franquista per defensar la seva hipòtesi d'incendi provocat pels republicans) .

Cal deixar palès també que la imatge més difosa també és un reenquadrament respecte la fotografia original, on apareixen més persones al voltant de la dona que escolta el discurs, per tant no és un pla detall d'ella sinó una fotografia de grup.

En aquest cas, si he escollit la fotografia de *Chim* és perquè ha passat a l'imaginari col·lectiu com una imatge feta durant la guerra per al públic en general. Només des d'àmbits especialitzats, diferents autors s'han ocupat de rectificar, en algunes ocasions, per deixar clar que és anterior al conflicte. Per què podem pensar que es tracta d'una imatge de la guerra? Per dos

motius: el primer el podem trobar a la mateixa imatge i el segon i, segurament, el més determinant, per l'ús que es va fer d'ella durant la guerra i posteriorment.

La guerra civil espanyola va ser la primera que va mostrar a través dels mitjans de comunicació massius d'arreu del món i en diferents suports, les conseqüències que tenia la guerra en la població civil que no estava lluitant al front. Alhora, aquesta guerra va tenir els bombardejos aeris de les diferents ciutats de reraguarda com a element destructiu característic i pioner. Era el primer cop que de forma massiva la població civil patia les represàlies de les bombes i que aquest fet es mostrava sense cap tipus de pudor a ulls del món.

És per això que aquesta imatge d'una mare que mentre està alletant el seu fill mira al cel evoca la por al bombardeig imminent. Si ens fixem en la composició de la imatge és la mateixa estètica la que pot reforçar aquesta idea. Cal dir també que la dona apareix envoltada d'altres nens, però que és ella la protagonista pequè és la figura predominant a la fotografia. Es tracta d'un retrat de la dona amb el cap lleugerament aixecat i que tal i com es veu a la fotografia ocupa totalment en forma de diagonal la imatge. El centre de llum de la fotografia està a la part superior i va directament a la cara de la dona que, per aquest fet té una expressió amb els ulls semi tancats. El que és una dona enlluernada pel sol es pot convertir així en una dona amb el front arrugat i preocupada per un possible bombardeig. A la part inferior dreta un nadó, tranquil·lament agafat al seu pit. La tensió que veiem a la cara de la dona en contrast amb el nadó és el que li dóna més força expressiva a aquesta fotografia. Al mateix temps ens evoca el símbol de la mare, en aquest cas una dona que per la seva manera de vestir, els seus cabells i el que intuim del seu cos denota que estem davant d'algú de classe popular. No es tracta d'una senyora elegant de la gran burgesia o la classe alta sinó d'una dona que representa aquest poble espanyol que s'ha llençat a la lluita. Un cop més veiem que aquesta representació individual pot anar més enllà i significar tota una nació que d'una banda està alerta davant el perill però no deixa d'alimentar els seus fills, la majoria dels quals en aquest moment de guerra són carn de canó. Inevitablement també, no podem deixar de banda l'iconografia religiosa. És cert que Espanya sempre ha estat considerada una

de les nacions catòliques més fervoroses així que el mateix fotògraf, d'una altra nacionalitat i de religió jueva, va voler immortalitzar aquesta religiositat tòpica a través d'aquesta mare / verge. Més enllà d'aquesta iconografia si la fotografia en qüestió ha passat a ser considerada com una imatge representativa del drama de la guerra és potser pel sentiment que ens evoca: la clemència.

Aquesta dona, totalment anònima mirant al cel, demana clemència a Déu davant els bombardejos aeris que tanta mortaldat i catàstrofe estaven causant, provocant en l'espectador d'aquesta fotografia un sentiment de pietat davant la desgràcia dels altres, en aquest cas dels més desfavorits i desprotegits, els nens i les dones de les classes populars.

Gràcies al reenquadrament aquesta imatge es va poder difondre amb un ús diferent de l'original.

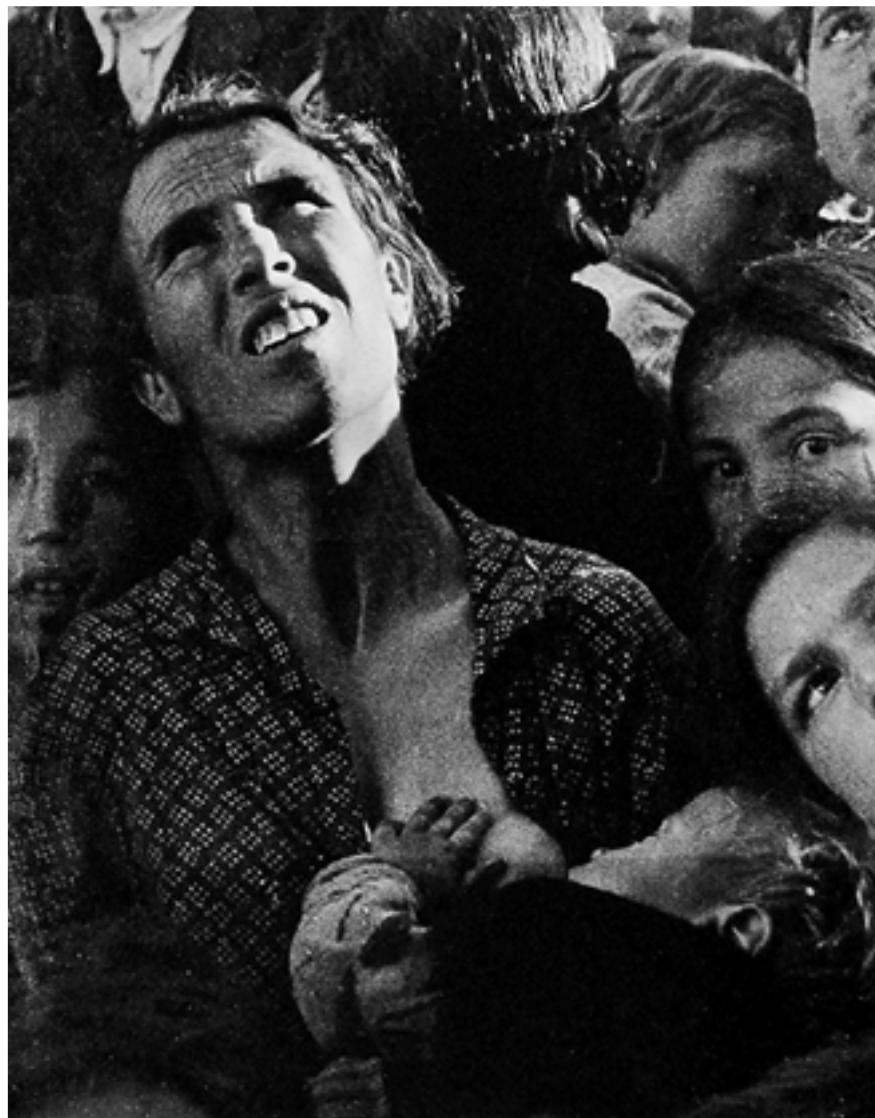
Així, una imatge informativa acabà convertint-se en una icona a favor de la República en diferents suports propagandístics. Alguns exemples d'aquest ús van ser els següents: l'any 1937 es publica a la revista il·lustrada *Nova Ibèria* del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. El mateix any es produeix en 4 idiomes l'àlbum *Madrid* que es va difondre a nivell internacional des del bàndol republicà. A la publicació no es menciona cap dels autors però actualment se sap que el text és de la periodista francesa Andrée Viollis, les fotos de Mayo, Chim i sobretot Robert Capa i els fotomuntatges i la maqueta de Josep Sala. Un altre suport on trobem la imatge és a la coberta del volum del llibre *Espana* del periodista soviètic Ilya Ehrenburg.

Posteriorment a la guerra, quan s'han fet exposicions sobre la guerra civil arreu del món utilitzant el material de l'època, s'ha mostrat aquesta fotografia en suports propagandístics aspecte que ha reforçat la idea que havia estat feta durant el conflicte. Podem veure doncs com el canvi en l'ús de la imatge i la repetició al llarg del temps n'ha canviat el significat inicial.

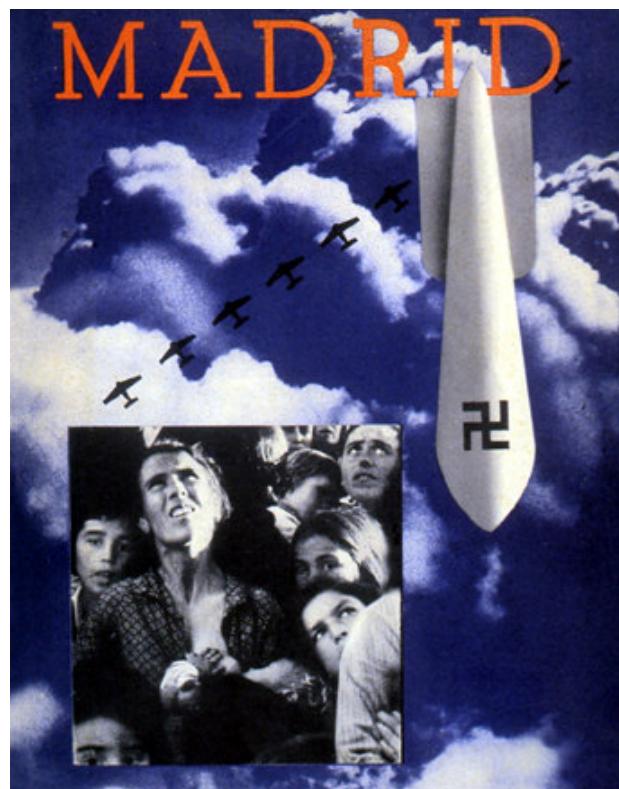
Pel que fa al context de recepció, en el moment en què es publica aquesta imatge durant la guerra, a nivell internacional la intenció clara és obtenir el suport dels països democràtics a favor de la República Espanyola en un moment, a partir de 1937 en què el conflicte evoluciona a favor del bàndol

franquista i el Comitè de No Intervenció fa que l'ajut al govern republicà sigui mínim. Per això els ciutadans dels països democràtics han de sentir pietat per aquesta mare i per totes les mares espanyoles i engegar campanyes de suport i demanar els seus governs que es posicionin en aquesta guerra.

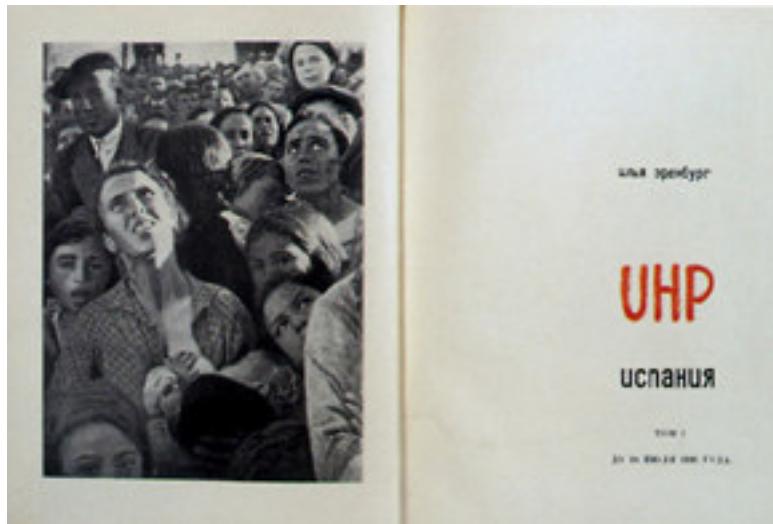
Actualment, aquest crit a l'espectador a favor de la clemència no té cap sentit si mirem aquesta fotografia, convertida ja en un document històric que, si no en precisem la data de producció, ens portarà a una confusió absoluta. Si un receptor competent sap l'origen de la imatge i quan es va publicar, automàticament qualsevol sentiment relacionat amb la guerra desapareix tot i que si es consulta algun material on va ser publicada, com per exemple l'àlbum *Madrid*, on apareix en un cartell amb un cel de fons el nom de la ciutat a la part superior i una gran bomba amb una esvàstica a sobre, ens continuarà evocant el drama d'aquesta mare i, per extensió, de totes les mares que pateixen una guerra, fins i tot la podem relacionar amb alguna de les imatges de conflictes actuals que veiem cada dia als mitjans de comunicació.



David Seymour "Chim". Dona escoltant un discurs polític amb atenció. Extremadura, març de 1936. Imatge atribuïda en diverses ocasions a la Guerra Civil, però en realitat és anterior, ja que fou publicada a *Regards* el 14/4/ 1936 en un reportatge titulat *60.000 camperols d'Extremadura ocupen les terres*, que Georges Soria va fer a Badajoz el 8 de març de 1936, després del triomf del Front Popular en les eleccions de febrer del mateix any.



Álbum *Madrid* publicat el 1937 en 4 idiomes, on no es menciona cap dels autors. Actualment se sap que el text és de la periodista francesa Andrée Viollis, les fotos de Mayo, Chim i Robert Capa i els fotomuntatges i la maqueta de Josep Sala.



Volum del llibre *España* del periodista rus Ilya Ehrenburg on es veu l'enquadrament original de la imatge. Alguns dels textos d'aquest primer volum es van publicar *Regards*. Fotografies de Lotar, Mayo, Namuth, Reisner i Chim, com aquesta de la coberta.

Algunes reflexions a tall de cloenda

L'imaginari col·lectiu de la guerra civil té algunes imatges que amb els anys s'han convertit en icones o algunes d'elles fins i tot en símbols. Amb aquests quatre exemples d'algunes de les més reproduïdes i difoses hem volgut posar de manifest que, a l'hora de plantejar-nos fer parlar una fotografia, hem de tenir en compte diferents consideracions i disciplines.

Des del naixement de la fotografia s'han plantejat diferents debats sobre aquesta tècnica. Un és la qüestió de la seva veritat i objectivitat. En un principi, pel fet de ser una imatge tècnica es parlava sempre d'objectivitat i perfecció de la fotografia. Es va arribar a confondre el fet que amb un aparell tècnic es pugués reproduir, excepte per l'escala, una analogia de la realitat amb la realitat mateixa. Actualment la discussió està més que abandonada i ningú no posa en dubte que una fotografia reproduceix la realitat però que no és objectiva. L'objectivitat no existeix i en la fotografia el mateix punt de vista de l'autor en el moment de fer la imatge ja ho deixa palès. Conèixer els autors i la seva manera d'exercir l'ofici ens parla també de les mateixes imatges que hem analitzat. Per això podem trobar fotografies d'un mateix moment fetes per diferents fotògrafs i que mostren el mateix fet de diferents maneres.

Un altre debat clàssic al voltant de la fotografia és la seva condició d'obra d'art. En els casos dels quals hem parlat cap d'elles va ser concebuda per a exposar a un museu. Les tres que hem considerat icones són imatges fotoperiodístiques que formen part de reportatges d'actualitat en el moment en què van ser fetes i que van servir per ser publicades a diferents mitjans de comunicació. És ven cert, com ja hem apuntat, que també se'n va fer ús propagandístic i que actualment, però no en el context de la seva producció, les podem veure exposades a museus d'arreu. Pel que fa a la imatge símbol tampoc va ser creada com obra d'art tot i que Català Pic sí que està més proper a aquesta concepció ja que des de la publicitat i el fotomuntatge s'ha treballat més en aquesta línia. Amb tot, *Aixafem el feixisme* és una imatge produïda amb un ideari polític i amb una funció propagandística que, també amb el temps, hem vist com acabava penjada a parets de diferents museus.

Va ser Walter Benjamin qui, en fixar-se amb les possibilitats de reproducció que permetia la fotografia va parlar de la pèrdua de l'aura de l'obra d'art en el moment d'aquesta reproducció tècnica. Aquest fet va lligat a la consideració anterior de la sensació de la fotografia identificada amb la realitat. Segons Josep M. Català si ampliem la famosa tesi de Benjamin sobre l'art i la seva reproducció tècnica es pot dir que si aquesta reproducció mecànica, quan s'utilitza en una obra d'art elimina la seva aura, en aplicar-se a la realitat, li afegeix a aquesta un aura. La fotografia va ser la primera d'una llarga llista d'aparells mecànics destinats a reproduir la realitat i donar-li un aura que la crua realitat no posseeix. Aquesta reproducció mecànica elimina la noció i la importància de l'original que tenia l'obra d'art, però en capturar la realitat i treure-la del fluxe del temps com fa la fotografia confereix a la realitat una unicitat molt similar a aquella que tenia l'obra d'art abans de ser reproduïda tècnicament. Amb aquesta hipòtesi que planteja Català podem dir que aquesta aura que té la fotografia faria que, per exemple, aquestes quatre imatges de les quals hem parlat siguin icones i estiguin presents en l'imaginari col·lectiu de la nostra societat occidental quan ens referim a la guerra civil espanyola.

Però no ens podem quedar només amb aquesta aproximació filosòfica i des d'una altra disciplina com la història sí que és cert que la fotografia és un fragment de temps i espai determinat i que la majoria de fets de la història contemporània més recent els coneixem a través d'aquest suport tècnic. Des d'un punt de vista historiogràfic si ens fixem en la definició de Jerzy Topolsky el concepte de font històrica comprèn totes les fonts del coneixement històric (directes o indirectes) és a dir, tota la informació (en el sentit de teoria de la informació) sobre el passat humà, on sigui es es trobi la informació, juntament amb la manera de transmetre aquesta informació (canals de la informació). Podríem considerar doncs la fotografia com una font de la història contemporània però en realitat no és així. L'ús d'imatges tècniques creades per la fotografia, el cinema o la televisió com a font documental de la històrica contemporània és un dels grans temes pendents de la metodologia. No hi ha un treball sistemàtic en aquest sentit i l'historiador haurà de plantejar-se l'interdisciplinarietat com a mètode per aproximar-se a

una imatge. Sí que des de la història de la fotografia podem saber dades com la data de producció de la imatge, els aparells tècnics amb que va ser feta i el gènere al qual pertany la fotografia.

També cal afegir que la fotografia ha esdevingut mediadora entre fets del passat i receptors de l'actualitat. En el cas de les guerres, per exemple, moltes persones que no han viscut mai una guerra poden imaginar-la o evocar-la a partir de fotografies. També, com apunta Gombrich aquestes imatges de temps passats o països llunyans són molt més accessibles per a nosaltres que per al públic per al qual van ser creades. Fins i tot es produeix un fenomen que ens fa relacionar diferents conflictes. Per exemple mirant les quatre fotografies de la guerra civil actualment molts dels receptors no podran deixar de pensar en moltes de les imatges que veiem als mitjans de comunicació cada dia, per exemple de la guerra de l'Iraq. Un altre tema seria plantejar si les imatges influeixen en el desenvolupament o en el desenllaç d'un conflicte o què fem com a públic receptor davant les imatges, aportació aquesta que recentment ha treballat la nordamericana Susan Sontag a *Davant el dolor dels altres*.

Arribats en aquest punt cal deixar palès que en parlar d'una imatge és necessari distingir entre el context de la producció de la fotografia i el context de recepció des de l'actualitat perquè les interpretacions seran totalment diferents. Aquesta aproximació teòrica s'ha treballat sobretot des de la pragmàtica, branca de la semiòtica que s'ocupa de la recepció del discurs, sobretot del verbal, tot i que alguns autors ho han fet sobre el discurs visual.

La semiòtica una de les disciplines que més ha influït en el desenvolupament de l'anàlisi de les imatges. Des de l'estructuralisme s'ha plantejat la idea d'entendre la fotografia com un signe, amb un significant i un significat. Barthes distingeix en el missatge de la fotografia periodística entre el text i la fotografia, per tant hem d'analitzar les dues estructures per separat i després en conjunt. Parlant de la fotografia en general en la seva clàssica *La càmara lúcida* Barthes va fer una aportació que va significar un abans i un després en la història de la fotografia des d'un punt de vista teòric. En aquest text tria una sèrie d'imatges que el fascinen i intenta esbrinar-ne el

per què fixant-se en la fotografia mateixa. L'autor considera la fotografia com un signe i l'estil serà el que faci que la foto sigui llenguatge. A partir d'aquesta premisa s'interroga buscant l'essència de la fotografia aportant la idea de “això ha estat” i la lliga també a l'experiència de la mort. En tant que signe distingeix entre dos elements de la fotografia: el primer l'anomena “studium” a través del qual ens interessem per moltes fotografies. És a l’”studium” on trobem la connotació històrica i cultural de les imatges. El segon element és el “punctum” que surt de l'escena com una fletxa i ens punxa, ens impacta. Es tracta d'aquell atzar i aquell element que ens crida l'atenció d'una fotografia i que pot ser perfectament diferent per a cada persona que la contempli.

La magnitud del fenomen de la imatge fa que per naturalesa hagi de ser estudiada des de diferents punts de vista ja que això li dóna molta més riquesa i profunditat. No podem deixar de banda doncs la psicologia amb les seves teories sobre la mateixa configuració del nostre cervell i el seu funcionament pel que fa a la percepció visual, ja que fa que ens fixem en un determinat *input* i no en un altre. Al llarg del segle passat s'ha desenvolupat la psicologia de la percepció, l'escola pionera de la qual va ser la Gestalt alemanya. Veiem doncs com els components físics i els psicològics són relatius i tots dos actuen en la necessitat d'equilibri de l'home. Seguint aquestes aportacions de la psicologia podem parlar d'una sintaxi visual.

De la mateixa manera que en el llenguatge verbal hi ha un codi que ens permetrà de formular un missatge també en el llenguatge visual existeix una sintaxi bàsica generativa. Com més coneui una persona aquests elements millor podra formular i també interpretar els missatges visuals. És ben cert que no tothom que sap llegir i escriure es dedica a l'escriptura professionalment. Això també ho podem aplicar en el cas del llenguatge visual. Així que, en una societat com l'actual, tenir les nocions bàsiques pel que fa a equilibri, tensió, anivellament, entre altres, o saber que la nostra mirada prefereix l'angle inferior esquerre d'una imatge ens ajudarà per fer-ne una anàlisi. Igualment, saber que la sintaxi visual està formada per una sèrie d'elements bàsics que podríem englobar sota el nom d'estil, com el punt, la línia, el contorn, la direcció, el to, el color, la textura, l'escala, la dimensió i

el moviment, -conceptes tots ells que des de la història de l'art s'han formulat per parlar d'imatges produïdes no de manera mecànica com la fotografia-, també constituirà una aproximació important a l'anàlisi.

Amb totes aquestes observacions podem dir que l'imaginari d'un determinat esdeveniment, en aquest cas la guerra civil espanyola, que hem exemplificat amb quatre fotografies vindrà configurat per diferents elements que van des de la mateixa naturalesa física del cervell fins a l'estil passant per la interrogació de la fotografia mateixa com a signe tenint en compte el context de producció i recepció. L'ús i la repetició d'aquestes fotografies al llarg dels anys des de diferents suports i amb diferents intencions també han contribuït a que siguin recordades avui com a icones. En definitiva, l'aproximació a un element tan quotidià i massiu com un tros de paper on s'ha imprès una imatge requereix d'una profunda reflexió interdisciplinària des de diferents ciències socials si en volem plantejar un discurs teòric. Amb tot no podrem deixar de banda la nostra visió personal del món i els sentiments individuals davant qualsevol imatge que, finalment, vulguem o no, teoritzem o no, sempre tindrà un component de misteri.

ANNEX

ELS AUTORS

ROBERT CAPA

(Endre Enrő Friedmann: Budapest , 1913-Thai Binh, Indoxina, 1954)

És el fotògraf de guerra per excel·lència. El seu lema era “*si les teves fotos no son prou bones, és que no estàs prou a prop*”. Autodidacta de la fotografia, aquest jueu hongarès va haver d'exiliar-se del seu país als 17 anys per instal·lar-se a Berlín, on comença a treballar a l'agència Dephot. El 1932 farà un reportatge sobre Trotsky que serà el seu primer treball important. Amb l'arribada de Hitler al poder se'n va a París. Entra en contacte amb altres emigrants antifeixistes. Allí coneix i s'enamora de Gerda Taro, refugiada alemanya també jueva, a qui ensenya la tècnica fotogràfica. Entre els dos s'inventaran el gran fotògraf nordamericà Robert Capa i signaran les fotografies amb aquest nom.

Gràcies al director de la revista francesa *Vu*, Lucien Vogel, viatgen tots dos a Espanya quan esclata la guerra civil per fer reportatges. Cobreixen el conflicte a Andalusia, Madrid, Aragó, Guadarrama, Toledo, Terol, l'Ebre, el comiat de les brigades internacionals o la caiguda de Barcelona i el camí de l'exili. A la batalla de Brunete (1937) Gerda Taro mort atropellada per un tanc, fet del qual Capa no es recuperarà mai.

La seva fotografia del milicià captada a Cerro Muriano en el moment en què morí, va donar la volta al món i es convertí en icona, no només de l'absurditat de la guerra espanyola sinó de qualsevol guerra. La foto, publicada a *Vu* el setembre del 36 i a *Life* el juliol del 37 causà sensació. *Picture Post*, la célebre revista anglesa atorgà a Capa el títol de “*millor fotògraf de guerra del món*” i publica un reportatge de 26 fotografies de la batalla de l'Ebre.

Ric i famós viu a luxosos hotels de París i els seus amics són Picasso, Ernest Hemingway o John Huston a més de diferents estrelles de Hollywood. Entre 1939 i 1945 fotografia la II Guerra Mundial, on destaca el desembarcament de les tropes nordamericanes a Normandia. Capa va ser amb la primera onada del desembarcament. Després de disparar amb les dues càmeres que portava, com que li tremolaven tant les mans no les va poder tornar a carregar i va sortir de la platja a bord d'una barcassa mèdica. Envià els dos rodets a Londres i amb la pressa de fer arribar el material a *Life*, on s'havia de publicar el reportatge, l'encarregat del laboratori i posterior fotoperiodista al Vietnam, Larry Burrows, va escalfar massa el negatiu durant l'asseccament i només es van salvar 9 de les 72 fotos que Capa va fer. Quan *Life* va publicar les fotografies al peu s'hi podia llegir que estaven “lleugerament desenfocades pels nervis del fotògraf”. Capa, irònicament, va titular la seva autobiografia “Lleugerament fora de focus”.

El 1947 funda a París, amb Henri-Cartier Bresson, David Seymour “Chim” i George Rodger, la prestigiosa agència de fotògrafs Magnum. L'any següent viatja a Rússia uns mesos amb John Steinbeck per fer un llibre i del 1948 al 1950 a Israel amb Irwin Shaw per fer la

primera d'una sèrie d'històries. El 1951 es converteix en el president de Magnum on impulsarà tot de projectes per involucrar els seus col·legues. Mor el 1954 a Indoxina mentre feia un reportatge per a *Life* en trepitjar una mina antipersona. La realitat superava el mite.

AGUSTÍ CENTELLES (Grao de València 1909-Barcelona 1985)

Comença a fer fotografies el 1924 com a retratista de galeria. Els seus mestres són Francesc de Baños i més tard Josep Badosa, que l'introduirà en el camp del reportatge. Serà l'aprenent de Badosa fins el 1931 moment en què passarà a treballar amb els fotoperiodistes J. Maria Sagarra i Pau Lluís Torrents. La seva visió del reportatge fotogràfic és molt diferent de la resta de fotògrafs que treballen en els diaris en aquell moment. El seu punt de vista a l'hora de tractar qualsevol tema està totalment influït per la seva gran passió: el cinema. L'any 1934 comença a treballar pel seu compte, signant les seves imatges com *Centelles*. Fa reportatges d'esports, vida ciutadana, espectacles i fets polítics. Aquest any és clau en el seu desenvolupament professional ja que es comprà una càmera Leica que li permet realment treballar el reportatge tal i com ell vol gràcies a la lleugeresa de l'aparell i el rodet de pas universal. Publica les seves fotografies a diferents diaris barcelonins: *La Humanitat*, *La Rambla*, *Última Hora*, *La Publicitat*, *El Día Gráfico*, *L'Opinió* i *La Vanguardia*.

En esclatar la guerra civil es passa dos dies al carrer captant les imatges de la insurrecció del 19 de juliol a la capital catalana. Posteriorment se'n va al front en qualitat d'informador amb les milícies populars. El 1937 és cridat a files. El Comisariat de Propaganda de l'Exèrcit de l'Est el reclama a Lleida perquè es faci càrrec dels serveis fotogràfics. Les seves fotos del front es publiquen habitualment a tots els mitjans de comunicació.

En acabar la guerra pren el camí de l'exili carregat amb la Leica i més de 4.000 negatius que quedaran a França a casa d'uns pagesos de Carcassona fins que els tornarà a buscar el 1976. És internat als camps de concentració d'Argelès i Bram. Continua fent fotos als camps. El setembre de 1939 surt del camp per treballar a Carcassona en un laboratori fotogràfic. Tres anys més tard entra en contacte amb el Grup de Treballadors Estrangers 422. Crea un laboratori clandestí per al grup per poder fer documentació falsa. Hi treballa fins que la Gestapo deté a alguns dels seus companys i ha de sortir de França. Així, el 1944 torna clandestinament a Barcelona i al cap de tres anys es presenta davant les autoritats franquistes que li prohibeixen exercir com a fotoperiodista. Obté la llibertat condicional i es dedica a la fotografia industrial i publicitària. Quan després de la mort de Franco recupera l'arxiu les seves fotografies de la guerra civil comencen a exposar-se arreu amb gran èxit. El 1984 li és concedit el Premi Nacional d'Arts Plàstiques. Mor a Barcelona l'1 de desembre de 1985

PERE CATALÀ PIC (Valls, 1889-Barcelona 1971)

Entrà en contacte amb la fotografia als 14 anys, moment en què comença a treballar com ajudant a l'estudi del fotògraf barceloní Rafel Areñas. El 1915 obre el seu propi estudi fotogràfic a Valls. La seva concepció àmplia de la cultura, el porta a viatjar a l'estranger per estudiar les obres d'art dels museus i reforçar les seves idees teòriques sobre fotografia i publicitat. Molt interessat en el llenguatge publicitari, començà a treballar per firmes comercials a Barcelona (*Xocolata Juncosa*, *Cerebrino Mandri*, *Ford*, *Myrurgia*, entre altres) fent cartells i anuncis on empra el fotomuntatge i treballa de manera molt especial el concepte de l'ombra.

El 1931 s'instal·la a Barcelona, especialitzat ja en publicitat i cartellisme, disciplines de les quals serà un dels pioners al nostre país. Català Pic accentua el paper protagonista de la fotografia dins la propaganda, publicitària i política. Paral·lelament va fer una important tasca de divulgació tècnica i teòrica, com a conferenciant i publicant articles i assaigs a revistes com *El Mirador*, *Revista Ford*, *Art de la llum* i *Nova Ibèrica*. També va fer de professor de publicitat a l'Institut Psicotècnic de la Generalitat. Durant la guerra civil va ser el cap de publicacions del Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, que, entre altres accions impulsà l'edició de cartells. El Comisariat va instal·lar a la seva seu un laboratori fotogràfic a disposició dels reporters gràfics i enviats especials de premsa estrangera. És aquí on Robert Capa va revelar la seva foto del milicià abatut a Cerro Muriano.

En acabar la guerra Català Pic inicia un exili interior que l'allunya de la vida pública del país. Es dedica a la fotografia industrial cada cop menys artística i a la publicitat. Progressivament deixa el negoci als fills i es dedia a estudiar matemàtiques, escriure novel·les, contes i teatre.

DAVID SEYMOUR (CHIM) (Varsòvia, 1911 - Suez)

Neix a Varsòvia en una família d'impressors i editors de llibres jueus. Durant la I Guerra Mundial es trasllada a Rússia amb la seva família i tornaran a Varsòvia el 1919. Estudia arts gràfiques i fotografia a Leipzig a la Akademie der Graphischen und Buch Kuenste (1931) i, posteriorment química i física a la Sorbonne (1931-1933) de París, on es quedarà a viure. Gràcies a un amic de la família que l'anima a fer fotografies, David Rappaport, propietari de la pionera agència fotogràfica "Rap," comença a fer reportatges. El primer que publica a la premsa francesa retrata la vida nocturna parisina, influït totalment per Brassaï.

Adopta el sobrenom de "Chim" i comença a fer reportatges com a freelance, que publica a partir de 1934 al diari *Paris-Soir* i a *Regards*, una de les primeres revistes il·lustrades franceses. A través de Maria Eisner i l'agència Alliance, Chim coneix Henri Cartier-Bresson i Robert Capa.

Del 1936 al 1938 retrata la guerra civil espanyola, Txecoslovàquia i altres esdeveniments de la política europea del moment. Les seves fotografies dels bombardejos de Barcelona el 1938 es difondran a nivell internacional en diferents llibres i mitjans de comunicació com la revista nordamericana *Life*.

Amb la desfeta del govern republicà espanyol se'n va en un vaixell de refugiats a Mèxic per fer un reportatge per a la recent creada *Paris Match*. Quan esclata la Segona Guerra Mundial se'n va a Nova York, on adopta el nom David Seymour. Mentrestant els seus pares, que s'han quedat a Varsòvia, són assassinats pels nazis per la seva condició de jueus. Entre 1942 i 1945 fa tasques de foto reconeixement i interpretació per a l'exèrcit dels Estats Units.

Acabada ja la guerra, el 1947, juntament amb Henri Cartier-Bresson, George Rodger, Robert Capa i William Vandivert, funda la cooperativa de fotògrafs Magnum Photos de la qual en serà en primer vice president. El 1948 farà un dels seus treballs més importants com a fotoperiodista: gràcies a una proposta de la UNESCO, Chim recorre diferents països europeus com Alemanya, Hongria o Txecoslovàquia per retratar els efectes devastadors de la guerra en els més dèbils, els nens. Aquestes imatges es publicaran en un llibre amb diferents idiomes i s'exposaran. Posteriorment viatja arreu del món fent reportatges a Israel, Grècia i durant uns mesos treballa en un llibre de fotografies del Vaticà. Després de la mort de Robert Capa el 1954 assumeix la presidència de Magnum.

El 10 de novembre de 1956 Chim mor a Egipte durant la crisi del Canal de Suez, víctima d'una ametralladora egípcia, mentre es disposava a fer un reportatge sobre un intercanvi de presoners.

FONTS

- **Barañano, Kosme** (2003): *David Seymour. Chim.* València. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).
- **Benjamin, Walter** (2004): *Sobre la fotografía* Valencia. Ed. Pre-textos
- **Casasús, Jaume** (1999): *Periodisme català que ha fet història*. Barcelona. Ed. Proa
- **Català Doménech, Josep Maria** (1993): *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Premio Fundesco de Ensayo. Madrid. Los libros de Fundesco.
- **Català Roca, Francesc** (1995): *Impressions d'un fotògraf*. Ed. 62. Barcelona.
- **Colombo, Furio** (1997): *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- **D.A.** (1977): *Bienal de Venecia. Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili
- **D.A.** (1994): *Visions útils. Pere Català Pic i Josep Sala. Fotopublicistes dels anys 30*. Barcelona. Fundació La Caixa.
- **D.A.** (2001): *La guerra civil española. Fotògrafs per a la història*. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya
- **Espinet, Francesc i Joan Manuel Tresserras i Gaju** (1999): *La gènesi de la societat de masses a Catalunya, 1888-1939*. Bellaterra. UAB. Servei de Publicacions. Col·lecció Materials, 67
- **Ferré i Panisello, Teresa** (2003): *Guàrdies d'assalt al carrer diputació. 19 de juliol de 1936. Una aproximació*. Treball de tercer cicle. Departament de Comunicació Audiovisual de la UAB. Assignatura Imatge i Coneixement: introducció històrica a la visualització del saber.
- **Freund, Gisèle** (1999): *La fotografía como documento social*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. (9^a edició). [Original: (1974) *Photographie et Société*, París, Éditions du Seuil
- **Gómez Mompart, Josep Lluís** (1990): “L’origen de la comunicació visual de masses (1936-1939)” a Ànalisi, Quaderns de Comunicació i Cultura, núm.13. Bellaterra. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona
- **Kershaw, Alex** (2003): *Sangre y Champán. La vida y la época de Robert Capa*. Barcelona. Ed. Debate.
- **Lefebvre Michael i Rémi Skoutelsky** (2003): *Brigadas Internacionales. Imágenes recuperadas*. Barcelona. Lunwerg Editores
- **Miravittles, Jaume** (1972): *Episodis de la guerra civil española*. Barcelona. Ed. Pòrtic. Col·lecció Pòrtic 71, núm 4.
- **Pizarroso Quintero, Alejandro** (1993): *Historia de la Propaganda*. Madrid. Ediciones de la Universidad Complutense S.A.
- **Poblet, Francesc** (2006): “El Comissariat de Propaganda” a *Catalunya durant la Guerra Civil dia a dia. V. 7 Les forces polítiques i sindicals. El Comissariat de Propaganda*. Barcelona. Ed. 62
- **Sousa, Jorge Pedro** (2003): *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- **Timoteo Álvarez, Jesús (et.al.)** (1989): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona. Ed. Ariel
- **Whelan, Richard** (2003): *Robert Capa: la biografía*. Madrid. Aldeasa