

Una luz dura, sin compasión

El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939

Esta exposición presenta la historia del documental fotográfico proletario *amateur*, cuyo origen formal está en la convocatoria lanzada por la revista comunista alemana *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) en marzo de 1926 solicitando aportaciones de fotógrafos aficionados. El movimiento tenía un vínculo estructural con la estrategia propagandística de la Internacional Comunista surgida del congreso de 1921, y en particular con el conglomerado mediático de Willi Münzenberg, que publicaba las revistas *AIZ* y *Der Arbeiter-Fotograf*, órgano de los fotógrafos obreros alemanes. En la Unión Soviética, el principal promotor era Mikhail Koltsov, periodista innovador en la prensa ilustrada y promotor de la revista *Sovetskoe foto* a partir de 1926, órgano del fotoperiodismo soviético y del movimiento *amateur* organizado. En los intercambios soviético-alemanes de los consorcios editoriales y mediáticos de Münzenberg y Koltsov se encontraba el núcleo de una red audiovisual internacional.

El documental proletario produjo dos retóricas principales. Por un lado, planteaba una alianza entre fotógrafos y movimiento obrero revolucionario, de la que resultaba una imagen coreográfica de las clases trabajadoras como protagonistas de una nueva hegemonía política. De ahí el característico tono épico de las imágenes soviéticas. Por otro, la consigna programática de presentar la fealdad y el horror de la miseria y la explotación llevaba a mostrar la indignidad del proletariado en el capitalismo, y particularmente bajo las condiciones de la crisis económica de la época de Weimar. Este era el registro enunciativo propio de la fotografía obrera alemana, que había encontrado en Edwin Hoernle, colaborador habitual de *Der Arbeiter-Fotograf*, a su mejor y más rabioso ideólogo. En un texto programático de 1930, Hoernle había definido el “ojo del trabajador” como antagónico respecto al humanismo burgués, cuya compasión era la expresión de superioridad de clase. Hoernle escribió: “Debemos proclamar la realidad proletaria en toda su repugnante fealdad, con su denuncia a la sociedad y su exigencia de venganza [...] Debemos presentar las cosas como son, con una luz dura, sin compasión”.

Una luz dura, sin compasión

El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939

De la fotografía obrera a la fotografía proletaria

Los intercambios entre las organizaciones y publicaciones alemanas y soviéticas fueron habituales. Fotografías y artículos soviéticos empezaron a aparecer regularmente en *Der Arbeiter-Fotograf* y en *AIZ* y viceversa. Desde 1927, la organización alemana promovía viajes a la URSS para sus miembros. El grupo de fotógrafos soviéticos incluía de manera destacada a Semion Fridliand, Max Alpert y Arkady Shaikhet, colaboradores de la revista *Ogönek*, fundada por Koltsov, y promotores de la Asociación Rusa de Fotorreporteros Proletarios (ROPF), que se constituiría en 1931. Algunos de los miembros destacados de la organización alemana fueron

Eugen Heilig, también editor de *Der Arbeiter-Fotograf*, Ernst Thormann o Erich Rinka. En el Este, había núcleos activos en Dresde, con Hans Bresler o Peter Zimmermann, y en Leipzig, con Albert Hennig. En su mayoría, eran fotógrafos aficionados de clase media o trabajadora. No todos eran militantes comunistas sino que confluían diversas tendencias, como es el caso de Walter Reuter, fotógrafo independiente que publicó varios reportajes en *AIZ*, o del socialdemócrata Walter Ballhause.



Eugen Heilig
El cine viene al pueblo: padre e hijo en el cine, 1927
Gelatinobromuro de plata
18 x 24 cm
Sorbisches Institut
Bautzen/Sorbisches Kulturarchiv; Legado Erich Rinka

Tina Modotti fue una de las autoras de más visibilidad en las publicaciones alemanas, aunque fue la llegada de John Heartfield a *AIZ* en 1930 lo que supuso una inflexión. Si hasta entonces el fotomontaje había sido una de las prácticas consideradas burguesas y antagónicas con los principios del reportaje, pasó a ser aceptado como “arma en la lucha de clases”.

En septiembre de 1931 apareció en *AIZ* el reportaje sobre la familia Filipov “24 horas en la vida de una familia obrera de Moscú”, la producción emblemática de las tesis sobre el reportaje promovidas desde los círculos de fotógrafos proletarios. El reportaje, realizado por Alpert, Shaikhet y Semion Tules, mostraba la actividad cotidiana de los miembros de la familia a lo largo de un día, y fue publicado en el número de diciembre de *Proletarskoe foto*, con otra estructura y con un debate sobre su recepción en Alemania.

El grupo de fotógrafos obreros de Berlín realizó una versión del reportaje, “Los Filipov alemanes”, que apareció en *AIZ* en diciembre de 1931. Centrado en la familia de un trabajador de la construcción de Berlín, la familia Fournes, el reportaje reproducía el método y la estructura de la serie rusa. Pero mientras la serie de la familia Filipov en Moscú mostraba los logros del socialismo en la mejora de las condiciones de vida de la clase trabajadora y en la superación la explotación, el

reportaje de la familia Fournes mostraba todo lo contrario: la miseria e indignidad del proletariado en el capitalismo, y particularmente bajo la crisis económica de la época de Weimar.

La experiencia de la fotografía obrera en la URSS y Alemania fue breve. En 1932, al final del primer plan quinquenal en la URSS, se disolvió la ROPF y concluyó el periodo de la denominada Revolución Cultural, la constitución de una estructura cultural proletaria dentro del Estado. El final de la organización alemana vino determinado por la subida de Hitler al poder en enero de 1933. Münzenberg se instaló en París y desde allí recompuso su actividad editorial y organizativa. Buena parte de los fotógrafos obreros alemanes fueron arrestados; algunos emigraron, como Walter Reuter, que llegó a España en mayo de 1933. AIZ se trasladó a Praga, junto con Heartfield.

Fotografía social

En Praga se constituyó un núcleo de actividad fotográfica en torno a la Film-foto skupina levé fronty (Sección de Cine y Fotografía del Frente de Izquierda), con el crítico Karel Teige como su principal portavoz, seguido pronto por Lubomír Linhart. Teige defendía la fotografía documental frente a otras tendencias modernas. Linhart organizó dos exposiciones de fotografía social en Praga, en 1933 y 1934, y publicó el primer libro monográfico sobre el tema, claramente inspirado por el documental proletario soviético y alemán.

Para entonces, las ramificaciones del movimiento eran más amplias y complejas. Desde 1929 se habían constituido grupos de fotógrafos obreros en Suiza, Estados Unidos, Francia, Holanda y Gran Bretaña. Revistas ilustradas inspiradas en AIZ y vinculadas a las redes de los partidos comunistas y socialistas habían aparecido en esos mismos países, además de en Austria y Checoslovaquia. Y diferentes círculos de documentalismo o fotografía social politizada, relativamente organizados, se constituyeron en Budapest, Bratislava, Viena, Praga o México.

En Hungría, el documental social se desarrolló en torno a tres núcleos diferenciados: el movimiento Sarló (Hoz) en la zona de Eslovaquia, al que estaba vinculado el grupo Sociofoto de Bratislava, con Irena Blühová y Karol Aufricht, entre otros; el círculo del editor y escritor vanguardista Lajos Kassák y la revista *Munka* de Budapest, del que formaban parte Ferenc Haár, Lajos Lengyel, Tibor Bass, Sándor Frűhof o Lajos Tabák y el crítico Lajos Gró; y el grupo de la ciudad de Szeged, del que formaba parte Judit Karasz.

En Holanda, la organización de fotógrafos obreros tuvo en Joris Ivens a uno de sus principales promotores. Ya entonces célebre por sus documentales poéticos

Una luz dura, sin compasión

El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939

del trabajo industrial, Ivens aglutinó a autores como John Fernhout, Mark Kolthoff o Hans Wolff, así como a la emigrada húngara Eva Besnyő. También fueron cercanos a Ivens fotógrafos centroeuropeos instalados en París como Germaine Krull y Eli Lotar. Ivens realizó su film *Komsomol* [El canto de los héroes] en la URSS en 1932 y poco después, junto a Henri Storck, *Misère au Borinage*, en una región minera de Bélgica.

La austriaca Edith Suschitzky escapó de Viena en 1933 y se instaló en Inglaterra. John Maltby fue otro de los fotógrafos destacados de la organización británica, la *Workers Film and Photo League*, que fue notablemente más endeble que su homónima norteamericana, fundada en 1930 y de la que se escindió la *Photo League* en 1936. Paul Strand tuvo un papel de mentor para la *Photo League* de Nueva York, como miembro del consejo asesor y profesor, y como modelo ético para los fotógrafos politizados, aunque el preciosismo de su trabajo contradecía el funcionalismo propio del discurso documental. La *Photo League* era una institución educativa y daba centralidad al taller de documental dirigido por Sid Grossman. Fomentaba prácticas colectivas a través de una estructura de grupos de trabajo sobre diferentes proyectos específicos, el más ambicioso de los cuales fue el *Harlem Document*, en el que participaron Aaron Siskind, Morris Engel y Harold Corsini, entre 1936 y 1939.

Arkady Shaikhet
*Un joven
del Komsomol
en la rueda,
Balakhna, 1931*
Gelatinobromuro
de plata
11,4 x 8,6 cm
The Museum of Fine
Arts, Houston. Colección
Manfred Heiting

Políticas documentales en la era del Frente Popular

En julio de 1935 el VII Congreso de la Internacional Comunista aprobó un cambio de táctica política: el discurso de confrontación entre clases, adoptado en el Congreso de 1928, fue desplazado por políticas de alianza frente al auge del fascismo, lo que daría pie a la era del Frente Popular.

El primer gobierno del Frente Popular se estableció en Francia en junio de 1936, y culminaba un ciclo de movilizaciones iniciado dos años antes. Este periodo constituyó en Francia un momento de eclosión del fotoperiodismo, una alianza entre fotógrafos y movimientos sociales paralela a la fotografía soviética del periodo de la Revolución Cultural. Era característico el tono festivo en la iconografía del Frente Popular, que reinventaba el mito de París como capital moderna de la vida popular. En ese momento París constituía el destino de fotógrafos emigrados de Centroeuropa, como los húngaros Robert Capa, Kertész o Brassai, el polaco David Seymour (*Chim*),





Foto Mayo
Víctimas del
bombardeo, Tetuán
de las Victorias
(Madrid), s/f
Gelatinobromuro
de plata
29,7 x 23 cm
Ministerio de Cultura.
AGA, Archivo Rojo,
fotografía
nº F-04043-53602

las alemanas Gerda Taro y Germaine Krull o el rumano Eli Lotar.

Aunque Münzenberg estaba también en París, su papel en la Internacional Comunista declinaba. No obstante, su modelo de intervención pública a través de las figuras de intelectuales de prestigio fue la inspiración del I Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura de 1935, momento culminante en la actividad de la *Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR, Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), constituida dos años antes y vinculada al PCF. La sección fotográfica de la AEAR fue organizada por Louis Aragon y Eli Lotar y presentó la exposición *Documents de la vie sociale* en 1935, muestra programática que incluía el trabajo de fotógrafos como Capa, Chim, Lotar, Krull, Brassai, Kertész, Boiffard, Cartier-Bresson, Willy Ronis o André Papillon, de fotomontadores como César Domela o Heartfield, y de cine-

astas como Ivens, Storck o Yves Allegret. La época de revolución alegre del Frente Popular francés duró poco. En julio de 1936 estalló la Guerra Civil española, último episodio en la producción de una iconografía proletaria en los años treinta.

En la España en guerra confluyeron buena parte de los participantes del experimento de la fotografía obrera en Europa: Walter Reuter se movilizó como fotógrafo al servicio de la República y para diversas publicaciones españolas e internacionales; Ivens y Fernhout rodaron *Tierra de España* en 1937; Roman Karmen (uno de los firmantes del manifiesto de la ROPF) y Boris Makasseiev rodaron informativos sobre la guerra entre agosto de 1936 y julio de 1937, acompañados por Koltsov, también asesor de guerra para la República y corresponsal de *Pravda*; Heartfield publicó regularmente en *AIZ* fotomontajes sobre la guerra de España, entre 1936 y 1938, a partir de imágenes que circulaban por agencias de fotógrafos como Hans Namuth o Foto Mayo; Tina Modotti estuvo en España durante toda la guerra y participó como representante del Socorro Rojo en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia de 1937; Paul Strand y Leo Hurwitz realizaron *Heart of Spain* [Corazón de España], en 1938; Capa, Taro, Chim y Papillon fotografiaron los frentes y la vida cotidiana durante la guerra para la prensa internacional. En España, la iconografía épica del Frente Popular se transmuta en una imagen de derrota y muerte del proletariado revolucionario.

ACTIVIDADES RELACIONADAS

Visita comentada

6 de abril, 19.00 h

Jorge Ribalta

Recorrido por la exposición

Visitas comentadas

Todos los jueves a las 19.15 h

Desde el 7 de abril hasta el 22 de agosto

A propósito de

Una luz dura, sin compasión

El movimiento de la fotografía obrera,

1926-1939

Proyección de cine

4 de mayo, 19.30 h

Auditorio Sabatini

The Forgotten Space

Ensayo fílmico de Allan Sekula y Noël Burch

Encuentro

5 de mayo, 19.30 h

Auditorio Sabatini

Trabajo global y mercancía

Coloquio entre Allan Sekula y Noël Burch

Ciclo de cine

del 11 al 19 de mayo, 19.00 h

Auditorio Sabatini

Documental proletario

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha

(esquina plaza del Emperador Carlos V)

28012 Madrid

Tel: 91 774 10 00

Fax: 91 774 10 56

Horario Museo

De lunes a sábado de 10.00 a 21.00 h

Domingo de 10.00 a 14.30 h

Martes, cerrado

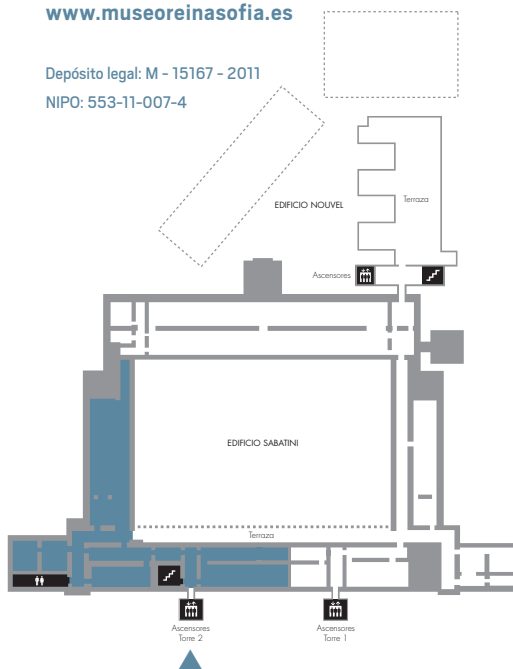
Las salas de exposiciones se desalojarán

15 minutos antes de la hora de cierre

www.museoreinasofia.es

Depósito legal: M - 15167 - 2011

NIPO: 553-11-007-4



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA