


[Artes](#)

La fotografía y el recorrido por un uso y abuso en la propaganda política

Por [Teresa Montiel Álvarez](#) el 11 abril, 2014 @lafotera  Meneame

Todos ganan, todos pierden

De resultar en su origen el “pariente pobre” de las artes, la fotografía consiguió escalar puestos hasta ser “cómplice” de la propaganda de toda clase de ideologías políticas e intelectuales.

Antecedentes

A raíz de la aparición de ese pariente incómodo que es la fotografía en el mundo del arte, se intenta buscar una forma de encajarlo dentro de éste mundo pero sin demasiado protagonismo, aunque las comparaciones son odiosas su condición artística se obligaba a compararse con la pintura, ya que ambas son estáticas y

aunque la foto tiene su particular lenguaje para mostrar el movimiento, la pintura es única en su origen, cualquier duplicidad la hará distinta, la fotografía puede hacer todas las copias idénticas que quiera con la pérdida correspondiente del aura benjaminiana, la pintura es artesanal y la fotografía mecánica, el pintor es un creador mientras que el fotógrafo es un “mostrador” nos enseña los seres, los objetos, la naturaleza en distintas formas pero no los crea, lo cual sería discutible años más tarde.

La fotografía va a retirar de circulación ciertas formas de pintura, va a llegar a un público al que la pintura jamás llegaría, los propios pintores-creadores se valdrán de la fotografía como apoyo a su pintura, Delacroix, Courbet o Utrillo que utiliza las fotos nocturnas de Atget, pero siempre como herramienta, no como medio artístico.

Excepción a este hecho de apoyo serán Degas, que estudiará las fases del movimiento de caballos de Muybridge, Marey que influirá en Duchamp en su *“Desnudo bajando las escaleras”* gracias a la “escopeta fotográfica” y también los futuristas con sus intransigencias.

Dentro del debate sobre si la fotografía es arte o no, aquí es donde los dardos de Baudelaire se afilan, y como si de una necesidad de legitimación artística de entrar en el club de las artes por derecho, se da a la inversa una influencia de la pintura en la fotografía, se comienza a dar la artisticidad en la fotografía, la manipulación, el uso de efectos y la transformación pictórica de la foto.

Marinetti y sus cosas

Toda la ruptura que hace la fotografía con lo tradicional de las artes elevadas (arquitectura, pintura y escultura) lo hace con la unión a otras prácticas artísticas como cine, diseño y artes plásticas, que se entrecruzan o van en solitario, pero como nuevos medios de expresión, tienen que buscar su utilidad y su lugar en el mundo, como las tortugas que salen de huevo y tienen que encontrar el mar, unas llegan y otras se quedan a medio camino, lo mismo que les pasó a tendencias, istmos y desviaciones.

La ventaja de la que parten estos medios es que no hay una academia que dicte un canon, son los propios artistas los que deben crear uno, es un arte policéntrico con diversos intereses que tienen en común el reconocimiento como arte.

Y en esto llegó Marinetti y sus manifiestos. Como buen producto de su tiempo se dedicó a rechazar todo lo clásico y a romper con todo lo que sonase a pasado, se exalta la velocidad, la guerra, la virilidad, la mecánica, es un momento en que existe una eclosión de nuevos ingenios, el cine, la fotografía, los ferrocarriles, los primeros coches fabricados en serie, el momento ideal para crear las nuevas directrices del nuevo arte, se puede empezar de cero pero sin repetir los “errores” del pasado. No acaba siendo claro si Marinetti es un fascista de izquierdas o un anarquista de derechas, lo que sí es más evidente es que a diferencia de los regímenes fascistas europeos Italia acogió la modernidad metamorfoseada del Imperio Romano antes que la tradición burguesa, aunque la autonomía de la forma que las vanguardias estaban intentando conseguir, es desplazada por los intereses

políticos que se imponen desde el Estado para utilizar el arte o la imagen como mero portavoz, despojándolo en parte de imparciabilidad.



El violinista, Antón Giulio Bragaglia (1890 – 1960)

La mayoría de edad y la salida del cascarón. Stieglitz

Con Stieglitz se llega a la autonomía de la fotografía, a un arte, con derecho propio a ser llamado arte, evolucionó desde la fotografía pictorialista equiparando sus capacidades a las de la pintura para pasar a la fotografía directa, donde las imágenes se

consiguen por medios estrictamente fotográficos, ya por fin la fotografía se convierte en un arte legítimo por sí mismo.

La fotografía es ahora directa, se conjuga tema y forma, no se trabaja ni se interviene en la imagen se muestra la imagen simple e inmediata, la realidad congelada, una desornamentación de intenciones y formas, algo que descoloca al público lo mismo que ocurrirá años más tarde con el paso del cine mudo al sonoro, una cosa es ver y oír la realidad y otra muy distinta ver y oír a través de ingenios modernos.

Otro artista que ayuda decisivamente en hacer real la autonomía de la fotografía es Paul Strand, fotógrafo compulsivo de la realidad, como decía Stieglitz: "*Sus fotografías son la expresión directa del presente, evitando los trucos y cualquier "ismo", evitando cualquier intento de mistificar a un público ignorante, incluyendo a los fotógrafos mismos*". Esto último es muy importante ya que definitivamente con la *Photo Seccession*, la "*Galería 291*" y la revista "*Camera Work*" se acaba con cualquier vestigio artificial en la imagen, lo que se ve, es lo que hay, aunque no se terminaba de romper el cordón umbilical que unía a pintura y fotografía, siempre queda un hilo por el que seguían (y seguirán unidas), Strand por ejemplo que había fotografiado todo lo fotografiable, se enfrenta a los espacios abiertos, al paisaje en toda su unidad, lo que para él Cezanne conseguía casi tridimensionalmente en su pintura uniendo todo entre sí y con la profundidad, es lo que debía aprender a hacer la fotografía para convertirse en adulta. Por otro lado en ese ir más allá de la novedad de fotografiar la vida real, Strand se adelantará al arte conceptual que en los sesenta se mostrará como tendencia, en su famosa foto

“Blind Woman” se ve el retrato de una mujer ciega que lleva un cartel donde pone ciega, es un primitivo adelanto a lo que Joseph Konsuth realizará con *“Una silla, dos sillas, tres sillas”*, sabes que está ciega y además lo dice el cartel, es la obviedad simplificada, es lo que hay, sin dobleces.



Blind Woman, 1916. Paul Strand. High Museum of Art, Atlanta

Buscando la utilidad

Mientras unos se dedican a dar autonomía y autoridad a un nuevo arte, otros se decantan por encontrar una utilidad a la

fotografía en sí.

Desde que en 1880 aparece la primera fotografía de verdad en un periódico habrá que esperar a la década de los veinte en que prensa y fotografía unan fuerzas y técnica para despertar un fenómeno ajeno al arte con mayúsculas pero que será de capital importancia social y políticamente a partir de entonces: **el público ya puede ser manipulado**, su visión cambia radicalmente, ya tiene la mirada educada gracias al cine, la imagen es el fiel reflejo del mundo que vive, la letra se puede entender o no, incluso llegar a ser un ente abstracto, la fotografía la entiende todo el mundo y convenientemente aderezada es el mejor instrumento que gobiernos y finanzas pueden tener.

El primer fotoperiodismo se limitaba a captar la foto aisladamente para ilustrar la historia, posteriormente la imagen será la historia acompañada de un texto. Además el fotoperiodismo ya tiene nombre y apellidos, el fotógrafo firma sus fotos dando relevancia a su actividad.

Después de la 1ª Guerra Mundial la crisis política y económica alemana hace que arraigue un espíritu liberal con capital en Berlín que será el centro de los movimientos artísticos e intelectuales del momento, se crean las revistas ilustradas, donde se demanda que la fotografía muestre la realidad de la gente, influidos también por el cine y la teoría de la imagen soviética, aparecen las “fotografías cándidas” logradas por Salomón donde se capta el instante del personaje sin que este sea consciente, sobre todo entre personajes políticos, ese momento que delata algo de la personalidad del sujeto y queda expuesto.

Esta época que termina con el ascenso de Hitler al poder y al control de medios para desinformar al pueblo por medio de todos los avances publicitarios, cine, prensa, radio y fotografía, gracias al avisado Heinrich Hoffmann que crea una central fotográfica donde poder elegir las mejores piezas de propaganda para el régimen y cobrar por ello.

Esta nueva concepción de la fotografía como documento social se traslada al resto del mundo.

En EEUU se había creado la *Photo League* con la intención de trasladar al público los sucesos de la vida cotidiana, las condiciones de vida en los barrios de las grandes ciudades y en general todo lo que no se reflejaba en los medios de la época, aunque en realidad la *Photo League* se dedicaba a denunciar la explotación, la intolerancia, ahondar en un compromiso sociopolítico, mezclando la documentación de las clases trabajadoras con el énfasis estético siempre orientado a la política de izquierdas, esta ampliación temática y crítica en exposiciones, ensayos y conferencias, era una diana fácil para el anti-liberal McCarthy y sus listas negras que la consideraba subversivas para los intereses del país.

Dos caras de la misma moneda: la utilización en un estado totalitario de la fotografía como propaganda y la prohibición de la fotografía de tinte crítico en un estado democrático, lo que contrasta con la campaña de la *Farm Security Administration* promovió años antes dentro del marco del New Deal en su uso de las artes para la realización de fotografías a la América rural más devastada por la depresión y por la mecanización del campo, las condiciones infrahumanas en que se desenvolvían los granjeros en los campos

de trabajo sirvieron para que la agencia moviese recursos de ayuda para la población, “*la introducción de América para los americanos*” y una forma de proporcionar material educativo por medio de la prensa para el público.



Dorothea Lange (1895-1965) fotografía para la Farm Security Administration 1936

John Heartfield el gracioso de las tijeras

Utilizar la foto como arma, era el slogan mental de John Heartfield, el uso del fotomontaje como arma de protesta política.

Comienza a publicar fotomontajes en el *Periódico Ilustrado Obrero*, la berlinesa revista *AIZ*, donde coincide con la gran depresión de los países capitalistas y el intento de crear un socialismo en la Unión Soviética.

El fotomontaje que los dadaístas habían utilizado para atacar a la civilización responsable de la 1ª Guerra Mundial se había difundido entre el diseño gráfico para utilizarla en la publicidad comercial y en política.

El fotomontaje era una mezcla de lo figurativo con lo que no lo era, es decir, fotografía y tipografía, la idea de presentar ideas visuales rápidas y avanzadas pero accesible a un público que no entendía ni le interesaba el nuevo arte.

Practicante dadaísta el paso al comunismo le lleva de protestar contra todo, a ponerse al servicio del movimiento obrero, centrándose en un único objetivo sistemáticamente y empezando desde las cubiertas de los libros haciendo como diría Walter Benjamin *“de la sobrecubierta un instrumento político”*.

Es ya en la década de los treinta cuando se especializa en el uso de la prensa para el fotomontaje satírico, informar y movilizar políticamente a favor de su causa pero entre risas, y a nivel conceptual utiliza las vanguardias con un arte más antiguo, el de la caricatura.

La falta de fotografía de la vida obrera hizo que se crease un cuerpo de fotógrafos aficionados dentro del mundo obrero berlinés, lo que suscitó las críticas hacia lo que se llamó artisticidad diletante, el fotomontaje solo podría ser útil para la publicidad, el resto sociopolíticamente hablando era charlatanería, el intento de politizar los medios de comunicación junto con la ascensión del Tercer Reich terminó con el fotógrafo obrero en Alemania.

La dependencia de material gráfico de países no afectados por

el nazismo hizo que fuesen suministrados por agencias comerciales, lo que dificultó el conseguir un significado socialista de la imaginería de agencias, lo que empujó a la yuxtaposición de fotografías tendenciosas de imagen con imagen o imagen con texto, pudiendo despertar contrastes burgueses-proletarios, explotador-victima en una forma de acoplamiento metido con calzador.

Insistía en la autodefinición de las artes visuales, abandonar la pintura de caballete y crear un arte de movilización de masas, no se debía rodar una película si no montarla lo que daría autonomía propia al arte como arma de los artistas revolucionarios, del mismo modo, no solo se debía tomar una fotografía si no ayudarla con otras contrapuestas y montar lo que el público debe conocer, el studium barthesiano pero en modo proletario, cualquier cosa que hiciese gritar a Goebbels *“Fuera con esta degenerada gentuza infrahumana”* en su discurso antisoviético de 1935.

El uso de la interacción dinámica entre portada y fotomontaje, como una técnica secuencial de argumento a lo largo de más de una página, era rizar el rizo de la ironía, lo que Hausmann llamaba la *“película estática”*, enfatizando la distinción entre el montaje de películas y fotomontaje, el primero juega con el tiempo y el segundo con el espacio, pero Heartfield hace desaparecer tal distinción ya que se veía a sí mismo como un realista dentro del realismo social, pero un realismo de corta y pega, un realismo creado artificialmente y como buen comunista ortodoxo con ánimos de apoyar al partido.

El uso de los pasquines furiosos convertían la risa como arma devastadora, para demostrarlo utilizó de manera tendenciosa unas fotografías de Hitler, el magnate Thyssen y una foto de

manifestantes contrarios a Hitler que se publicó como *“Hitler presentado como el líder de los trabajadores”*, lo que era una manipulación de la realidad por parte del Reich, Heartfield cogió las mismas fotos, incluyó un puro y un alfiler de corbata con una esvástica en la foto de Thyssen colocándolo detrás de Hitler como si fuese su titiritero frente a una multitud contraria, el fotomontaje desinfla las ínfulas propagandísticas nazis con sus mismas armas, utilizó cuatro mecanismos satíricos infalibles, la metamorfosis, hibridación, contrastes y desenmascaramiento, lo que ideará Mukarosky con los códigos de emisión, la génesis de la “obra”, en este caso la propaganda nazi, sus efectos, son interceptados por Heartfield que les da la vuelta y como receptor transforma ese origen megalómano de las fotos en autentica ironía, devaluando la primitiva intención emisora a golpe de tijera, sin dejar que la obra inicial llegue a transformarse en algo, se la transforma directamente, de la posible “obra” inicial que pudiera ser el conjunto formado por el artículo de la revista más las fotografías, se escoge el fragmento que interesa ridiculizar, una pequeña “ruina” que no da lugar a preguntarnos por su sentido, directamente esa parte se tergiversa intencionadamente.



Hitler se prepara para matar al gallo francés, 1939. John Heartfield (1891-1968)

Todos contra todos

Para el crítico Durus el fotomontaje como procedimiento puramente técnico es un acoplamiento superficial de detalles de diferentes fotografías, desde una orientación burguesa, el fotomontaje falsifica la realidad social en su totalidad con aparente objetividad, pero el revolucionario parte del artista con la intención de exponer la realidad social, es un método de creación nuevo que no parte de la pretensión de la belleza gráfica, si no de la concienciación política, es decir que Durus barre para casa ya que

ve en el fotomontaje un arma revolucionaria en la lucha de clases tanto en el contenido como en la forma, se deslegitima la estética burguesa a favor de la potenciación del contenido político, sin neutralidad, por lo que suponía que la fotografía y el fotomontaje persuadían de una manera que no alcanzaba otra representación visual.

Esto en los cincuenta termina con la doctrina Zhdánov que condenó a las vanguardias por su formalismo relacionándolas con *“la barbarie cultural americana”* convirtiendo a Lukács como principal autoridad para atacar el formalismo, que a fines de los treinta ya insistía en que las nuevas técnicas bendecidas por las vanguardias, fomentaron una visión subjetiva del mundo, con lo que con esta visión fragmentaria se sobrevenía el fatalismo beneficiando únicamente al fascismo, Lukács defendía lo oportuno de la novela realista del S. XIX que conseguía mostrar claramente lo abstracto de las apariencias, el autor plantea los interrogantes pero no está en la obligación de resolverlos, esto con la adaptación a los nuevos tiempos sería la manera más responsable que tenía el artista para acabar con el fascismo, la cultura revolucionaria debía acabar con todo vestigio de las vanguardias para inspirarse en las tradiciones burguesas clásicas.

Con estos ingredientes es evidente que el fotomontaje para caricaturizar puntualmente podría ser una forma de arma política pero siendo la fotografía un registro de las apariencias poco podría revelar de los mecanismos ocultos de la sociedad, impedía de alguna manera el desarrollo de la intuición que el realismo sí proporcionaba. Como Lukács apuntaba: *“un charco nunca podrá ser más que agua sucia aunque contenga tonos del arco iris”*, esto

puede enlazar con el debate que mantuvieron Adorno y Benjamin, donde el primero concebía que el cambio se daría mediante los intelectuales como hilo conductor y dialéctico con la masa, mientras que Benjamin confiaba en dar al proletariado una función revolucionaria por sí mismo, así de optimista.

Conclusión

La cuestión es que ninguno se pone realmente de acuerdo, todo el mundo opina desde su tribuna en un fuego cruzado en que el poder se sirve del arte, de los intelectuales y del pueblo, los intelectuales se sirven, son abducidos y reniegan del poder, el artista utiliza al intelectual, al pueblo y así mismo, y el pueblo termina recibiendo las sobras del debate.

Portada: *Woman walking downstairs*, Eadweard Muybridge (1830-1904)

[Durus Fotografía John Heartfield Lukács Marinetti Photo Leage Política Propaganda Stieglitz Zhdánov](#)



Teresa Montiel Álvarez

Graduada en Historia del Arte (UNED), actualmente Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación Histórica, Artística y Geográfica (UNED) y especializada en la Rama de Imagen y Restauración (ESDIR). Historiadora, investigadora y fotógrafa, con especial interés en la iconografía, la imagen, movimientos artísticos del S. XIX, cine, sobre el que se basará su tesis doctoral y el jazz clásico especialidad musical de la que fue guionista y documentalista en el programa de radio “Jazz en Punto”.