



Vista de la sala del Museo Reina Sofía donde se expone 'Aún no. Sobre la crítica de la modernidad'. (Joaquín CORTÉS/Román LORES)

«Nos interesa despertar emociones, estimular a la gente con los medios del material más cultivado, menos falsificado de la realidad actual. Aún no lo hemos hecho completamente». Son palabras del documentalista soviético Sergei Tretiakov en 1927, etapa en la que la fotografía obrera da sus primeros pasos con un enfoque claramente político, y que estos artistas de los setenta y ochenta tratan de recuperar con el fin de derribar las estructuras culturales de la modernidad, institucionalizadas y despolitizadas a lo largo de la Guerra Fría, bajo la excusa o justificación del trauma general provocado por la II Guerra Mundial.

Entonces el discurso humanista y paternalista dominante en la cultura fotográfica se encontraba consolidado por publicaciones como la revista 'Life' y exposiciones en el MOMA como 'The Family of Man', en 1955. Todo esto cambia de manera radical con las movilizaciones de mayo del 68 y la crisis económica del 72, y encuentran su texto programático en el artículo de Allan Sekula 'Desmantelar la modernidad, reinventar el documental', en el que el artista defiende devolver a la fotografía su dimensión de práctica social e introducir en ella un componente crítico.



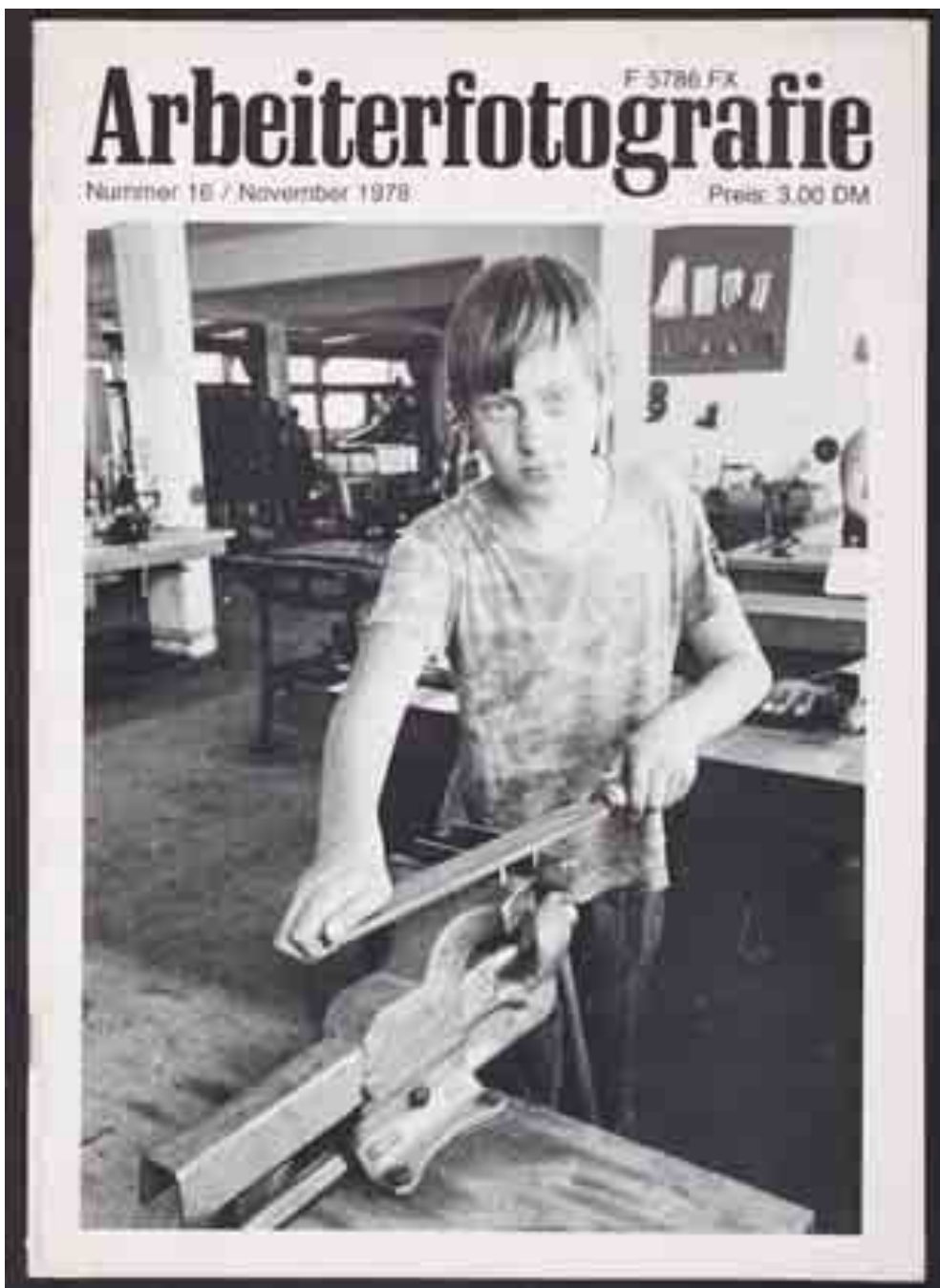
Detalle de la serie en la que los fotógrafos Ruth-Marion Baruch y Pirkle Jones documentaron a los Panteras Negras de Oakland entre julio y octubre de 1968.

Martha Rosler es una de las artistas que mejor ha manifestado estas cuestiones. Su trabajo, iniciado a mediados de los años 60, implica la crítica a la construcción de la identidad de clase o de género en los media, la concepción del espacio público como un debate continuo sobre la gobernanza y sus exclusiones, o la conciencia del rol frágil y precario del artista en el sistema global del arte.

Con ella, una nueva generación de artistas de distintos países y continentes se lanzan a reinventar el documental en un doble sentido: devolviéndole a la fotografía su práctica social e insistiendo en tratar las fotografías no como objetos privilegiados sino como artefactos culturales corrientes.

En palabras del teórico Allan Sekula, «para combatir la violencia dirigida contra el cuerpo humano, el medio ambiente y la capacidad de la clase trabajadora para controlar su propia vida, debemos oponer una resistencia activa, política y simbólica a la vez, contra el poder y la arrogancia crecientes del capitalismo monopolístico; una resistencia que persiga, en última instancia, la transformación socialista».

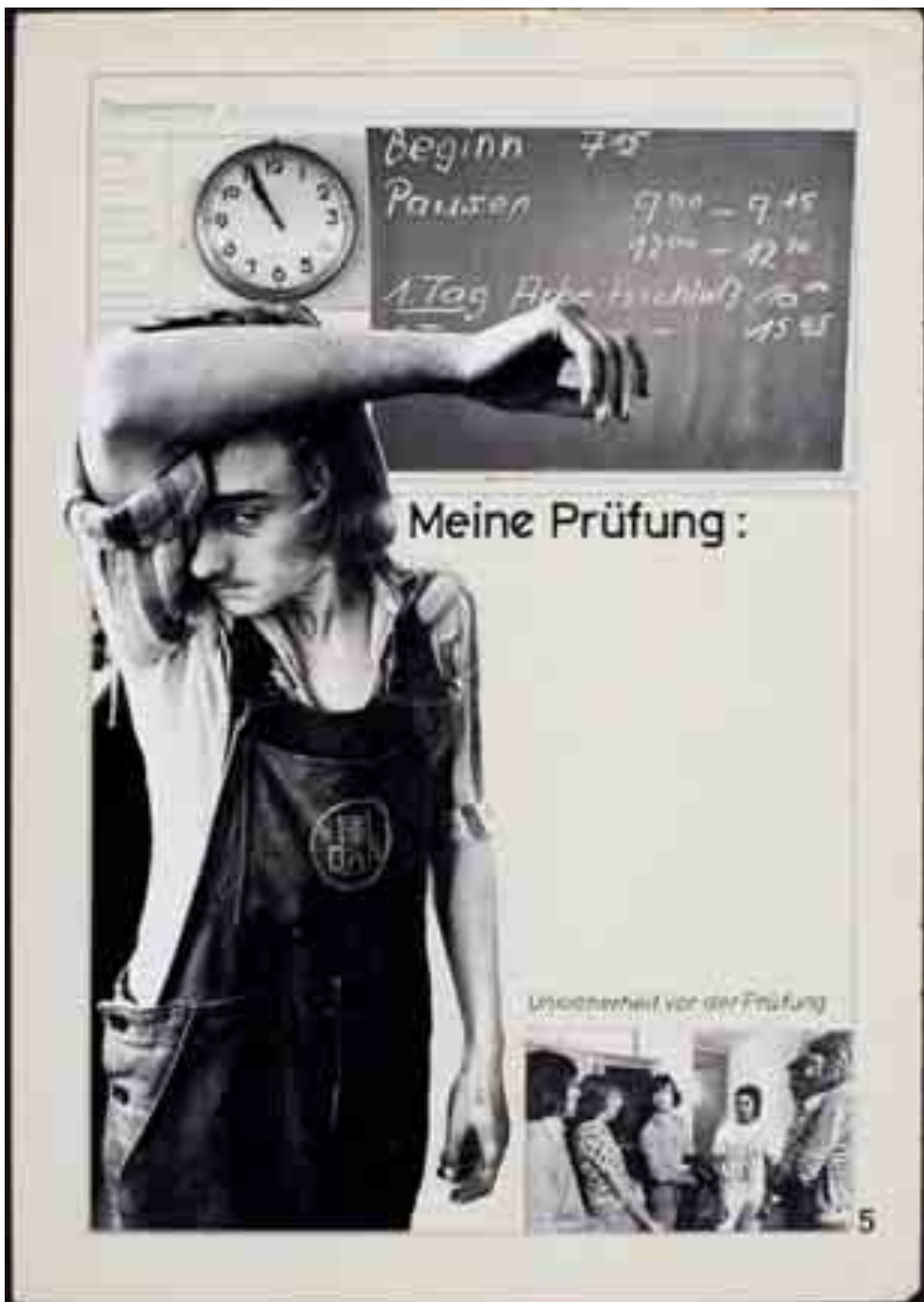
En su artículo 'Ética y estética de la fotografía documental' (1997), Martha Rosler elige una cita de John Grierson: «El castigo del realismo es que trata sobre la realidad y que siempre habrá que preocuparse, no de ser bello sino de ser cierto». La credibilidad es el asunto principal que afecta al trabajo y a la recepción de la imaginería documental, pero esa credibilidad, opina Rosler, necesita de un cierto distanciamiento y equilibrio. Para que el medio fotográfico pueda convertirse en herramienta política, el documentalista no debe «hablar en nombre de». Una calle no está configurada por sus fachadas, sino por las experiencias humanas que en ella suceden, pero Rosler también quiere esquivar esa tendencia del género a exponer la miseria frente a espectadores pasivos, por lo que ve necesario buscar estrategias visuales, que pone a prueba en esta misma obra.



Portada de noviembre del 78 de la revista 'Arbeiterfotografie'.

Allan Sekula, influenciado por los escritos de Michael Foucault, centró su obra en la relación entre discurso y poder, reflejada por ejemplo en la ausencia de visibilidad y representación del universo laboral en las décadas posteriores a la II Guerra Mundial. Junto con autores como Martha Rosler, contribuyó a formar un cuerpo teórico en torno al valor político de la fotografía. Frente a la neutralidad de determinadas propuestas conceptualistas y pop, estos autores incorporan el contexto político y social en el debate artístico de los años ochenta, recuperando así la vinculación entre práctica artística y práctica política. Pero sobre todo, el legado que Sekula nos deja es el de ayudarnos a comprender la globalización desde nuestro entorno inmediato, desde la experiencia del trabajo y de la vida cotidiana.

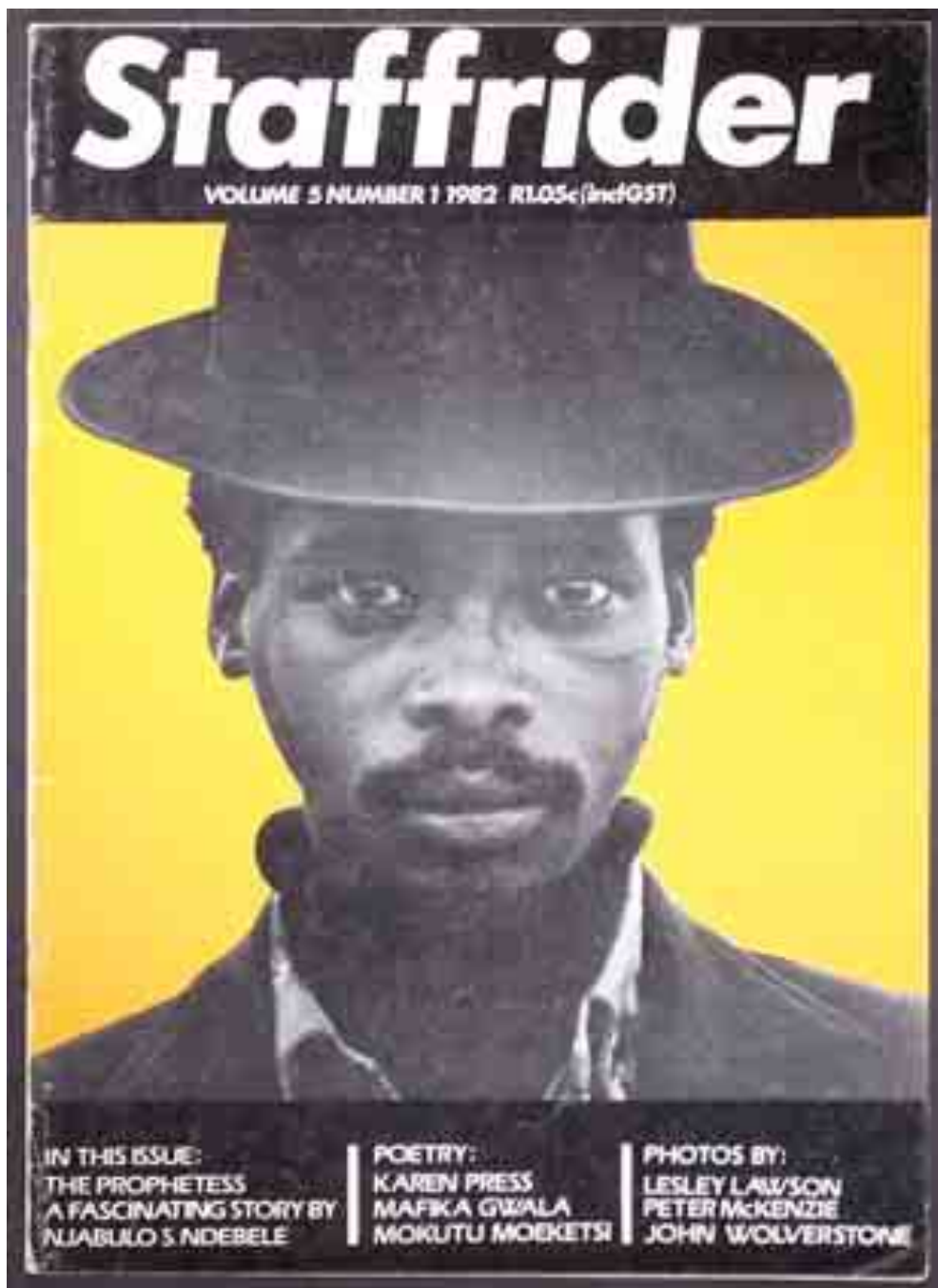
En el Hamburgo de 1973, un grupo de fotógrafos politizados, inspirados por el descubrimiento de la fotografía obrera alemana de los años 20 y 30, empiezan a publicar la revista 'Arbeiterfotografie' como punto de partida para una reinención del discurso documental y de los vínculos entre vanguardia artística y movimientos sociales. En pocos años, surgen colectivos de fotografía obrera en las principales ciudades de la Alemania Occidental. Se trata de una segunda oleada de fotografía obrera alemana, que reinventa las formas de autorrepresentación de la clase trabajadora de la guerra.



Maqueta de un reportaje gráfico publicado en 1976 en 'Arbeiterfotografie'.

A 'Arbeiterfotografie' le siguen otros colectivos fotográficos en las principales ciudades de la Alemania Occidental, como 'Volksfoto', que promueven campañas ciudadanas en favor de reivindicaciones vecinales. En este sentido, Andreas Seltzer y Dieter Hacker presentan en la exposición del Reina Sofía una impactante instalación llamada 'Foto Kaputt' (1980), compuesta por más del 10.000 fotografías, y que propone una reflexión crítica sobre la fotografía «convencional». Hacker, en el ámbito de las nuevas tendencias de los años 60, sacó el arte constructivista del aislamiento de los museos para darle mayor relevancia social. El significado social del arte y sus diferentes formas constituyen el foco permanente de su interés.

En el Estado francés, una de las primeras reivindicaciones del 68, la de los horarios laborales, es llevada al cine por los propios trabajadores de la fábrica textil Rhodiaceta que, en 1967 y en la ciudad francesa de Besançon, comienzan a rodar películas sobre su trabajo incluyendo testimonios propios. La idea deriva de su encuentro con Chris Marker para el filme 'À bientôt, j'espère' y llevaría al surgimiento de los Grupos Medvedkin.



Portada de 1982 de la revista 'Staffrider'.

Los Grupos Medvedkin, constituidos por cineastas y trabajadores de fábrica, se forman a finales de la década de los sesenta en las localidades francesas de Sochaux y Besançon. El nombre de estos grupos fue escogido en homenaje al cineasta soviético Alexander Medvedkin, que en 1932 inventó el «cine-tren», con el que recorrió el territorio de la Unión Soviética y filmó, en colaboración con obreros y campesinos, una serie de películas sobre su forma de vida y sus condiciones de trabajo.

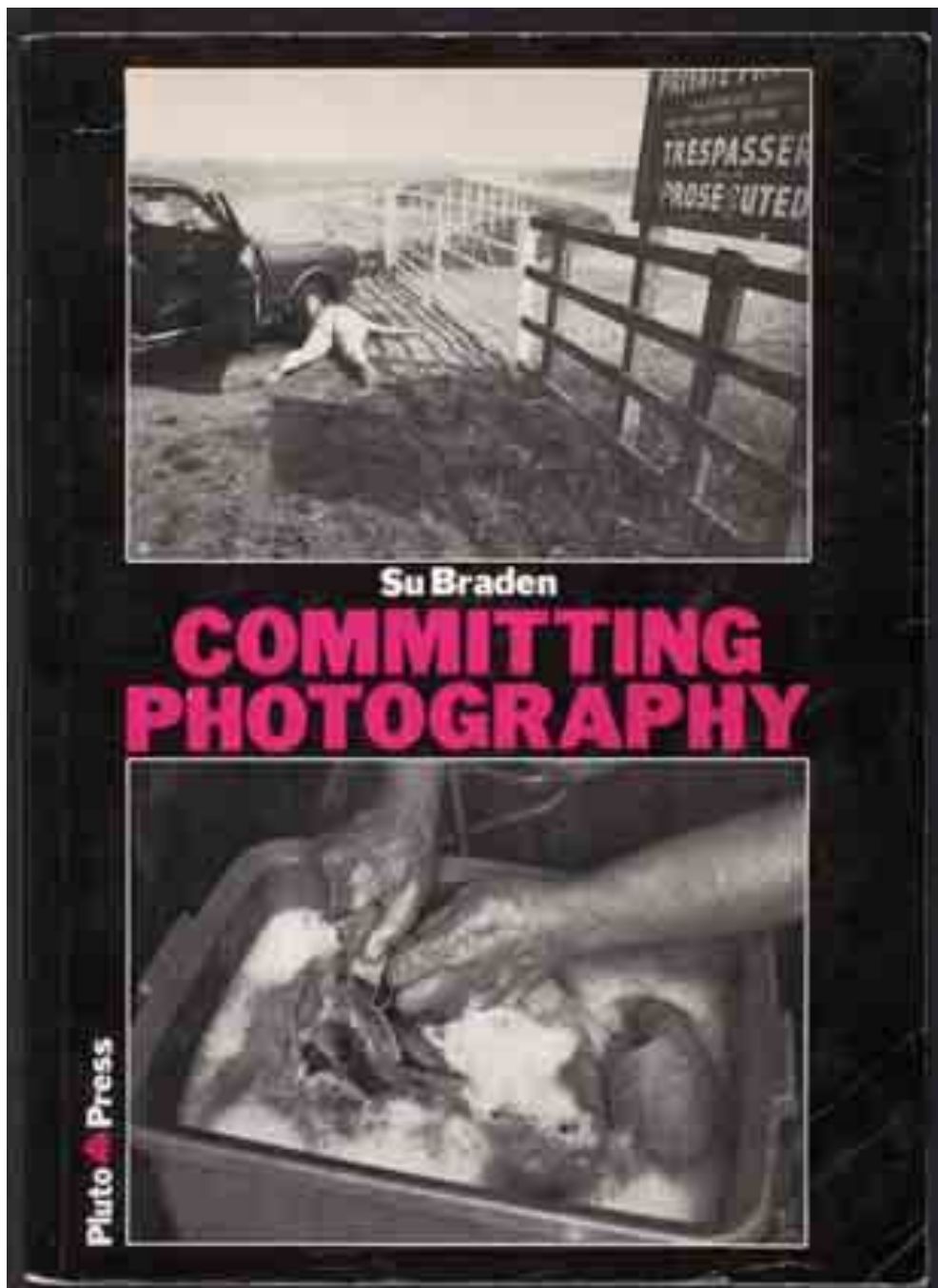
De manera similar, pero tres décadas más tarde, los Grupos Medvedkin documentaron las condiciones de vida y laborales de la clase obrera francesa. Sus películas son un referente ineludible de la práctica cinematográfica documental activista y del trabajo colaborativo, y constituyen una experiencia radical de «autogestión de las imágenes».



Portada de 'Hecho en Latinoamérica 2'.

En Inglaterra destacan Jo Spence y Terry Dennett, fundadores en 1974 del Photography Workshop. Un año después comienzan a dirigir la Half Moon Gallery de Londres, orientada a movimientos sociales y que cuenta con financiación pública. Editan también la revista 'Camerawork', un foro crítico fundamental en esta nueva vida del documental, que recoge las propuestas de Nick Hedges, el Exit Photography Group o el Docklands Community Poster Project, que dio una vuelta de tuerca a los fotomontajes políticos de Heartfield.

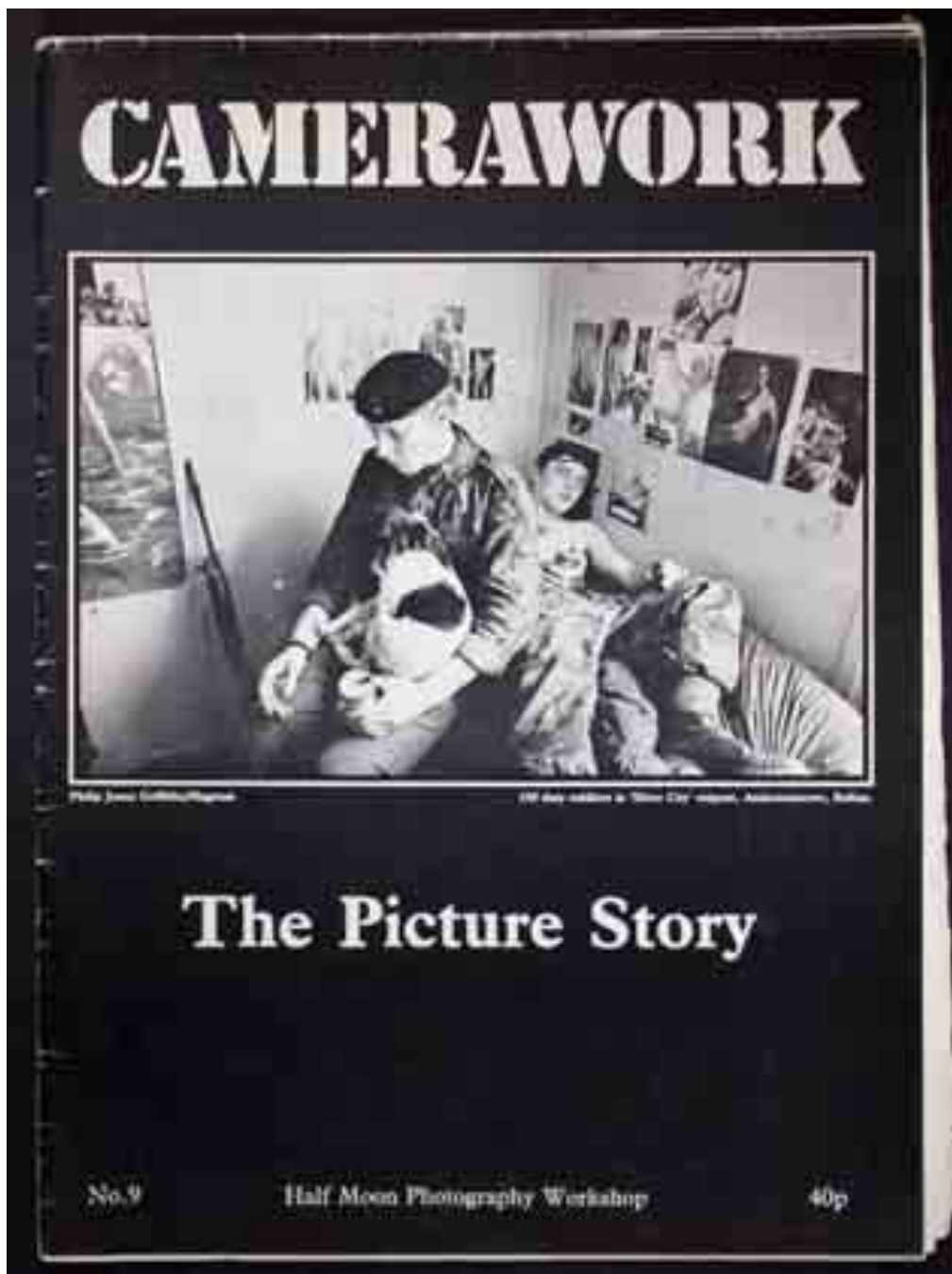
En Estados Unidos y dentro de este movimiento documental obrero, destaca 'Los Back Panthers 1968: Fotografías de Ruth-Marion Baruch y Pirkle Jones', que documenta uno de los más importantes movimientos de liberación en la historia de California. Dos fotógrafos de San Francisco, Baruch y Jones, retratan de forma exhaustiva al Partido Pantera Negra de Oakland desde el mes de julio hasta octubre de 1968, rechazando la imagen de criminales y subversivos que muestran de ellos los medios mainstream del momento. El resultado es una serie de fotografías que reflejan la dignidad y humanidad que animó a este grupo de revolucionarios, recogiendo también temas más universales como la familia, el compromiso y la esperanza de futuro. La iconografía elaborada por Ruth-Marion Baruch y Pirkle Jones a partir del Movimiento de los Panteras Negras rompe con su criminalización o su victimización y resalta su actividad social. Recordemos que en 1968, Edgar Hoover, director del FBI, calificaba a los Panteras Negras como «la mayor amenaza para la seguridad nacional», mientras que Huey Newton, cofundador del movimiento, esperaba sentencia acusado de haber matado a un policía de Oakland, caso que terminó siendo archivado.



Portada del libro 'Committing photography' (Su Braden, 1983).

En Sudáfrica, el colectivo Afrapix, a partir del modelo de la agencia Magnum, documentó la resistencia al apartheid y los efectos de la discriminación (desplazamientos, asentamientos ilegales), y en Nicaragua y El Salvador, la fotoperiodista Susan Meiselas dio cobertura a las insurgencias populares que tuvieron lugar entre 1978 y 1983, mostrando empatía hacia los revolucionarios e incidiendo en que otra forma de fotografía documental no presente en los grandes medios de comunicación es posible.

Joris Ivens, fundador de la organización de fotógrafos obreros holandeses, en 1967 viajó a Hanoi para realizar el documental '17e parallèle. La guerre du peuple', sobre la vida cotidiana del Vietnam en guerra.



Una portada de la revista 'Camerawork' de 1978.

Desde las reivindicaciones vecinales hasta la revolución urbana, la fotografía documental ha sido un arte que ha acompañado a las luchas sociales en diversos países de varios continentes.

<http://www.naiz.eus/eu/actualidad/noticia/20150403/la-fotografia-politica-y-el-documental-social>