DE AUTEUR-FOTOGRAAF ALS OOGGETUIGE IN DE SPAANSE BURGEROORLOG.

door

Mark VAN GYSEGEM

1. VAN FOTOGRAFIE ALS ILLUSTRATIE NAAR FOTOJOURNALISTIEK

Sedert het ontstaan van de fotografie in 1839 was de mogelijkheid om via dit medium gebeurtenissen visueel over te brengen naar het publiek slechts zeer laat tot ontwikkeling gekomen. Hoewel in sommige oorlogsomstandigheden in de negentiende eeuw een aantal ondernemende fotografen (FENTON in de Krim oorlog; BRADY, SULLIVAN en GARDNER in de Amerikaanse Secessie-oorlog een nogal statische fotografie brachten van verlaten slagvelden en mooi gekleede officieren (Fenton), verwoeste steden en neergeschoten scherpschutters (Brady e.a.) raakte dit werk na de beëindiging van de vijandelijkheden meestal in totale vergetelheid. (1)

Het technische instrumentarium van de fotografie in de negentiende eeuw, d.w.z. zware logge camera's en statieven, grote glasplaten en de chemische poespas van de ontwikkeling zorgden in de eerste plaats voor gebrek aan mobiliteit, maar druktechnisch stelde het fotobeeld natuurlijk nog grotere problemen, zodat tot na de eeuwwisseling foto's in houtgravure werden omgezet op artisanale wijze, zelfs al waren reeds heel wat opzoekingen aan de gang om het fotobeeld in halftoon om te zetten en te drukken. (2)

Slechts nà de eeuwwisseling wordt fotografie als illustratie bij de tekst meer en meer in de perswereld geïntroduceerd. De stap van het illustratieve beeld bij de tekst naar de fotojournalistiek (3), d.w.z. het fotografische "essay", komt slechts nà de eerste W.O., met de opkomst van een aantal geïllustreerde tijdschriften, die vooral in de twintiger jaren vanuit Duitsland een serieuze rol hebben ge-

(1) Het werk van Matthew Brady werd slechts in 1911, en dan nog anoniem, opnieuw gepubliceerd.
(2) De eerste foto in halftoon in een krant verscheen in de "Daily Mirror", in januari 1904.
(3) Fotojournalistiek versus persfotografie: het eerste gaat over fotografie als berichtgeving; het tweede over fotografie als illustratie bij tekst.

speeld in de evolutie en de benadering van fotografie in de geïllustreerde pers. De "Arbeiter Illustrierte Zeitung" in het progressieve kamp, en de "Berliner Illustrirte" in het burgerlijke kamp zijn slechts een paar voorbeelden van tijdschriften waar fotografen als Felix H. MAN, Otto UMBEHR, Erich SALOMON, om fotomonteur John HEARTFIELD niet te vergeten, een toonaangevende rol hebben gekregen in het journalistiek aanzien van de tijdschriften. (4) Verschillende aspecten zijn voor de fotojournalistiek van de jaren dertig echter bepalend geweest:

1) De invloed van de film. Het werd zonder meer duidelijk dat de uitgevers van de geïllustreerde bladen hun aantrekkingskracht moesten verhogen door het "ooggetuigenverslag" in verschillende beelden. Een anonieme foto was minder doeltreffend dan een reeks foto's in hetzelfde dorp of dezelfde streek, in verband met éénzelfde gebeurtenis.

2) De meer en meer persoonlijke rol van de fotograaf en zijn impact op de redacties van de geïllustreerde tijdschriften, samen met de opkomst van foto-agentschappen, zodat fotografen niet meer zelf van redactie tot redactie hoefden te gaan verkopen. (5) Hierdoor ontstond op aarzelende wijze het begrip "auteur-fotograaf", mede doordat de redacties wel inzagen dat edities met goed in beeld gebrachte fotografie veel meer succes kenden.

3) De invloed van wat men in Duitsland en Nederland kende als "arbeidersfotografie", waarin op spontane en dynamische wijze foto's gemaakt werden van arbeidsomstandigheden, stakingsbewegingen en politie-optredens. Deze foto's werden in de beginfase door arbeiders in de fabrieken gemaakt, later door jonge geëngageerde amateurfotografen. Ze werden gepubliceerd in A.I.Z., en in verschillende andere links-progressieve publikaties in verschillende landen. Een aantal van deze arbeidersfotografen vinden we trouwens in het Spaanse conflict terug: Carel BLAZER, John FERNHOUT, Joris IVENS, om alleen maar de Nederlanders te noemen. (6)

(4) ESKILDSEN, Ute, *Fotografie in Deutschen Zeitschriften 1924-33.* Tentoonstellingskataloog, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1982.

(5) Ook de ontdekking dat fotografie ànders gelezen wordt dan tekst stamt uit die periode: "They (photos) do not present their constituents successively, but simultaneously, so the relations determing a visual structure are grasped in one act of vision.." in: LANGER, Suzanne, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1942.

(6) BOOL, Filip, en DE VRIES, Jeroen, *De Arbeidersfotografen, Camera en Crisis in de jaren dertig*; Van Gennep, Amsterdam, 1982.

2. EEN VERANDEREND BELEID TEGENOVER DE FOTO IN DE TIJDSCHRIFTEN

Sommige commentatoren zien in de periode van de Spaanse burgeroorlog een keerpunt voor de fotojournalistiek, vanuit de slechts marginaal in beeld gebrachte Eerste Wereldoorlog waar de immobiliteit van de fotoapparatuur slechts bepaalde documenten van illustratieve, didactische én propagandistische aard toeliet, naar het dynamisme van het filmische standpunt in verbinding met het begrip "auteur-fotograaf" dat plots zichtbaar wordt: de persoon die mee zijn leven heeft op het spel gezet om de lezer een directe visie op het gebeuren te geven: "De relatie met de tragedie; participatie, passie en medelijden", zoals Furio COLOMBO het uitdrukt in zijn inleiding voor een uitgebreide tentoonstelling over de fotografie in de Spaanse burgeroorlog in 1976. (7)
Colombo stelt dat vanaf dat moment in de gschiedenis van de communicatie een nieuwe dimensie is binnengetreden: "Horror, el dolor, el espanto y la muerte" gaan eenzelfde rol spelen als de vroegere "mooie" beelden met een perfecte uitsnit. (8) Eenzelfde fenomeen als zich later zal voordoen met de oorlogsbeelden uit Vietnam, maar dan met het medium televisie, weliswaar gemonteerd, maar zo goed als levensecht.

Deze filmische montage verschijnt in de dertiger jaren in de fotografie, niet zonder de actieve tussenkomst van de uitgever of hoofdredacteur. Men gebruikte de fotocamera als een filmcamera, zoals men vandaag de TV camera gebruikt.
De enorme belangstelling van Capa, Taro, Fernhout, voor film tijdens het Spaanse conflict, steunt deze stellingname.
Met als startpunt de vage en onafgewerkte "newsreel" in de filmberichtgeving van de eerste wereldoorlog, en het daarmee vergroeide: "alles informeren aan iedereen" (marktuitbreiding van media) ontstaat een nieuw probleem: "Het publiek wordt de nieuwe protagonist die het immense fenomeen van het voyeurisme van de massamedia inluidt... Vanaf dat moment leeft, lijdt, vecht, sterft, hoop de wereld in 't publiek.." (9).

Of nu specifiek het gebeuren van de Spaanse burgeroorlog aan de basis heeft gelegen voor een veranderend beelid van de visuele infor-

(7) *Bienal de Venecia, Fotografia e Informacion de guerra. Espana 1936-39*, Marsillo Editori, Venezia, 1976, Barcelona, 1977.
(8) Zie verder over de evolutie van de berichtgeving over de Spaanse Burgeroorlog in Life.
(9) COLOMBO, Furio, *Para La Muestra Fotografia sobre la guerra de Espana*, zie voetnoot 7.

matie, of dat dit veranderend beleid ook wel wat zal te maken gehad hebben met de groeiende populariteit van sommige fotografen die hun eisen konden stellen bij de redactie, doordat ze op onnavolgbare manier het moment en de actie aan het publiek konden tonen, het feit is daar dat inderdaad tijdens de burgeroorlog stilaan het uitzicht van de geïllustreerde bladen meer en meer verandert.

Wanneer we in de vlucht een paar stijlcriteria van de opmaak van een aantal geïllustreerde tijdschriften en hun gepubliceerde fotografie van het Spaanse conflict vergelijken valt op dat de meeste Europese tijdschriften, uitgenomen het uiterst progressieve "Regards", allemaal een nogal traditionele aanpak hebben tegenover het fotografische materiaal over het conflict.

Een van de grootste inspanningen inzake het tonen van goede beeldjournalistiek gebeurde door het Franse tijdschrift: "VU". Uitgegeven sedert 1928, onder de directie van Lucien VOGEL, een bewonderaar van het "Front Populaire".

Aan "VU" werkten heel wat later bekende namen uit de fotografie mee: André KERTESZ, Martin MUNCACSI, Felix H.MAN, en natuurlijk Robert CAPA, waarover verder méér. Vanaf 1936 stond het Spaanse conflict regelmatig op de titelpagina bij "VU", en ook daar werden soms anonieme foto's afgewisseld met foto's van agenschappen (10) en foto's met vermelding van de auteur. Men voelt echter in de dubbele pagina's over de burgeroorlog dat méér en méér aandacht wordt besteed aan de lay-out: meer namen van ooggetuigenfotografen komen onder de foto's te staan; sommige zijn reeds bekende persfotografen: Reissner, Pierre Boucher, Serrano, Hans Namuth. "VU" stuurt zelfs op zeker moment een vliegtuig met journalisten en fotografen (waaronder Capa) naar Spanje. Een unieke stunt met bijna fatale afloop: het vliegtuig stort neer bij Barcelona. Niemand was echter zwaargewond. Op 9 september 1936 verschijnt de beroemde foto van Capa met de vallende strijder: hier verschijnt voor de eerste keer zijn naam onder een in "VU" gepubliceerde foto, hoewel Capa reeds actief meegewerkt had aan het speciale spanjenummer van 'VU' van 29 augustus 1936. Lucien VOGEL wordt kort daarop ontslagen als hoofdredacteur door de eigenaars van het blad en daarmee eindigde een gedurfde progressiviteit in fotobeeldkeuze, lay out en redactie in de wereld van de Franse "Illustré".

Internationaal gezien was "LIFE" (eerste nummer 23-11-36) echter al vlug een koploper wat verantwoorde fotografiekeuze lay out en het foto-essay betrof. Aan de Spaanse burgeroorlog besteedde

(10) Vooral KEYSTONE heeft nu nog honderden foto's over de burgeroorlog in archief: te raadplegen via "The Bettman Archives", New York.

"Life" tussen november 1936 en juli 1939 vierentwintig nummers met speciale reportages over het conflict. Een aantal elementen geven aan hoe Life op een àndere manier de visuele informatie doorgeeft naarmate de moeilijkheden in Spanje evolueren:

1. Van het afstandelijke naar het directe. De eerste reportages tonen het mooie van Europa, de werkelijke afstand tussen Amerika en Europa speelt hier een rol. Daarin grijpt alleen het onverwachte van destructieve aard in. In latere reportages komt méér een gepassioneerde participatie van bijna intieme aard voor.
2. Van het afgedrukte "Life" foto's over Spanje zijn reportages in 't algemeen, met de traditionele ingesteldheid voor het documentaire, waar de verdere reportages het "auteurspersonage" introduceren: "hij die overal is bijgeweest" (Capa) en die de authenticiteit van de menselijke verwoestingen waarmerkt. Het amfitheater van het publiek ontmoet daar de "espectadores de la guerra" (11)
3. Van de fotografie naar de sequentie: Hoewel "VU" en zeker "REGARDS" reeds een geavanceerde lay out toelieten was het "LIFE" die het begrip "fotosequentie" introduceerde, een soort filmische serie, waarin de actie nog duidelijker aanvoelbaar wordt als in het enkele fotobeeld.

Alle Europese grote en kleine tijdschriften publiceerden meestal wel dezelfde foto's van de grote agentschappen en de grote fotografen. Een interessante vergelijking in dit verband wordt door Flip BOOL geleverd in zijn bijdrage over het Nederlandse tijdschrift "Het LEVEN" (12) waar dezelfde foto's van Gerda TARO die in "LIFE" op 16 aug. 37 verschenen in een filmische sequentie over de "dynamiteros" in Madrid, ook in "HET LEVEN" (1937, nr. 26) werden gepubliceerd. Waar in "LIFE" een fotosequentie van een granaatwerpende soldaat wordt getoond, zijn de foto's in "HET LEVEN" totaal uit mekaar gerukt en willekeurig over de twee bladzijden verspreid. Ook de naamvermelding (het ging bij "LIFE" over een reportage bij het overlijden van Taro, waarbij speciale aandacht werd besteed aan haar werk als oorlogsfotografie) is bij "HET LEVEN" onvindbaar. Anderzijds vindt men ook geen enkele gepubliceerde foto van de Nederlandse oorlogsfotografen, Blazer, Fernhout, in het Nederlands tijdschrift, terwijl "LIFE" verschillende set-foto's van Fernhout (uit de film Ivens "Spaanse Aarde") publiceert en de "LONDON ILLUSTRATED NEWS" een aantal foto's van Carel Bla-

(11) COLOMBO, Furio, gecit. werk.
(12) De REGT, Evelyn en VAN SINDEREN, Marten, *De wereld in onrust,* in *"Het Leven", 1906-1941, een weekblad in beeld,* Haags gemeentemuseum, 1981.

zer opneemt. Zowat overal in Europa zal men deze grondige verschillen met de professionele aanpak van "LIFE" kunnen ontdekken.

3. DE SPAANSE FOTOGRAFEN EN HET CONFLICT

Waren de fotografen die zich voornamelijk met journalistiek bezighielden in die periode duidelijk avonturier, berooid, en afkomstig uit weinig begoede milieu's (uitgenomen Henri Cartier Bresson) waardoor ze meer oog hadden voor het menselijke bestaan, dan was er nog een andere wereld van de fotografie. De officiële burgerlijke fotografie bestond uit twee totaal afgescheiden werelden: de wereld van de "kunstfotografen", waar rijke fotamateurs romantische motieven uitwerkten via broomoliedrukken en andere edeldruktechnieken die hun fotografie liet lijken op steendrukken of kleuretsen en anderzijds de wereld van de beroepsfotografen die zelden hun grote studio verlieten, en meestal op groot formaat glasplaten (18 x 24 cm) portretfotografie beoefenden.

Laten we een ogenblik de experimentelen zoals Man Ray buiten beschouwing en zien we dat zelfs in de jaren dertig de "kunstfotografen" alleen nog een paar aartstraditionelen als adepten had, dan is het duidelijk dat vooral beweging ontstond rond die fotografen die een zekere geëngageerdheid in hun werk konden tonen, zij het vanuit traditionalistische of progessieve boek. Het land waar de Burgeroorlog plaatsvindt, Spanje, is dan ook een interessant uitgangspunt om te zien hoe het conflict ook zichtbaar wordt in de verschillende boven beschreven takken van de fotografie. Naar Duits, Nederlands, maar zeker ook naar Amerikaans voorbeeld vindt men in het midden van de jaren dertig ook "arbeidersfotokringen" die het Amerikaanse "Workers Film and Photo League" als een stichtend voorbeeld zagen. Gaf dit in Spanje, mede door de dynamiek van de politieke troebelen, een impuls aan de klassieke persfotografie?

Vanuit de traditionele visie van de portretfotograaf en de statische werkwijze van de officiële persfotografen in traditionele zin (13) kan men hierop misschien negatief antwoorden, maar een goed voorbeeld van een zich in Barcelona aan de mobiliteitseisen aanpassende oudere persfotograaf was ALEJANDRO MERLETTI GUAGLIA (°Turijn 1860). Merletti werkte reeds als fotojournalist sedert 1893 en gebruikte een grootformaatcamera met zelfgemaakte glasplaatnega-

(13) De perfotografen waren genoopt tot samenwerking door technische omstandigheden: het magnesiumlicht maakte een enorm lawaai: dus officiële persfotografie met prominenten gebeurde liefst in groep en tegelijk om brandgevaar te voorkomen. In Barcelona waren in 1935 trouwens maar een achttal échte fotoreporters, volgens Agostin Centelles.

tieven. Al vlug werd Merletti opgenomen in dienst van de uitgevers van de Spaanse geïllustreerde pers: "MUNDI GRAFICO", "LA ESFERA", "CRONICA", hij werd correspondent voor "L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA", "L'ILLUSTRATION FRANCAISE", en de "DAILY MIRROR". Reeds in 1906 verplaatst Merletti zich in een "motocicleta", en wordt de eerste gemotoriseerde fotograaf in Barcelona. Bij het uitbreken van de Burgeroorlog fotografeert de oude fotograaf nog een groot aantal evenementen die zijn beweeglijkheid duidelijk aantonen. Alle foto's zijn gemaakt met grootformaatcamera, maar toch vindt men reeds de embryo van de moderne fotojournalistieke aanpak in foto's als "7 mesos de guerra" en "Salida Bataljon CGT" uit het begin van de troebelen.

Belangrijk voor de doorbraak van de moderne beeldjournalistiek in Spanje is het werk van Agostin CENTELLES (El Grao-Valencia 1909). Hij begon als fotograaf op zijn vijftiende, en werkte al vlug in de fotojournalistiek bij "EL DIARIO GRAFICO" "ULTIMA HORA" en andere bladen in Barcelona. Centelles ontdekte al vlug de Leica (vanaf 1934) waarmee hij onopvallend de stad kon doorkruisen en spontane opnamen maken. Per gepubliceerde foto verdiende hij ongeveer 10 pesetas in 1936. Hij was de enige fotograaf die door de "arbeidersfotografie" en vooral door het reeds gepubliceerde werk van Cartier-Bresson en Kertesz beïnvloed was, vandaar ook zijn overstap naar de Leica en de discrete manier van werken die dit apparaat toeliet. Op 19 juli 1936, tijdens de opstand in Barcelona, was Centelles zelfs de enige fotograaf op straat, hij maakte op dat moment unieke fotobeelden die zowat over de hele wereld zijn gepubliceerd. "De meeste van zijn foto's zijn echter documenten over de 'Generalitat Catalunya': politieke personaliteiten en het sociale leven van de republiek in Barcelona. Het verschil van de sociale klassen, het hele leven achter het front wordt duidelijk in Centelles' foto's.." (14) Bij de machtsovername door Franco gaat Centelles in ballingschap naar Carcassonne, waar hij zes jaar blijft vooraleer in 1944 terug naar Barcelona te keren. Zijn negatievenarchief sleepte hij met zich mee in een oude leren boekentas. Toen hij in Carcassonne werkte, kwam in 1944 de Gestapo de activiteiten van de in Frankrijk wonende Spanjaarden kontroleren. Op dat moment vlucht hij naar Andorra waar hij zijn hele archief achterliet bij een Franse boer in de Pyreneën. In 1976 bezorgden de erfgenamen van deze man de tot dan toe ongeopende tas aan Centelles terug. Door een louter toeval zijn dus deze documenten bewaard gebleven. Men kan

(14) EL PAIS, 2 dec. 1985, *El Fotografo Agusti Centelles murio ayer a los 76 anos*, Dagbladartikel.

zich licht indenken dat heel wat links geëngageerde fotografie door hun makers doodeenvoudig vernietigd werd in 1939, en heel wat Spaanse fotografie uit die tijd zal wel voor altijd verloren zijn.

Ook de "kunstfotografen" werden in de troebelen meegesleurd. De twee voornaamste vertegenwoordigers in Spanje: Antonio CAMPANA en José ORTIZ-ECHAGUE werden niet direct gedreven tot het maken van artistieke prenten over de dreiging tussen links en rechts, hoewel Campana toch, naast de door hem behandelde klassieke landelijke thema's in mooie composities een nogal idealiserende broomoliedruk maakte in 1936, "Miliciano" (15), waaruit men kan veronderstellen dat hij bepaalde sympathieën koesterde voor de boeren- en arbeidersmilities.

Jose Ortiz-Echague daarentegen, een uiterst traditioneel ingestelde industrieel en rijke amateurfotograaf, maakte alleen afdrukken van zijn romantische foto's met een een negentiende eeuwse kooldruksysteem in een modernere versie (Fressondruk). In de dertiger jaren was hij hiervoor reeds internationaal bekend bij collega's amateurfotografen. Ook in zijn thematiek is Ortiz-Echagué traditionalist: hij maakte een heel compendium Iberische stereotypes, en publiceerde heel wat portfolio's in boekvorm: "Espana, typos y trajes, 1933", "Espana, pueblos y paisajes, 1938" om er maar twee te vermelden uit de dertiger jaren. Ortiz-Echague was piloot geweest van Alfonso XIII, en men kan zich indenken dat hij bij de installatie van de Republiek duidelijk de kant van de rebellen koos. Als gevechtspiloot van de Franco-troepen bevocht hij dus de "rojos". Er is in zijn fotografisch oeuvre van vóór of nà de Burgeroorlog géén breuk te zien: na 1939 gaat Echagué even traditionalistische en nostalgische kunstfoto's maken als in de twintiger jaren.

Veel progressiever is het werk van twee aanhangers van het experimentalisme (PERE CATALA PIC) en de fotomontage (Joseph RENAU). Catala Pic (Valls 1889) kwam in 1931 naar Barcelona wonen. Hij werkte er als industrieel en publicitair fotograaf, maar had zeer veel contacten met de avantgarde wereld, van waaruit hij "Das Foto Auge" (Roh en Tschichold) kende, maar ook het werk van Man Ray en Moholy Nagy bewonderde. Hij spreekt in 1932 reeds in een artikel over "Subjectieve fotografie", als tegengestelde van "objectieve" fotografie, en noemt daarbij Einstein en Freud als mogelijke geestelijke vaders van de nieuwe visie. (16) Hij werkte tijdens de Republiek als verantwoordelijke van de publicaties van het

(15) FONTCUBERTA, Joan, *Idas y Caos*, tentoonstellingscataloog, Programa Espanol de accion cultural en el exterior, 1986.
(16) PERE CATALA PIC, *The Modern Photographic Revolution*, in *Mirador*, nr. 203, Barcelona, 22 dec. 1932.

propagandacommissariaat van de "Generalitat Catalunya". Zijn verdediging van het functionele gebruik van het fotobeeld tégen de oude stroming van de "kunstfotografie" is constructivistisch geörienteerd. Zijn "Aixafem el Feixisme" (1936) werd als affiche gedrukt op groot formaat.

Joseph Renau (Valencia 1907) studeerde aan de Academie van Valencia en was enorm beïnvloed door het dadaïsme. Sedert 1936 was hij algemeen directeur van de Schone Kunsten. Na de "guerra civil" vluchtte hij naar Mexico om later naar Oost-Berlijn te verhuizen, waar na de Tweede Wereldoorlog ook John Heartfield is beland. De fotomontage van Renau tegen het fascisme zijn duidelijk door Heartfield en A.I.Z. geïnspireerd. Hij weigerde de nonfigurativiteit en verwerkte in zijn montages het aantal idealiserende elementen van de arbeid, duidelijk herkenbaar zoals in de reeks affiches "Negrin's dertien slogans" (1938).

In de traditioneel fotografische hoek is het werk van JALON ANGEL te situeren. Angel Hilario Garcia de Jalon Hueto (Viana-Navarra 1898) krijgt een ambachtelijke opleiding als beroepsfotograaf en werkt in Zaragossa op het moment dat Fransisco Franco daar in 1928 als directeur van de "Academie General Militar" wordt aangesteld. Jalon Angel maakt in deze militaire school een aantal portretten die hem later beroemd zullen maken in rechtse kringen: de toekomstige rebellenleiders hebben voor zijn camera gestaan en in 1939 leidden deze opnamen tot de publikatie van "FORJADORES DE IMPERIO", 32 fotolithografieën van personaliteiten van het "Movimiento". Jalon Angel wordt dan ook de geprefereerde fotograaf van Franco. Zijn portretfotografieën zijn typische traditionele studioportretten op groot formaat opgenomen, maar met een zekere monumentaliteit die de traditie uitstraalt. (17)

4. HET OOG VAN DE WERELD: DE BUITENLANDSE CORRESPONDENTEN

Heel wat buitenlandse correspondenten waren al geïnteresseerd in het avontuur van de Republiek vooraleer de rebellie begon. Voor het antifascistische gebeuren van de Olympiade waren praktisch alle agentschappen vertegenwoordigd in de zomer van 1936: Keystone, Associated Press, Wide World, maar ook individuele persfotografen volgden de olympische spelen. Onder hen Hans NAMUTH, die Duitsland ontvlucht was in 1933. Hij werkte voor het Franse

(17) *Forjadores de Imperio, Portafolios con Imagenes de politicos y militares de la época*, Autoédicion, Zaragossa, 1939.

"VU". Namuth zal vooral in de beginperiode van het conflict in Spanje fotograferen. Ook Georges REISSNER zal samen met Namuth werken voor "VU" i.s.m. de Zwitserse journalist Franz Borkenau.

Vanuit Nederland komen de "arbeidersfotografen": Joris Ivens komt als cineast, maar hij brengt zijn assistent John FERNHOUT (°1913) mee, aan wie hij vraagt ook fotocamera's mee te nemen want Ivens heeft blijkbaar een gunstig contract kunnen afsluiten met Amerikaanse agentschappen. (18) Fernhout's fotografie is los en dynamisch, door zijn veelvuldig contact met het medium film, terwijl zijn collega Carel BLAZER, die ook uit de arbeidersfotokring kwam meer statisch fotografeert aan het "Frente Morata" waar het zgn. Amerikaanse bataljon vocht. Beide Nederlandse fotografen waren enorm door Eva Besnyö beïnvloed (zij zal ook Robert CAPA beïnvloeden). Blazer had samen met haar een studio en Fernhout was een tijd met haar getrouwd geweest. Blazer's foto's over het "Frente Morata werden in de "LONDON ILLUSTRATED NEWS" opgenomen, maar er zijn niet zoveel andere gegevens over zijn Spanjeavontuur beschikbaar. (19) In een grote overzichtstentoonstelling (1937) in het Amsterdam's Stedelijk Museum werd door de organisatoren van "FOTO '37" (20) een poging gedaan, om, naast internationaal belangrijke fotografen uit de beeldjournalistiek als Henri CARTIER-BRESSON en BRASSAI ook selectie van de Spanje-foto's van Fernhout en Blazer te tonen. In deze Nederlandse tentoonstelling van het foto-essay, waren het echter de opnamen van CAPA, CHIM en TARO die de grootste weerklank vonden. De verstilde opnamen achter het republikeinse front van Chim, en de opnamen van Taro en Capa, waar de oorlog op de gezichten van de mensen te lezen staat, hadden zeker internationaal het grootste impact.

5. CAPA, TARO EN CHIM : DE ACTIE EN HET MEDEDOGEN.

Robert CAPA (Endre Ernö FRIEDMAN, °Pest 1913) belandt als berooid Oosteuropees-joodse student in Berlijn waar hij door fotografe en jeugdvriendin Eva BESNYÖ opgevangen wordt. Daar komt Friedman in contact met de ideeën van Moholy Nagy in de artistieke sfeer die vooral door Gyorgy Kepes in het toenmalige Berlijn

(18) Ankie DE JONG-VERMEULEN en Ida BOELEMA, *Nieuwe Fotografie en Film*, in: *Fotografie in Nederland 1920-1940*, Staatsuitgeverij, S'Gravenhage, 1979.
(19) Flip Bool van het Haagse gemeentemuseum bereidt een publikatie voor over Fernhout en Blazer.
(20) BOOL, Flip, *Tegen oorlog en Fascisme*, zie voetnoot 6.

werd geconditioneerd. Politiek is Friedman aangetrokken tot de anarchistische visie van Karl Korch. Korch, een marxistisch maar anti-Stalinistisch filosoof, is in 1931 in Madrid bij het congres van de "Confederacion Nacional del Trabajo" (CNT). Terug in Berlijn zal hij Friedman aansteken met zijn laaiend enthousiaste artikel over de mogelijkheden van het republikeinse Spanje. Friedman, die ondertussen in de fotografie was geraakt zoals zoveel Oosteuropese immigranten, slaagde erin voor het agentschap Dephot waar hij manusje vanalles was, unieke foto's te maken van de toespraak van Trotski in Kopenhagen. Dat is het begin van zijn belangstelling voor de fotojournalistiek. Hij ontvlucht het Duitsland van Hitler en komt nog berooider aan in Parijs, waar hij een jaar leeft van winkeldiefstallen. Heel Parijs zat vol met zgn. "fotografen", meestal Oosteuropese vluchtelingen, die allen probeerden het succes van Brassai en Kertèsz te herhalen. Emigranten mochten in Frankrijk echter niet werken. Fotograferen werd echter niet aanzien als écht werk. Andere fotografen die een zekere rol zullen spelen in de Spaanse burgeroorlog waren ook gestrand in Parijs: de Duitser Hans Namuth die in '33 dezelfde richting Parijs had gevolgd, en David SZYMIN (Chim) (°Warscau 1911) die toen reeds reporter fotograaf mocht zijn bij een Parijs agentschap. Chim was ook politiek erg geëngageerd, en werkte voor het blad van de Franse Communistische partij: "REGARDS". Friedman daarentegen was teveel onder de indruk van de ideën van Korsch om aan te sluiten bij de partij. Friedman, Szymin en Cartier Bresson ontmoetten mekaar regelmatig en worden heel goed bevriend. Bresson was trouwens pas in Spanje geweest voor een reportage over het land. Zijn foto's van Spanje uit 1933, worden soms verkeerdelijk als foto's uit de Burgeroorlog aanzien: Cartier Bresson is nà 1933 niet meer over de grens geweest.

In de zomer van 1934 ontmoet Friedman Gerda POHORYLLES (°Stuttgart 1911), zoals hij van Oosteuropees-joodse afkomst. Door haar relatie met Friedman wordt zij journaliste en beïnvloedt hem enorm. De fotografie van Friedman wordt nu meer en meer door de tijdschriften gevraagd: "VU" en "REGARDS" vooral. Begin 1936 werken Gerda en hij een plan uit om via een klinkend pseudoniem een grotere bekendheid te krijgen. De rol van de Amerikaanse fotograaf ROBERT CAPA ontstaat hier, samen met de mysterieuze GERDA TARO. — Het plan functioneert en Capa krijgt op slag drie maal meer voor zijn foto's dan Friedman. Begin augustus 1936 vertrekt een speciaal vliegtuig voor rekening van "VU": aan boord SORIA, hoofdredacteur Lucien VOGEL, en het tweespan Taro-Capa. Vlak voor Barcelona moet een noodlanding gemaakt worden, gelukkig zonder veel gekwetsten kan de groep verder naar Barcelona,

waar door Taro en Capa vooral straatbeelden worden gefotografeerd in een stad die door de CNT, POUM en PSUC geregeerd werd. Het relaas van het vliegtuigongeval wordt gepubliceerd in het speciaalnummer van "Vu" over de Spaanse Burgeroorlog op 29 augustus 1936.

Ook Chim fotografeert in de stad waar meer en meer wanorde heerst. De fotografie van Chim (David Seymour als pseudoniem) is gereserveerder dan die van Capa. Chim opereert achter de linies en toont het leven in de republikeinse gebieden : het oogsten, het theater, maar ook de kerkplundering of een zeer poëtisch fotobeeld van de "passionaria". Zijn foto's worden door "REGARDS" gedrukt, maar ook andere agentschappen maken gebruik van Chim's foto's.

Na een tiental dagen in Barcelona vertrekken Capa en Taro naar het front in Aragon en Huesca. Ze trekken mee met een POUM-colonne met hoofdkwartier ten noordoosten van Zaragossa. Na een week vertrekken ze richting Madrid en daarna richting Cordoba. Dit is belangrijk voor de identificatie van de beroemdste foto uit Capa's carrière : de vallende soldaat. Op 5 september fotograferen Hans Namuth en Georges Reissner, uit Madrid gekomen in CERRO MURIANO de bevolking, vluchtend voor de luchtaanvallen van de rebellen. Ook Capa en Taro moeten daar op dezelfde dag zijn geweest. Op de foto's in "VU" herkende Namuth namelijk een aantal mensen die hij daar had gezien. Capa's aanwezigheid op 5 september in Cerro Muriano laat toe zijn beroemdste foto in zijn juiste context te plaatsen : de fotoserie van de vallende strijders komt in de nummering in de persoonlijke dossiers van Capa vlak na de vluchtelingen van Cerro Muriano . Over dit beruchte en beroemde fotobeeld is de grootste controverse ontstaan, en het wispelturige karakter van Robert Capa met onwaarschijnlijke verhalen en regelmatig kleine en grote leugens over de juiste toedracht van zijn foto's, geven nog een grotere onzekerheid voor een exacte datering. Een aantal elementen spreken vóór de authenticiteit van dit beeld, dat werkelijk volgt in een fotosequentie van een aanval, waar men nog even voordien dezelfde soldaat herkent terwijl hij over een greppel springt. Het zou dus kunnen dat deze man even later wordt neergeschoten en dat Capa dit heeft vastgelegd. Een aantal elementen zijn echter zeer bezwarend :

1. Het verhaal van Capa zelf. "Capa en de soldaat waren geïsoleerd geraakt aan het front in Cordoba. De soldaat was ongeduldig om de republikeinse linies te bereiken, hij sprong uit de loopgracht, Capa op de hielen. Deze liet zich vallen wanneer hij de mitrailleuses hoorde knetteren, en terwijl drukt hij af. Veel later kon Capa zich in veiligheid brengen en constateerde hij dat hij het beste

beeld uit de oorlog had gemaakt (21)" Gezien het in de negatieven om een fotoserie gaat waar een groep soldaten al schietend een ravijn oversteken, is Capa's verhaal écht jagerslatijn.

2. In "VU" van 23 september 1936, waarin deze foto verschijnt, staat eronder nog een andere opname van een vallende soldaat met juist dezelfde achtergrond, zelfs de wolkenpartijen zijn identiek. Capa of de redactie van "VU" wilden hier waarschijnlijk laten geloven dat het over dezelfde soldaat ging in een volgende (filmische) fase van zijn val. Het gaat hier echter om een àndere man. Hoe komt het dat men in beeld die eerste gesneuvelde soldaat niet ziet liggen ?

Tegenover "World Telegram" verklaart Capa in een interview "Niet nodig in Spanje allerlei heksentoeren uit te halen om te fotograferen : de foto's zijn dààr, men heeft ze maar te nemen. De waarheid, is de beste foto, de beste propaganda.. (22) Heeft Capa ergens in een confortabel hoekje vér achter de linies een aantal opnamen geregisseerd ? Goed mogelijk. In 1937 zal dit regelmatig gebeuren, want dan wordt hem gevraagd te filmen aan het front in Spanje. Taro en Capa ensceneren dan regelmatig aanvallen en beschietingen, samen met groepjes van de CNT-milities, om als "inserts" voor de echte gevechtsscènes te dienen. Het begrip "net echt" komt hier terug te voorschijn. (23) Op 18 september 1936 zijn Capa en Taro in Toledo met honderden reporters en cineasten om te zien hoe de republikeinen de westmuur van het Alcazar opblazen. Wanneer ook dit zonder resultaat blijkt, gaan Taro en Capa gedemoraliseerd terug naar Parijs. Ze hebben geen enkele republikeinse overwinning kunnen fotograferen. Vanaf dit moment zal Capa vanuit Prijs een aantal opdrachten afwerken en gaat hij nog sporadisch naar Spanje. Eind november is hij — zonder Gerda — in Madrid waar de stad onder enorme druk staat van de rebellen. Februari 1937 is hij met Gerda in Almeria, waar duizenden vluchtelingen uit de omstreken van Malaga bijeenzaten.

In maart krijgt Capa de betrekking aangeboden van "directeur de la photographie" bij "CE SOIR" een nieuw links avondblad met als

(21) WHELAN, Richard, *Robert CAPA*, A. Knopf, N.Y., 1985.
(22) Idem.
(23) In dit verband het volgende verhaal in "Histoire de la Photo de Reportage" van J. Borgé en N. Viasnoff, uitg. Nathan, Parijs, 1982 : "En Espagne, à la même epoque, il y avait un photographe qui se contentait de distribuer des appareils bon marché à des gosses. "Celui qui me rapportera la meilleure photo de la bataille aura une recompense.." disait-il à la porte de son hôtel.. Il revint à Paris avec d'excellents documents, qui lui furent payés extrêmement cher.."

hoofdredacteur Louis ARAGON. Capa en Taro, die regelmatig afwisselend turbulente ruzies en verzoeningen beleven, werken nu voor "Ce Soir", en begin april 1937 zijn ze terug in Madrid, waar ze Ernest HEMINGWAY ontmoeten, John Dos Passos, Joris Ivens en John Fernhout. Wanneer Capa teruggaat naar Parijs blijft Gerda Taro, die rond 12 juli naar het front in Brunete vertrekt, en daar verschillende spectaculaire fotobeelden maakt. Op 15 juli drukt "Ce Soir" haar eerste foto's van Brunette. Op 25 juli, rond 18u30, in een woelige strijd waar de Franquisten de republikeinen terugsloegen reed een republikeinse tank in op de auto waarin Gerda Taro en correspondent Ted Allen zwaargewond werden. Ze sterft op 26 juli. In alle tijdschriften en kranten van Europa ontstaat een soort verering voor de moed en de durf van Taro, waardoor haar positie van auteurspersonages door de openbaarheid van haar dood nog werd bekrachtigd. Door de speciale aandacht die de internationale pers en vooral "Life" aan haar wijdde ontstond kortstondig een soort Tarocultus.

Capa vertrekt voor een tijd naar New York en slaagt erin een contract te krijgen met "LIFE". Van daaruit publiceert hij het boek "DEATH IN THE MAKING" met foto's van Chim Seymour, Gerda Taro en Robert Capa. Capa keert nog slechts twee keer heel kort naar Spanje terug: voor een reportage over Hemingway (nabij het offensief in Teruel). Na een reportage in China met Joris Ivens en John Fernhout,komt Capa alleen nog naar Spanje terug om het einde van de republikeinse droom mee te maken: de grote uittocht over de Pyreneeën (Life, 20 februari 1939). Zijn fotografie heeft de eigenaardige eigenschap, dat actie-foto's van een gevecht of wat daarvoor moet doorgaan, minder een kroniek van de gebeurtenissen, dan de foto's van individuen onder enorme spanning, gefotografeerd met een groot meegevoelen, worden. (24)

Het is duidelijk, dat van alle foto's die uit de Spaanse Burgeroorlog zijn overgebleven, de foto's van Endre Friedman - Robert Capa de grootste indruk hebben gemaakt op de tijdgenoten en de latere generaties. Niet zozeer het gebeuren dan wel het wakkerschudden van diegene die de pagina met foto's bekijkt, zoals "La Capitale crucifiee", verschenen in "REGARDS" (dec. 1936), of de aangrijpende vluchtbeelden over een dubbele pagina in "LIFE" (feb. '39), een fotografie die het fatale als het ware uitstraalt. Chim Seymour sterft door een verdwaalde kogel aan het Suez kanaal in 1956, terwijl Robert Capa reeds in 1954 in Indochina op een landmijn eindigde: "Death in the making". Gerda Taro, Robert Capa, Chim Seymour,

(24) COLOMBO, Furio, *Geciteerd werk*.

een nieuwe beeldcultuur van de "auteur-fotograaf" die dicht bij het fatale offer zijn dagelijks werk doet.

MERIETTI, Alejandro, *7 mesos de guerra*, 1937

REISNER, Georg & NAMUTH, Hans, *Estramadura*, 1936 (Fotogr. Sammlung Essen).

CAPA, Robert, *Vluchtelinge*, 1939 (Magnum).

CENTELLES, Agostin, *Barricade in een straat van Barcelona*, 19 juli 1936.

NAMUTH, Hans & REISNER, Georg, *Vluchtelingen uit Cerro Moriano nabij Cordoba,* 1936, (Fotogr. Sammlung Essen)