



História Unisinos
ISSN: 2236-1782
periodicos@unisinos.br
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Zerwes, Erika

Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia *obrera* e o humanismo
História Unisinos, vol. 20, núm. 2, 2016, Maio-, pp. 213-225
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.4013/htu.2016.202.09>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=579862722010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia *obrera* e o humanismo

Tina Modotti and Kati Horna, photographers of two images located between worker photography and humanism

Erika Zerwes¹
erikazerwes@gmail.com

Resumo: Este artigo coloca lado a lado a trajetória de duas fotógrafas envolvidas, de modos diferentes, com o movimento da fotografia *obrera* entre os anos de 1920 e 1930. Tina Modotti e Kati Horna nasceram na Europa, mas viveram vidas marcadas pela imigração, forçada ou não. Em momentos distintos, escolheram viver e trabalhar com fotografia no México. Ambas fotografaram mães amamentando seus filhos, Modotti no México, em 1927, e Horna na Espanha, em 1937. Acompanha-se, então, o caminho da representação da mãe nutriz, que sai do México pós-revolucionário para a Europa, que se vê face a face com o fascismo, e que depois retorna como refugiada ao México. Este é um caminho de intercâmbio de visualidades – de visualidades com características específicas. A cultura visual das vanguardas artísticas do entreguerras às quais estas fotógrafas estavam ligadas foi permeada de uma ação política, que pode ser representada, no trabalho delas, por estas mães. Assim, o objetivo deste artigo é investigar de quais modos as viagens destas fotógrafas e de suas imagens marcaram os intercâmbios que ajudaram a formar a fotografia humanista de meados do século XX, por meio do cotejamento da produção fotográfica delas com os movimentos da fotografia *obrera* e humanista.

Palavras-chave: Kati Horna, Tina Modotti, fotografia *obrera*, fotografia humanista, cultura visual.

Abstract: This paper puts side by side the life and work of two female photographers who were involved, in different ways, with the so-called *worker photography* in the 1920s and 1930s. Tina Modotti and Kati Horna were born in Europe, but their lives were marked by immigration, forced or not. At some point in their lives, they chose to live and work as photographers in Mexico. Both photographed mothers breastfeeding their children, Modotti in Mexico in 1927 and Horna in Spain during 1937. It is possible to follow the path of the representation of the nourishing mother who leaves post-revolutionary Mexico for Europe, sees herself facing fascism, and then returns as a refugee to Mexico. It is a path that enabled interchanges of visualities – specific visualities. The visual culture of the between-wars avant-gardes to which these photographers were linked was permeated by political engagements that can be seen, in their work, through those mothers. These photographers' and their images' travels marked the interchanges that helped to shape the mid-century humanist photography.

Keywords: Kati Horna, Tina Modotti, worker photography, humanist photography, visual culture.

¹ Pós-doutoranda no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, bolsista FAPESP. Av. Pedro Álvares Cabral, 1301, 04094-050, São Paulo, SP, Brasil.

Trajetórias

Tina Modotti (1896-1942) viveu no México entre 1923 e 1930. Ainda adolescente, ela tinha deixado a Itália, onde nasceu, imigrando para os EUA, para trabalhar e sustentar sua família, junto com seu pai. Já adulta, atriz e aprendiz de fotógrafa, deixou os EUA, junto com o fotógrafo norte-americano Edward Weston (1886-1958), para morar na Cidade do México. Lá, desenvolveu seu trabalho fotográfico primeiro em companhia de Weston, depois por conta própria. Weston voltou para os EUA em 1927, mas Modotti permaneceu na Cidade do México, fazendo parte de um círculo de artistas e militantes de esquerda, filiada e trabalhando para o Partido Comunista. Foi durante os últimos anos de sua estada no México que ela fotografou, em 1926 ou 1927, um bebê sendo amamentado (Figura 1). Em 1930, devido à sua militância comunista, ela foi obrigada a deixar o país. Escapando da deportação para a Itália fascista, que facilmente poderia lhe custar a vida, Modotti morou por um tempo em Berlim e depois foi enviada pelo Partido Comunista para Moscou. A partir de 1936, ela foi para a Espanha, trabalhando para o Socorro Rojo Internacional, um braço da Internacional Comunista, por todo o período da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Durante a guerra na Espanha, uma outra fotógrafa, Kati Horna (1912-2000), retratou também uma mãe amamentando o seu bebê, em 1937 (Figura 2). Horna nasceu em uma família judia na Hungria. Em 1930, foi estudar em Berlim, onde fez parte do círculo de Bertolt Brecht e dos estudantes e professores da Bauhaus, entre eles o também húngaro László Moholy-Nagy. Com a escalada do nazismo e do antisemitismo, ela voltou para Budapeste em 1933, onde fez um curso intensivo de fotografia no estúdio do fotógrafo, inventor e educador húngaro József Pécsi (1889-1956), por onde também passaram, quando jovens, os futuros fotógrafos Robert Capa e Eva Besnyö, entre outros. No mesmo ano de 1933, Horna se mudou para Paris, onde morou até 1937. Lá ela iniciou um trabalho fotográfico associado ao mesmo tempo às vanguardas e à reportagem fotográfica. Ela viajou para a Espanha para cobrir os eventos para a imprensa de esquerda.

Estas duas imagens representam, assim, um movimento de circularidade, uma série de deslocamentos iniciada e encerrada na Cidade do México. Elas fazem parte de momentos específicos nas vidas destas duas fotógrafas, mas, como se verá, também fazem parte de um movimento maior da chamada fotografia *obrera*².



Figura 1. Tina Modotti. Niño amamantándose [Bebê se amamentando], México, c. 1926-27.

Figure 1. Tina Modotti. Child breastfeeding, Mexico, c. 1926-27.
Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, s.p.).



Figura 2. Kati Horna. Sem título. Vélez Rubio, província de Almería, Andaluzia. Espanha, agosto de 1937.

Figure 2. Kati Horna. No title. Vélez Rubio, province of Almería, Andaluzia. Spain, August, 1937.
Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

² Seguimos aqui o termo em espanhol, por entender que ainda não há uma tradução fortemente incorporada na bibliografia em português. Por outro lado, recentemente o termo fotografia "obrera" ganhou relevância e sistematização por meio da exposição Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939 (Madri, MNCARS, abril-agosto de 2011), com curadoria de Jorge Ribalta, e do livro El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos, Madrid, MNCARS/TF Editores, 2011, do qual Ribalta foi o editor. Na bibliografia sobre o assunto, encontramos igualmente os termos Arbeiterfotografie em alemão e worker photography em inglês, também se referindo à fotografia documental produzida por trabalhadores e/ou representando as questões desta classe social.

A mãe mexicana

A Figura 1 fez parte da única exposição individual das fotografias de Tina Modotti durante sua vida, realizada em dezembro de 1929 na entrada da Biblioteca Nacional da Cidade do México. Esta exposição compilou toda a fase mais produtiva de seu trabalho como fotógrafa – os sete anos em que viveu no México – e esteve lá presente grande parte de suas imagens mais conhecidas.

O evento teve também o objetivo específico de ser uma resposta à perseguição que Modotti vinha sofrendo do governo e da imprensa após o assassinato de seu companheiro na época, o líder estudantil Julio Antonio Mella. Assim como Modotti, Mella era também membro do Partido Comunista. Eles estavam juntos no momento em que Mella foi ferido a tiros, e a crítica indica que Modotti foi rapidamente acusada pela polícia como autora de um crime passional também como forma de perseguição política por sua militância comunista (ver Hooks, 1997, p. 184-187). A polícia e a imprensa mexicana, especialmente de direita, construíram suas acusações a partir do fato de Modotti ser mulher e amante de Mella. Utilizando-se, inclusive, de fotografias para as quais Modotti havia posado nua como modelo para Weston, passaram a expor a intimidade de Modotti, caracterizando-a como uma mulher imoral, que seria então capaz de tal crime³.

O objetivo de a exposição funcionar também como uma resposta a esta perseguição fica claro a partir de uma fotografia para difusão do evento na imprensa. Nesta figura, Modotti aparece de pé, bem próxima do retrato que havia feito de Mella. Acima de todas as outras fotografias, este retrato foi deliberadamente colocado em destaque na mostra, assim como na figura que a publicizou (Figura 3). Da mesma forma, houve uma conferência de encerramento, a cargo do pintor e muralista David Alfaro Siqueiros e do crítico e escritor Baltasar Dromundo, intitulada “A primeira exposição fotográfica revolucionária do México” [*La primera exposición fotográfica revolucionaria de México*]. Não se tem notícia de documentação que teria sobrevivido sobre estas palestras. No entanto, podemos saber um pouco mais sobre seu conteúdo por modo indireto. Em especial, um artigo de Dromundo sobre a exposição publicado no periódico *El Universal* de 16 de dezembro de 1929 e uma carta de Modotti para Edward Weston datada de 17 de setembro de 1929 deixam entrever um pouco do que foi falado nesta ocasião. Quando o fotógrafo norte-americano Edward Weston deixou o México, depois de ter vivido e trabalhado junto com Modotti por três anos, ele e ela

continuaram a se corresponder. Weston destruiu uma parte da correspondência de Modotti a ele endereçada. No entanto, as poucas cartas dela que ele preservou fazem parte de seu arquivo até hoje, e são uma das principais fontes de informação sobre a biografia da fotógrafa, cujo próprio arquivo foi prejudicado pelas fugas e pela ação política muitas vezes clandestina.

Na carta em que Modotti fala a Weston sobre a exposição, escrita no verso do cartaz de divulgação, ela diz:

;Hubiera deseado que escucharas la conferencia de Siqueiros! Estuvo grandiosa. Un conocimiento tan profundo de la historia del arte a través de sus épocas y un punto de vista tan vital y significativo. Fuimos realmente astutos al incluirlo en el programa. Pero después de que el Gobierno, la Universidad y todos los políticos mexicanos se enorgullecieron de su ‘revolucionarismo’ no pudieron rehusarse (in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 21).

Já em seu mencionado artigo, Dromundo chama a atenção para as fotografias que Modotti fez das pinturas murais, dizendo que ela “Hizo una colección estupenda y perfecta de la obra mural de José Clemente Orozco y de Diego Rivera” (Dromundo in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 54-55). Ambos os trechos dão a entender que se buscou ressaltar na ocasião uma proximidade do trabalho da fotógrafa com o dos reconhecidos pintores e muralistas mexicanos, aproximando assim a militância comunista de Tina Modotti com este comemorado passado de engajamento político.

A exposição repercutiu na imprensa, principalmente nas palavras de jornalistas e escritores amigos, como se observou no artigo citado acima, de autoria do próprio Dromundo, publicado no *El Universal*. Outros jornais e revistas também falaram sobre a exposição de Modotti, e por vezes a fotografia da mãe amamentando (Figura 1), presente na exposição, foi colocada em destaque. Quando o mesmo *El Universal* anunciou a abertura da exposição, na edição do dia 3 de dezembro, o texto foi publicado junto com esta figura (Figura 4).

Outras reportagens sobre a exposição também destacaram esta fotografia. Gustavo Ortiz Hernán, em um artigo no *El Nacional* de 9 de dezembro de 1929, intitulado *La exposición fotográfica de Tina Modotti*, fez uma espécie de classificação das fotografias expostas – que seria coincidente com outras análises da imprensa. Segundo ele, as imagens poderiam ser divididas em três

³Julio Antonio Mella (1903-1929) havia fugido de Cuba, onde foi perseguido pelo governo de Machado, em 1926. Era um membro não ortodoxo do Partido Comunista mexicano. A bibliografia aponta duas hipóteses para seu assassinato: a mando de Machado, ou resultado de disputas internas do PC mexicano. Sobre a relação entre Modotti e Mella, ver Agostinis (2008, p. 93-99) e Hooks (1997, p. 176-192).



Figura 3. Enrique Díaz Reina. Tina Modotti em sua exposição, Cidade do México, 1929.

Figure 3. Enrique Díaz Reina. Tina Modotti at her exhibition, Mexico City, 1929.

Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, s.p.).



Figura 4. Página de *El Universal* de 3 de dezembro de 1929, reproduzida em Sotelo e Alvarez (2000, p. 41).

Figure 4. Pages of *El Universal*, December 3, 1929, reproduced in Sotelo e Alvarez (2000, p. 41).

grupos: o das fotografias de composição (“fotografías de composición, en que el artificio de la artista ha intervenido”), das reproduções de obras artísticas, e o grupo em que, segundo ele, “el elemento humano interviene directamente” (in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 49). Para dar um exemplo deste terceiro grupo, que é também considerado o grupo de imagens engajadas, ou seja, de “arte dotado de un sentido colectivo”, ele menciona a fotografia da mãe amamentando (Figura 1), entre outras⁴.

Seguindo uma classificação semelhante à de Ortiz Hernán, Frances Toor, editora da revista *Mexican Folkways*, escreveu no artigo *Exposición de fotografías de Tina Modotti*, publicado na edição de outubro-dezembro desta revista, que as imagens de Modotti também poderiam ser divididas em duas categorias principais, as com maior preocupação formal, e as com maior simbologia revolucionária, na qual *Niño amamantándose* estaria incluída. Toor afirma que a exposição mostra uma modificação no olhar da fotógrafa, passando do puramente estético para a estética voltada para o “fenómeno de la vida diaria, con su implícita expresión social” (in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 57). Da mesma forma, Dromundo, no artigo já mencionado, afirmou sobre as imagens expostas que

Cada fotografía es México, nuestros titubeos más dolorosos, nuestros más recientes sacrificios sociales, nuestras rectificaciones, nuestro más puro ahínco de justicia social. La ternura de nuestras indias soldaderas, rudas y oscuras, bellas en su maternidad y su heroísmo y en sus pechos prontos como chirimoyas (in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 55).

O enquadre de *Niño amamantándose* (Figura 1) traz, com efeito, o enfoque para o ato da amamentação. A fotografia tem uma estrutura diagonal, que remete à estética da arte de vanguarda. Esta diagonal é marcada pelo corpo da mãe e contraposta pelo corpo da criança. Ela é formada através do contraste entre o branco das roupas, e os tons mais escuros da pele da mãe e da criança. Da mesma forma, a diagonal é formada pois o enquadre da figura recorta de forma pronunciada o corpo desta mãe. Apenas o torso dela aparece; nossa atenção é imediatamente direcionada para o encontro de “seus peitos prontos” com o rosto da criança.

Para a exposição de 1929, Tina Modotti também selecionou outra fotografia de uma criança sendo amamentada (Figura 5). Esta é ainda mais recortada, pois a mãe é completamente retirada da figura. Aqui também existe uma composição em diagonal, que marca uma tênue separação entre a mãe e a criança. No entanto, da mãe apenas é visível o peito, e a figura se foca no nenê que se alimenta. A pequena mão cria esta noção de presença ativa da criança no ato retratado pela figura. Já na Figura 1, um dos elementos que chama a atenção é, por sua vez, a mão da mãe. Assim como o seio, a mão é a outra única parte de seu corpo visível. A ação, neste caso, reside na mãe, que nutre seu filho. No entanto, embora esta mãe tenha corpo

⁴ Hernán afirma: “Para los que creemos en la necesidad de un arte dotado de sentido colectivo, es prueba definitiva esta colocación de cuadros objetivos. Citemos uno. Un rótulo que anuncia ropa de lujo; abajo, sentado en el filo de la acera, un vagabundo. Indias amamantando a sus hijos. Retratos. Un mitin de campesinos. Todas las fotos, henchidas del dolor de las masas y de la urgente liberación; la miseria convive con la fuerza: hay que despertar la última” (in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 49-50).



Figura 5. Tina Modotti. Niña amamantándose [Bebê se amamentando], México, c. 1926-1927.

Figure 5. Tina Modotti. Child breastfeeding, Mexico, c. 1926-27.
Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, s.p.).

– o torso e os braços – ela não tem rosto. Foi-lhe tirada sua individualidade, bem como qualquer outro atributo que não o de ser mãe. Deste modo, ao mesmo tempo em que ela aparece como uma mãe anônima, ela pode ser transformada em um símbolo da própria maternidade, de todas as mães.

A fotografia *obrera*

A mão da mãe anônima segura e acolhe a criança que se nutre. Tina Modotti mostrou, na exposição da Cidade do México em 1929, outras duas fotografias retratando mãos em *close* (Figuras 6 e 7). São igualmente mãos sem rosto ou corpo. Nesse sentido, podem ser vistas também como imagens simbólicas. Assim como a mãe amamentando, estas duas fotografias se encontravam na categoria de “expressão social”, onde sua arte teria um “sentido coletivo” a partir da “intervenção direta do elemento humano” – como as classificaram na imprensa os já citados artigos de Gustavo Ortiz Hernán (2000, p. 49) e Frances Toor (2000, p. 57), entre outros. Estas mãos são inegavelmente mãos de trabalhadores – pois realizam um trabalho, como esfregar a roupa, ou então repousam no instrumento de trabalho, como a pá. A mãe nutritriz, de “peitos cheios”, seria assim também uma agente social, tanto quanto o trabalhador com sua enxada.

Em especial, a mão apoiada na pá (Figura 6) devia agradar à fotógrafa. Ela a colocou em lugar de destaque na exposição. A Figura 3, o retrato já comentado de Modotti em frente a uma das paredes de sua exposição, usado para divulgá-la, permite que vejamos uma parte da sua mon-

tagem, pois deixa visível uma das paredes, composta de duas fileiras de fotografias. No único lugar em que há três fileiras, esta é formada pelo retrato de Mella, acima e em destaque, como que observando a tudo; por uma figura de um trabalhador carregando uma viga, feita de baixo para cima e bastante próxima, quanto ao tema e à estética, da fotografia de vanguarda russa⁵, ao lado de uma fotografia bastante explícita quanto ao significado, mostrando uma foice e um martelo sobrepostos; e abaixo, finalmente, a mão apoiada na pá, ao lado da qual ela se colocou para posar para a fotografia.

Tanto por sua temática individual quanto por esta sua associação a imagens claramente políticas, a fotografia da mão apoiada na pá, entre outras de Tina Modotti, tornou-se um dos símbolos de um movimento que acabava de ganhar visibilidade, a chamada fotografia *obrera*. Em sua maioria, as fotografias ligadas a este movimento expressavam as questões e problemas sociais da classe trabalhadora. Jorge Ribalta (2011, p. 14) localiza este movimento na Europa do período entreguerras, entre os anos de 1926 e 1936. Não por acaso, foi uma época que viveu ao mesmo tempo um dos auges dos movimentos revolucionários e de esquerda na Europa, e o avassalador crescimento da imprensa ilustrada. Esta confluência teria impactado a estética fotográfica, e a cultura visual como um todo, em direção do registro documental e, logo em seguida, da reportagem fotográfica. Ribalta afirma que

Este movimiento debe entenderse también en el contexto de las prácticas documentales en el cine y la fotografía que emergen, a escala internacional, hacia 1930, y cuya principal misión es la representación de la crisis económica y sus efectos sociales, particularmente entre las clases desfavorecidas. El género documental surge como tal en ese momento precisamente con la misión de visibilizar a las clases populares emergentes en la era de la democracia de masas. Aunque tal género documental no debe verse como un campo homogéneo, sino que dentro del mismo se dan conflictos y antagonismos, principalmente entre revolución y reformismo, motivados por el doble impulso de la solidaridad y el miedo ante el potencial de esas masas populares metropolitanas. Es también necesario entender la constitución del género en el contexto de las tecnologías de propaganda de masas, que emergen de ese momento inaugural de la cultura visual moderna (Ribalta, 2011, p. 5).

As fotografias de Tina Modotti circularam na imprensa europeia ligada ao movimento – em especial

⁵ Sobre esta estética fotográfica em particular, e sua relação com a fotografia de vanguarda russa, ver Zerwes (2015).



Figura 6. Tina Modotti. Manos sosteniendo una pala [Mãos segurando uma pá], México, 1926.

Figure 6. Tina Modotti. Hands holding a shovel, Mexico, 1926.

Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, s.p.).



Figura 7. Tina Modotti. Manos de mujer lavando ropa [Mãos de mulher lavando roupa], México, 1926.

Figure 7. Tina Modotti. Hands of a woman washing clothes, Mexico, 1926.

Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, s.p.).

na imprensa ilustrada alemã, através das revistas *Der Arbeiter-Fotograf* e *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, ou *AIZ*⁶ – e Jorge Ribalta (2011, p. 14) chega a afirmar que “Tina Modotti fue una de las autoras de mayor visibilidad en las publicaciones del movimiento en Alemania”. Com efeito, no livro *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)*, este autor (2011, p. 5) aponta uma das origens do movimento fotográfico justamente no ano de 1926. Neste ano,

o mesmo ano em que Modotti fez a fotografia da mão apoiada na pá, Ribalta identificou as chamadas de fotografias feitas por trabalhadores publicadas em duas revistas ilustradas, a própria *AIZ* na Alemanha, e a recém-lançada *Sovetskoe foto* na União Soviética, como um mote inicial da fotografia *obrera*.

Como se pode observar pelas imagens comentadas, boa parte das fotografias de Tina Modotti que trazem uma temática mais política, que estariam dentro da categoria de “sentido coletivo” ou “expressão social” segundo a imprensa mexicana simpática a ela, foram feitas a partir de 1926. Em 1928, algumas dessas fotografias já tinham aparecido inclusive na capa da *AIZ*. Poucas semanas depois do fechamento da sua exposição, no início do ano de 1930, Modotti foi expulsa do México por causa da perseguição política iniciada com a morte de Mella. Salva pela rede comunista de ser deportada para sua Itália natal, cujo governo fascista a queria presa como subversiva, Modotti foi primeiro para Berlim, onde ficou alguns meses, e depois para Moscou, onde viveu até o início da Guerra Civil Espanhola, em 1936. Apesar de, pelo que se tem notícia, ter abandonado a fotografia por volta da época em que viveu em Moscou, o interesse por suas imagens na imprensa de esquerda ligada à fotografia *obrera* continuou.

Ribalta entende a fotografia *obrera* como um movimento fundamentalmente internacional, que estabelecia uma relação entre as vanguardas artísticas e políticas de meados das décadas de 1920-30. Nesse sentido, tanto o interesse das revistas alemãs pelas imagens tão ligadas às experiências mexicanas de Modotti quanto as suas viagens sempre acompanhadas por uma atuação política mostram proximidade com o caráter transnacional deste movimento fotográfico e dos movimentos revolucionários e de esquerda da época.

A característica fundamental de internacionalidade do movimento, no entanto, ajudou para que ele tenha se desenvolvido em diversos países ao mesmo tempo, mas não de forma homogênea. As diferentes manifestações da fotografia *obrera* variaram conforme as diferentes nacionalidades e culturas onde ela ocorreu. Assim, Ribalta (2011, p. 17) afirma que as várias vertentes da fotografia *obrera* não foram fruto unicamente de iniciativas organizadas estratégicamente e de forma deliberada, mas foram também resultado do intercâmbio entre membros, o trânsito destes entre os diversos países onde o movimento é identificado, e as suas afinidades pessoais.

⁶ Segundo Leah Ollman, estas e outras fotografias de Modotti foram usadas pelas revistas alemãs por seu conteúdo político: “Both *Der Arbeiter-Fotograf* and the *AIZ* published several of Tina Modotti’s photographs from Mexico, substituting such revolutionary slogans as “We Are Building a New World” for her straightforward, descriptive titles, such as “Worker’s Hands”. Though her images of a worker’s hands resting on a shovel or Mexican peasants marching en masse possessed revolutionary content on their own, their German captions moved Modotti’s politics close to the surface. Words infused every published image with its maximal political force, but not all photographers willingly acceded to this practice” (Ollman, 1991, p. 26).

Este foi o caso de um dos principais nomes em torno dos quais a fotografia *obrera* se desenvolveu na Hungria, Lajos Kassák (1887-1967), que tinha um significativo trânsito pela Alemanha e Áustria durante a década de 1920. Em 1930, Kassák organizou em Budapeste um grupo de trabalho sobre fotografia, juntamente com Lajos Gró. Este grupo publicou seus textos na revista *munka* (segundo a tipografia da Bauhaus), ligada ao grupo de mesmo nome, fundado por Kassák e que reunia artistas e intelectuais de esquerda, e dos quais fez parte Kati Horna quando era ainda uma jovem estudante de fotografia.

Diferentemente de Modotti e dos principais nomes da fotografia *obrera* na Alemanha, que eram ligados ao comunismo, Kassák não estava ligado a nenhuma instituição política específica, e tampouco ao Partido Comunista húngaro, embora se declarasse socialista e defendesse a revolução proletária (Forgács, 2002, p. 153). Ainda que esta independência política o diferisse de outros intelectuais ligados à fotografia *obrera*, Ribalta (2011, p. 17) ressalta a importância do círculo reunido por Kassák indicando que a principal publicação do movimento da fotografia *obrera* no país veio do círculo do grupo Munka, o livro *A mi életünkbel [De nossas vidas]*, editado por ele e publicado em 1932. Da mesma forma, os textos de Kassák e Gró para *munka* ajudaram a ditar o tom sobre o qual este movimento se desenvolveria lá, e são dos principais documentos que temos sobre a fotografia *obrera* na Hungria.

Em seus escritos, e principalmente nas páginas da mencionada revista, Kassák e Gró publicaram escritos divulgando e mesmo buscando ensinar as características desejáveis da fotografia *obrera*, tanto no que dizia respeito à técnica, quanto à estética e às temáticas. Assim, na introdução do livro *De nossas vidas*, escrita por Kassák, ele afirma que

El fotógrafo obrero es el pionero que está entre los obreros, o a la cabeza de ellos, con una cámara fotográfica y a través de la lente objetiva quiere presentarnos el mundo que nos rodea de forma más reconocible y más comprensible. Naturalmente, el fotógrafo obrero sólo puede cumplir esta misión conociendo perfectamente las posibilidades del aparato mecánico, manejándolo con profesionalidad, sin confiar en las casualidades y fijando los objetos desde el punto de vista socialista y formándolos conscientemente en fotografía. O sea, sabiendo el qué, el cómo, el porqué de su trabajo (Kassák, 2011, p. 317).

Este texto apresenta, como vemos, uma definição por vezes bastante explícita de como deve ser feita a

fotografia *obrera*, bem como sobre quem deve ser este fotógrafo. Da mesma forma, na edição n. 14 de *munka*, datada de 1930, Gró publicou o artigo sugestivamente intitulado de “O fotógrafo *obrero*”, onde escreveu:

Hay que encontrar siempre el punto ideal desde donde se vea mejor lo que deseamos fotografiar. [...] La posición es la cuestión básica de la fotografía, es aquí donde podemos señalar las cosas desde el punto de vista socialista, con ello podemos descubrir sus rasgos desconocidos. En ese punto la fotografía va más allá de la simple reproducción, se convierte en una obra, un documento expresado en imágenes del humanismo, de la situación de clase y de los hechos de los obreros (Gró, 2011, p. 312).

Gró aqui não trata apenas da técnica ou da temática desejáveis ao movimento fotográfico, mas desenvolve também considerações estéticas. Segundo ele, seria possível transmitir os discursos ou mensagens desta fotografia a partir da suas conformações formais. Podemos ler neste trecho de Gró, portanto, uma espécie de declaração de princípios da fotografia *obrera* conforme a entendiam os membros do grupo Munka: ao mesmo tempo elaborada com uma visão humanista e socialmente engajada.

No entender de Kassák e do grupo Munka, a fotografia teria a capacidade de mudar o mundo, e toda esta mobilização em torno da fotografia socialmente atuante, as discussões travadas dentro do grupo, e em especial a figura de Kassák, teriam um impacto bastante concreto na formação da jovem Kati Horna. Este impacto, segundo Joana Moorhead, no livro *Surreal Friends. Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna*, seria decisivo para ela e para outros fotógrafos da sua geração:

[...] Horna described Kassák as the man who opened the door to new ideas for her and many other hemmed-in young people of Budapest. At the crowded Corona Café in the city, where anyone who was anyone gathered to see the great Kassák at work editing his magazines and penning his poetry, Horna joined the throng. [...] Kassák's influence in Horna's life was to be far-reaching (Moorhead, 2010, p. 56-57)⁷.

Com efeito, a associação inicial de Kati Horna com as ideias de Kassák e do círculo Munka nos parece ter relevância. A “ampla influência” afirmada por Joana Moorhead muito provavelmente diz respeito à atuação de Horna como fotógrafa durante a Guerra Civil Es-

⁷ “[...] Horna descreveu Kassák como o homem que abriu a porta para novas ideias, para ela e outros jovens confinados de Budapeste. No movimentado Corona Café no centro da cidade, onde todos que fossem “alguém” se juntavam para ver o grande Kassák trabalhando, editando sua revista e escrevendo sua poesia, Horna uniu-se à multidão. [...] A influência de Kassák sobre Horna seria vasta”.

panhola, onde ela utilizou a fotografia com finalidades políticas. Ela chegou a este país por meio do Comitê de Propaganda Exterior da CNT, a Confederação Nacional do Trabalho, partido anarcossindicalista ligado à Associação Internacional dos Trabalhadores, e que participava do governo de Frente Popular espanhol. Todo o tempo em que lá esteve, Horna trabalhou para a imprensa anarquista⁸. Na Espanha, sua carreira como fotógrafa se desenvolveu em paralelo à de seu amigo de longa data, o também húngaro Robert Capa (1913-1954), além do polonês David Seymour “Chim” (1911-1956). Ambos se tornariam dois dos maiores nomes da chamada fotografia humanista.

Podemos ver, pelas datas das publicações húngaras citadas acima, de Gró e Kassák, que as discussões sobre fotografia no grupo Munká estavam acontecendo no mesmo momento em que Modotti foi para a Europa, amparada pela rede política que animava o movimento da fotografia *obrera*. Também neste mesmo momento, Kati Horna iniciava sua ligação com a fotografia participando das discussões e eventos do grupo Munká. Estas convergências reafirmam o caráter transnacional deste movimento fotográfico, da mesma forma que ressaltam a importância destas mulheres, cujas vidas são marcadas pela imigração, como vetores de estéticas e éticas fotográficas, levando consigo seu ofício e suas atuações políticas em suas viagens entre os diversos países da Europa e da América.

As viagens de Modotti e Horna as levaram a estar no mesmo lugar e no mesmo momento também entre 1937 e 1939, durante a Guerra Civil Espanhola. Modotti já tinha sido obrigada a abandonar o México, e Horna ainda não tinha sido obrigada a procurar lá refazer sua vida, como tantos outros refugiados espanhóis, a partir de finais de 1939. Tina Modotti estava vivendo em Moscou em 1936. Quando, em julho, estourou o conflito na Espanha, ela imediatamente foi para lá. Sempre trabalhando no Socorro Vermelho Internacional, instituição comunista semelhante à Cruz Vermelha, ela se encarregou desde tarefas burocráticas até de dirigir uma ambulância, atuando na retaguarda do conflito pelo lado republicano até o final da guerra, em 1939. Foi também atuando pelo lado republicano que Kati Horna fotografou, poucos meses depois de chegar à Espanha em guerra, uma mãe amamentando (Figura 2). Assim como a mãe retratada por Modotti em 1927, esta aparece igualmente como uma mulher ativa. Ambas são entendidas como mulheres revolucionárias através justamente de seus papéis de mães.

A mãe espanhola

Esta mãe foi retratada por Kati Horna em agosto de 1937. Antes disso, desde que chegou à Espanha por volta de março do mesmo ano, Horna havia viajado fotografando tanto as frentes de batalha quanto a retaguarda do território republicano. A figura fez parte de uma reportagem publicada na revista anarquista *Umbral*, edição número 12, datada de 2 de outubro de 1937. Esta foi a principal revista para a qual Horna trabalhou, exercendo as funções de fotógrafa, montadora e *designer*.

Da mesma forma que Tina Modotti, a vida de Horna, marcada pela imigração, dificulta o trabalho em seu arquivo: existem muitas lacunas no que conhecemos sobre a biografia e o trabalho de ambas. Muito se perdeu entre as viagens e as fugas, especialmente o que se refere a este período da guerra na Espanha. No caso de Horna, quando ela fugiu para a França, ao final da guerra civil, carregou consigo uma lata contendo somente 270 fotografias, negativos e fotomontagens. Esta mesma lata seguiu com ela no navio até o México, e estas são as únicas imagens suas que sobreviveram daquela época. Muitas publicações onde suas fotografias e fotomontagens apareciam também não sobreviveram e, embora as principais revistas com as quais ela contribuiu, como a *Umbral* e a *Mujeres Libres*, editada pelo grupo anarquista de mesmo nome, tenham sobrevivido e estejam disponíveis hoje nos arquivos, ainda assim muitas das fotografias que nelas aparecem não possuem créditos de autoria.

Por outro lado, estas 270 imagens foram, ao que tudo indica, selecionadas pela própria fotógrafa, que levou consigo e, portanto, assegurou a sobrevivência apenas do que ela pôde ou preferiu salvar. Uma vez que o universo de pesquisa é então bastante reduzido, selecionado, é significativo que as imagens que ela fez para a reportagem em que aparece a mãe de Vélez Rubio (Figura 2) sejam um dos conjuntos mais bem representados dentro deste seu arquivo, com 20 imagens ao todo, incluindo uma fotomontagem.

Esta reportagem foi capa (Figura 8) e apareceu em página dupla (Figura 9) na revista *Umbral* de outubro de 1937. Ela se intitula “La maternidad bajo el signo de la revolución”, e o texto foi escrito por Lucia Sánchez Saornil, militante anarquista e fundadora do grupo *Mujeres Libres*, grupo que lutava pelos direitos das mulheres, ligado aos sindicatos anarquistas da CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo – Federación Anarquista Ibérica).

Na reportagem de página dupla, Horna montou suas fotografias em um sentido diagonal, como que

⁸ Entre 1937 e 1939, Kati Horna fotografou as frentes de Aragão, Valencia, Játiva, Gandía, Silla, Vélez Rubio, Alcazar de San Juan, Barcelona e Madrid. Suas fotografias foram publicadas em revistas de esquerda, a maioria anarquistas, como *Umbral*, *Terra y Libertad*, *Libre-Studio*, *Tiempos Nuevos* e *Mujeres Libres*. Ver Bados Ciria (1998, p. 67-88) e Rodríguez et al. (2013).



Figura 8. Capa da revista *Umbral* número 12, de 02/10/1937.

Figure 8. First cover of *Umbral* number 12, 10/02/1937.

Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Figura 9. Páginas 8 e 9 da revista *Umbral* número 12, de 02/10/1937.

Figure 9. Pages 8 and 9 of *Umbral* magazine number 12, 10/02/1937.

Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

abraçando o texto. A fotomontagem toma quase toda a página da esquerda, avançando pela parte superior da página seguinte, que acomoda o texto e ainda duas outras fotografias no canto inferior direito.

É possível identificar que as fotografias que compõem a montagem foram feitas em quatro lugares diferentes, entre agosto e setembro de 1937 – as mães e crianças foram fotografadas em Vélez Rubio no centro de acolhida às mulheres; no Centro de Refugiados de Alcazar de Cervantes; no Centro de Refugiados de Gandía; e em

Madri. Das 20 fotografias feitas nestas ocasiões, que se salvaram e estão presentes no arquivo de Horna, cinco foram usadas na reportagem. Destas, duas foram feitas em Vélez Rubio, e ambas são de mães amamentando. Uma delas é a fotografia usada na capa desta edição da revista (Figura 10) – a mesma mãe aparece também em uma tomada ligeiramente diferente na fotomontagem, porém esta figura não se encontra no arquivo da fotógrafa. A outra é a mãe retratada na Figura 2, que, na fotomontagem, aparece na parte superior da página da direita (Figura 11).

Apesar de a fotomontagem trazer imagens feitas em diferentes ocasiões, todas elas se referem a mulheres e crianças que precisaram ser evacuadas das cidades onde estavam acontecendo bombardeios ou enfrentamentos, sendo acolhidas por iniciativa do lado republicano em povoados mais afastados das frentes de batalha. O texto da reportagem, por sua vez, menciona especificamente apenas o centro de acolhida de Vélez Rubio, onde foram fotografadas as duas mães mencionadas. Este local costumava ser um convento, que foi requisitado pelos republicanos depois do início do conflito e por eles transformado em uma maternidade e casa de acolhida para onde foram encaminhadas mulheres grávidas ou com filhos pequenos, evacuadas de Madri.

O artigo trata, então, de ressaltar o caráter revolucionário da acolhida daquelas mães, fora da estrutura familiar tradicional. Nas imagens, e principalmente no texto, há uma ênfase na presença do médico, e consequentemente da ciência, em oposição ao caráter religioso do uso anterior do prédio e ao modo recriminador com que as mulheres eram tratadas. Assim, na reportagem, Saornil (1937, p. 9) afirma que a iniciativa de montar esta maternidade e casa de acolhida partiu do Ministério da Saúde, então comandado pela anarquista Federica Montseny, e que “recorrió el doctor Carreras algunas provincias buscando el lugar adecuado para que vieran a luz con alguna garantía de seguridad los nuevos hijos de la Republica”. As grávidas podiam levar consigo para a Casa de Acolhida e Maternidade de Vélez Rubio outros filhos de até 14 anos, que frequentavam uma escola no local. Saornil (1937, p. 9) reproduz um diálogo com o médico responsável, doutor Carreras, que, perguntado sobre a presença das crianças maiores, responde: “Mire, las gestantes son evacuadas con todos sus hijos. ¿Cómo podíamos pensar en dejar a los hijos sin madre. ¿Somos hombres nuevos o no? ¿Tenemos o no conceptos nuevos de las cosas?”. Com estas palavras, é reafirmada, assim, a vocação revolucionária que esta iniciativa teria. Da mesma forma, de modo a exaltar esta iniciativa não apenas da República, sob o governo de Frente Popular comandado naquele momento pelos comunistas, mas especialmente de sua ministra anarquista, Saornil (1937, p. 9) afirma:



Figura 10. Kati Horna. Sem título. Vélez Rubio, província de Almeria, Andaluzia. Espanha, agosto de 1937.

Figure 10. Kati Horna. No title. Vélez Rubio, province of Almeria, Andaluzia. Spain, August, 1937.

Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Figura 11. Detalle da página 9 da revista *Umbral* número 12, de 2/10/1937.

Figure 11. Detail of page 9, *Umbral* magazine number 12, 10/02/1937.

Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

“La Maternidad de Vélez Rubio enriquece con fisionomía propia el conjunto de creaciones de nuestra Revolución”.

A declaração de Saornil apresenta de forma clara uma constante na imprensa anarquista, a denominação bastante explícita de “revolução” para o conflito. Isto a difere dos meios de comunicação ligados aos outros partidos reunidos no governo da Frente Popular. Notadamente, a

imprensa comunista, comprometida com as resoluções da III Internacional, não usou este termo – chamou o conflito de guerra civil. Por outro lado, revistas anarquistas como *Umbral* e *Mujeres Libres* o usavam correntemente. A segunda inclusive marcou por 12 meses, até a edição número 10, de julho de 1937, a data de publicação de cada exemplar juntamente com uma data alternativa, indicando quantos dias ou meses haviam se passado desde o início da “revolução”⁹.

Da mesma forma, podem ser também identificados nesta reportagem da *Umbral* alguns dos temas principais ressaltados pela imprensa anarquista: tanto a questão da maternidade e do papel da mulher na nova sociedade que eles buscavam construir quanto a publicidade em relação ao trabalho da ministra da saúde, responsável pelos centros de acolhida, que era a única representante anarquista no governo republicano.

A temática do papel da mulher na nova sociedade que estaria sendo construída apareceu de forma constante na *Umbral*, com reportagens mostrando, por exemplo, mulheres tendo aulas de direção, questionando a instituição do casamento e denunciando a religião. A maternidade era, sem dúvida, outra temática muito presente, assim como a educação e a saúde das crianças. Amamentar era reiteradamente recomendado como modo de conter a mortalidade infantil, em oposição ao costume de dar leite animal para as crianças recém-nascidas. Estas temáticas apareciam ainda com mais força na revista *Mujeres Libres*, feita exclusivamente por mulheres, e para a qual Horna também trabalhava.

A edição de número 11 desta revista, datada do outono de 1938, trouxe uma reportagem intitulada “Maternidad”, tratando também deste tema da amamentação. Com fotografias de Horna, inclusive a mãe da Figura 10, esta foi a primeira reportagem fotográfica da revista que veio com créditos de figura: “foto Kati”. A matéria é uma entrevista com Aurea Cuadrado, responsável pela Casa de Maternidade Barcelona, uma iniciativa semelhante à de Vélez Rubio. O texto da matéria e o discurso da entrevistada coincidem bastante com a reportagem da *Umbral*, publicada um ano antes. A entrevistadora de *Mujeres Libres* vai perguntando sobre as transformações iniciadas a partir da revolução:

- *Dinos algo de la transformación producida en el nuevo régimen.*
- *Mi primer ensayo fue obligar a las madres a amantar a sus hijos, por ser esto muy importante contra*

⁹ Maria Clara Bajoli afirma que a historiografia baseada na visão comunista do conflito impactou a forma como historicamente ele passou a ser visto: “[...] ainda nas décadas de 1940 e 1950, muitos acadêmicos estrangeiros procuraram escrever sobre o outro lado do conflito espanhol, e centraram-se na participação comunista naqueles eventos, destacando o Partido Comunista Espanhol e a colaboração da União Soviética em uma guerra apenas antifascista. No entanto, o papel anarquista naquela luta vem ganhando cada vez mais destaque nos estudos e, mais do que uma guerra antifascista, os acontecimentos de 1936 a 1939 passaram a ser chamados por muitos de “Revolução Espanhola”, a forma como anarquistas espanhóis se referem àquelas experiências até hoje” (Bajoli, 2007, p. 21).

la mortalidad infantil. Terminada la lactancia del hijo, se autoriza la salida de la madre, si ella quiere. Al obligar a las madres a amamantar a sus hijos, procuramos rodearlas de un bienestar moral y material, dejándolas salir dos tardes semanalmente, reduciendo sus horas de trabajo y asignándoles 35 pesetas mensuales como retribución a las faenas de limpieza, cocina, lavado, etc., que entre todas realizan en la Casa.

- ¿Y el régimen de embarazadas?

- En la sección Maternal es donde la influencia renovadora se ha dejado sentir más. La vida de las embarazadas se limitaba antes a levantarse a las cinco de la mañana, trabajando hasta la noche. Nadie podía visitarlas y, sobre todo, ningún hombre, aunque fuera el padre de su hijo. Todo eso ha cambiado radicalmente (Mujeres Libres, 1938, p. 9-10).

Esta temática da maternidade e da infância, presente nas reportagens de *Umbral* e de *Mujeres Libres*, é bastante significativa também dentro do arquivo das 270 fotografias de Kati Horna feitas durante a Guerra Civil Espanhola. Ela supera em quantidade, inclusive, o número de fotografias que Horna fez nas linhas de frente¹⁰. No geral, a reiteração destas temáticas nas fotografias de Kati Horna e nas páginas das revistas anarquistas dá a entender que se buscava encontrar o lugar adequado das mulheres em relação à guerra, ou à revolução – e, ao que tudo indica, este lugar seria o de mãe.

Nos primeiros seis meses do conflito, muitas mulheres se juntaram às milícias e foram para a frente de batalha. No entanto, em dezembro de 1936, quando o governo republicano formou um exército regular, as mulheres foram ordenadas a voltar para a retaguarda. A partir de março de 1937, elas eram não apenas proibidas de ir para a frente de batalha, mas até mesmo de usar o uniforme das milícias. Imediatamente, pode ser identificado um movimento de propaganda, com bastante ênfase no visual, que determinava as novas regras. Assim, Patricia Greene (1998, p. 126) afirma que “A partir del otoño del 36 tanto entidades oficiales como partidos políticos y sindicatos comienzan a editar carteles que asignan claramente la retaguardia como el espacio femenino de lucha antifascista”. Nesse mesmo momento, a figura da *miliciana*, a jovem que pega em armas e vai para a frente de batalha junto com seus colegas homens, que até então havia aparecido com verdadeira aura mítica em fotografias e cartazes, some completamente da iconografia (ver

Pelizzon, 2011, p. 139). Segundo Greene (1998, p. 124), as milicianas que permaneceram nas frentes de batalha passaram a ser identificadas, pela propaganda republicana, com prostitutas, responsáveis por transmitir doenças venéreas, e assim aliadas do fascismo.

Por outro lado, a iconografia passou a representar a mulher republicana como a responsável pelo esforço de guerra na retaguarda, pelas atividades mais ligadas ao tradicional espaço feminino. O grupo *Mujeres Libres* parece claramente buscar então um lugar alternativo para as mulheres na concretização da Revolução. A capa da revista *Mujeres Libres* que trouxe a reportagem “Maternidad”, sobre a Casa de Maternidade de Barcelona e com fotografias de Horna, publicou uma ilustração (Figura 12) com duas mulheres vestidas com roupas tradicionais camponesas, portando uma foice, um martelo e um livro. Da mesma forma, a chamada “mãe combativa”, que zela pelos “nuevos hijos de la República”, é também um destes papéis que ganha força. Kati Horna chegou à Espanha em princípios de 1937, justamente no momento em que estava mudando a concepção tanto do papel da mulher na revolução quanto da figura da mulher revolucionária.

Embora Horna não tenha fotografado nenhuma mulher na frente de batalha, podemos ver em suas imagens que as mulheres que ela retrata não são representadas no papel de vítimas. Especialmente, as mães de Vélez Rubio não são mulheres retratadas como indefesas ou passivas frente ao conflito. A mãe que aparece na capa da reportagem da revista *Umbral* (Figuras 8 e 10) é mostrada cumprindo sua tarefa de nutrir o futuro da revolução, “os novos filhos da República”, com zelo e alegria. A mãe que foi publicada no interior da reportagem (Figuras 2 e 11), por sua vez, amamenta seu filho de pé, tem o olhar altivo, passa uma impressão de força. As duas passam longe de uma iconografia forte na época, que representava a figura da mãe sempre com uma expressão de desespero ou preocupação por seu filho, associando esta figura da mãe com a representação de inocentes vitimados pelo fascismo, com um símbolo do barbarismo e do ataque aos valores da civilização pelos fascistas¹¹.

Dentro desta iconografia reiterada da mãe que sofre, podemos identificar o retrato de uma mãe que amamenta seu filho no meio da multidão em Extremadura, realizada por David Seymour “Chim” em 1936 (Figura 13). Chim foi um dos principais fotógrafos da *Regards*, revista editada pelo Partido Comunista Francês, onde esta fotografia foi publicada pela primeira vez. Tanto Chim quanto a *Regards* são identificados pela crítica como importantes

¹⁰ Segundo Berthier, Rodríguez Tranche e Sánchez-Biosca, o trabalho de Horna na guerra da Espanha distingue-se de outros repórteres fotográficos que ganharam notoriedade registrando o conflito, como Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour “Chim” ou Agustí Centelles. A distinção estaria em suas diferentes temporalidades: o flagrante fotográfico, que ao mesmo tempo registra e cria um evento, que congela um instante pleno de simbologia, estaria mais próximo da estética destes do que da fotógrafa húngara (Berthier et al., 2012, s.p.).

¹¹ Sobre esta iconografia, ver Zerwes (2014, p. 159-177).

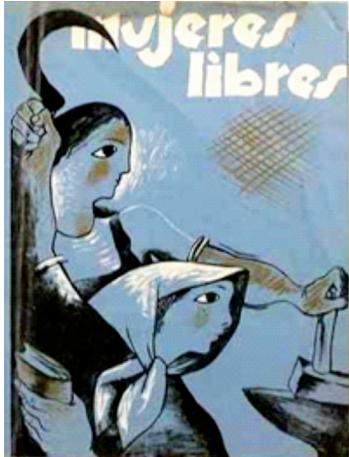


Figura 12. Capa da edição n.11 da revista *Mujeres Libres*, outono de 1938.

Figure 12. First cover of n. 11 edition of *Mujeres Libres* magazine, fall of 1938.

Fonte: MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

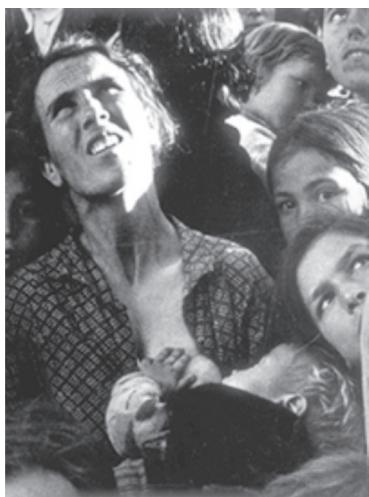


Figura 13. David Seymour “Chim”. Mulher em reunião sobre divisão de terras nos arredores de Estremadura. Espanha, 1936.

Figure 13. David Seymour “Chim”. Woman in land distribution meeting near Estremadura. Spain, 1936.

Fonte: Seymour (1936).

para o desenvolvimento da chamada fotografia humanista, movimento que se iniciou na França do entreguerras, mas que ganhou força internacional a partir do pós-Segunda Guerra Mundial. Com efeito, esta mãe retratada por Chim se tornaria uma das imagens ícone da fotografia documental, assim como do humanismo na fotografia¹².

Esta figura pode serposta em diálogo próximo com as mães retratadas por Horna em Vélez Rubio, em especial com a da mãe da Figura 2. São duas mulheres definidas como mães pelo ato de amamentar. No entanto, enquanto que a mãe na figura de Horna é retratada de frente, de uma forma que acentua sua pose ereta, e assim sua altivez, a fotografia de Chim compõe uma cena mais idealizada, que remete ao sofrimento da Madona cristã. Ambas as fotografias falam sobre a dignidade humana dos que sofrem e perseveram. No entanto, o humanismo de Chim não parece ser o mesmo de Horna.

Já falando sobre a compreensão do papel feminino no mundo novo que buscavam, a edição número 1 de *Mujeres Libres* definia sua posição dizendo que “Esto es ya más que feminismo. Feminismo y masculinismo son dos términos de una sola proporción; [...] la expresión exacta: humanismo integral”. A mãe espanhola retratada por Horna não é uma mulher nem beligerante como as míticas milicianas, nem totalmente indefesa e desesperada como a mãe fotografada por Chim. Por sua própria qualidade de mãe, a mulher fotografada por Horna é combativa, pois é ao mesmo tempo participante de uma ação revolucionária, a constituição da Casa de acolhida, e também ela própria parte da revolução, pois nutre o novo homem do futuro.

Considerações finais

A mulher mexicana fotografada por Modotti é uma agente social da mesma forma que o trabalhador que segura uma pá, devido à sua condição de mãe nutriz, bem como a mulher fotografada por Kati Horna participaativamente da revolução justamente por sua condição de mãe que nutre e cultiva os novos homens e mulheres. Como foi o caso das fotografias de Tina Modotti, as de Kati Horna também trazem características de um certo humanismo, que não pode ser dissociado do movimento da fotografia *obrera*. As ligações entre este movimento e a fotografia humanista ainda precisam ser melhor pesquisadas. No entanto, acreditamos que as fotografias da mãe mexicana e da mãe espanhola jogam luz sobre o assunto.

Quando Modotti e Horna estiveram ao mesmo tempo na Espanha em guerra, a relação entre estas vertentes fotográficas já tinha sido estabelecida pelo grupo Munká, de Kassák e Gró, para quem a fotografia *obrera* seria ao mesmo tempo humanista e socialmente engajada. Será no México, no entanto, que em dois momentos distintos a crítica vai identificar esta relação nas imagens destas duas fotografias.

Este humanismo voltado para questões sociais foi percebido nas fotografias de Modotti pela imprensa

¹² Sobre esta imagem, sua condição de ícone e sua associação com o humanismo, ver o capítulo 2 de Zerwes (2013, vol. 1).

mexicana na ocasião de sua exposição de 1929, quando Martí Casanovas escreveu na revista 30-30, de 1929, que

Tienen un doble interés, y nos apasionan por ello, en mayor grado, las fotografías de Tina Modotti: por el valor que tienen de creación artística pura en el sentido estético y formalista de la estimativa artística; por su transcendentalismo social, por su prestancia y eficacia como propaganda, al servicio de un ideal humano (Casanovas in Sotelo e Alvarez, 2000, p. 62, grifo nosso).

Da mesma forma, também a fotografia de Kati Horna seria aclamada pela imprensa mexicana 15 anos depois, pelo mesmo motivo, quando, na Revista *Nosotros* de 24 de junho de 1944, a reportagem chama a atenção para a sua “sensibilidad educada a la manera europea”, ou seja, educada em tempos de guerra. A reportagem diz:

Las fotos [...] son debidas a la excelente fotógrafa Kati Horna y a su espléndidamente manejada Rolleiflex. Con una sensibilidad educada a la manera europea, Kati opera su máquina con una agudeza de expresión y buen gusto realmente excepcionales. En fotos de mujeres y niños, nadie como ella extrae el sentido humano aunado a la intención periodística (Nosotros in Rodríguez et al., 2013, p. 21, grifo nosso).

Fechando o círculo das mães fotografadas por Modotti e Horna, percebe-se, portanto, um intercâmbio visual entre Europa e México – entre as vanguardas dos anos de 1920, passando pela Europa tomada pelo fascismo, e retornando ao México. Um intercâmbio de visualidades pautadas, como se pode ver, por um discurso humanista, mas de um humanismo específico, politicamente engajado e profundamente ligado ao movimento da fotografia obrera.

Referências

- AGOSTINIS, V.(ed.). 2008. *Tina Modotti: Vita, arte e rivoluzione. Lettere a Edward Weston*. Milano, Ascondita, 237 p.
- BADOS CIRIA, C. 1998. La Cámara de Kati Horna: Fotografías de la Guerra Civil de España. *Letras Peninsulares*, 11(1):67-88.
- BERTHIER, N.; RODRÍGUESTRANCHE, R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2012. Kati Horna. El compromiso de la mirada: Fotografías de la guerra civil española (1937-1938). *Iberical – Revue d'études ibériques et ibero-americaines*, 1:137-160.
- BIAJOLI, M.C.P.2007. Tempo de palavras: Mujeres Libres e a memória da Revolução Espanhola. In: M. RAGO; M.C.P. BIAJOLI, *Mujeres Libres da Espanha: Documentos da Revolução Espanhola*. Rio de Janeiro, Achiamé, p. 10-19.
- DROMUNDO, B. 2000. La nueva estética y la obra de Tina Modotti. In: J.N. SOTELO; E.L. ALVAREZ (inv.), *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929*. Mexico DF, Co-edición Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, p. 53-55.
- FORGÁCS, É. 2002. Between Cultures: Hungarian Concepts of Constructivism. In: T.BENSON (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation: 1910-1930*. Cambridge, MA, MIT Press, p. 150-154.
- GREENE, P. 1998. Testimonio visual: iconografía femenina en los carteles de la Guerra Civil. *Letras Peninsulares*, 11(1):119-144.
- GRÓ, L. 2011. El fotógrafo obrero. In: J. RIBALTA (ed.), *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939]: Ensayos y documentos*. Madrid, MNCARS/TF Editores, 437 p. 312.
- HERNÁN, G.O. 2000. La exposición fotográfica de Tina Modotti. In: J.N. SOTELO; E.L. ALVAREZ (inv.), *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929*. Mexico DF, Co-edición Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, p. 47-50.
- HOOKS, M. 1997. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Rio de Janeiro, José Olympio, 306 p.
- KASSÁK, L. 2011. De nuestras vidas, introducción. In: J. RIBALTA (ed.), *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939]: Ensayos y documentos*. Madrid, MNCARS/TF Editores, 437 p.
- MOORHEAD, J. 2010. Kati Horna. In: J. MOORHEAD et al., *Surreal Friends: Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna*. Surrey, Palant House Gallery, p. 54-67.
- MUJERES LIBRES. 1938. *Maternidad*. n. 11, otoño.
- OLLMAN, L. 1991. *Camera as weapon: Worker photography between the wars*. San Diego, Museum of Photographic Arts, 79 p.
- PELIZZON, L. 2011. *Más allá de la foto: La mirada de Kati Horna*. Venezia. Tesi di dottorato. Università Ca' Foscari, 294 p.
- RIBALTA, J. 2011. Introducción. In: J. RIBALTA (ed.), *El movimiento de la fotografía obrera [1926-1939]: Ensayos y documentos*. Madrid, MNCARS/TF Editores, p. 12-23.
- RODRÍGUEZ, J.A.; BAKI, P.; CHEVRIER, J.-F.; DE DIEGO, E.; BONET, J.M.; FÉRNANDEZ, N.H.; ESPINOSA, Á.A. 2013. *Kati Horna*. México/Barcelona, DF/Editorial RM, 319 p.
- SAORNIL, L.S. 1937. La maternidad bajo el signo de la revolución. *Revista Umbral*, n. 12, 2 out.
- SEYMOUR, D. 1936. *International Center of Photography*. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/mother-nursing-a-baby-while-listening-to-political-speech-near-badajoz-0>. Acesso em: 14/07/2016.
- SOTELO, J.N.; ALVAREZ, E.L. (inv.). 2000. *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929*. México DF, Co-edición Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 69 p. (+ 42 de portfólio não numerado).
- TOOR, F. 2000. Exposición de fotografías de Tina Modotti. In: J.N. SOTELO; E.L. ALVAREZ (inv.), *Tina Modotti: Una nueva mirada, 1929*. México DF, Co-edición Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, p. 56-57.
- ZERWES, E. 2015. Um soldado na frente de batalha, um cientista no laboratório: A vanguarda de Aleksandr Rodchenko entre a cultura visual e a cultura política. *Anais do Museu Paulista*, 23(1):29-66.
- ZERWES, E. 2014. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. *Revista Visualidades*, 12(2):159-177. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672015v23n0102>
- ZERWES, E. 2013. *Tempo de Guerra – Cultura Visual e Cultura Política nas Fotografias de Guerra dos Fundadores da Agência Magnum, 1936-1947*. Campinas, SP. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2 vols., 275 p.