
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Kaiss Pascual, Sara; Jane Checa, Oscar, dir.; Riba Miralles, Jordi, dir. Darrere l'objectiu : l'art i la identitat a través de la propaganda política de la URSS i la difusió fotoperiòdística de les revoltes d'Europa de l'Est (1945-1989). Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona: 2023. (Pla d'estudis d'Humanitats)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/298778>

under the terms of the  license



DARRERE L'OBJECTIU:

L'art i la identitat a través de la propaganda política de la URSS i la difusió foto-periodística de les revoltes d'Europa de l'Est (1945-1989)

Sara El Kaiss Pascual

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
GRAU EN HUMANITATS
TREBALL DE FINAL DE GRAU

Directors: Jordi Riba i Oscar Jané

CURS 2023-2024

RESUM:

Centrat en el període de la Guerra Freda (1945-1989), el present treball pretén fer una anàlisi de la propaganda política de la Unió Soviètica a través del fotomuntatge de cartell així com del paper que prendrà el fotoperiodisme, des del Bloc Occidental, en els 4 països de l'Est: Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i Alemanya de l'Est. La imatge té un paper rellevant en aquests territoris, en tant que creadora d'identitat política i cultural i contribueix a una esbiaixada comprensió de la realitat, pel que fa a la percepció tant interior com exterior del Bloc Comunista. Veurem què hi ha darrere l'objectiu, en un sentit tant literal com figurat i quin paper jugarà aquest en la construcció, destrucció i percepció del règim soviètic.

Paraules clau: Propaganda, fotomuntatge, fotoperiodisme, identitat, guerra ideològica.

RESUMEN:

Centrado en el período de la Guerra Fría (1945-1989), el presente trabajo pretende realizar un análisis de la propaganda política de la Unión Soviética a través del fotomontaje de cartel, así como del papel que tomará el fotoperiodismo, desde el Bloque Occidental, en los 4 países del Este: Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Alemania del Este. La imagen tiene un papel relevante en estos territorios, en tanto que creadora de identidad política y cultural y contribuye a una sesgada comprensión de la realidad, en cuanto a la percepción tanto interior como exterior del Bloque Comunista. Veremos qué hay detrás del objetivo, en un sentido tanto literal como figurado y qué papel va a jugar éste en la construcción, destrucción y percepción del régimen soviético.

Palabras clave: Propaganda, fotomontaje, fotoperiodismo, identidad, guerra ideológica.

ABSTRACT:

Focused on the period of the Cold War (1945-1989), the present work aims to analyze the political propaganda of the Soviet Union through poster photomontage as well as the role that photojournalism will take, from the Western Bloc, in the 4 countries of the East: Poland, Czechoslovakia, Hungary and East Germany. The image plays an important role in these territories, as a creator of political and cultural identity and contributes to a biased understanding of reality, in terms of both internal and external perception of the Communist Bloc. We will see what is behind the objective, in both a literal and figurative sense and what role it will play in the construction, destruction and perception of the Soviet regime.

Keywords: Propaganda, photomontage, photojournalism, identity, ideological war.

ÍNDIX

1. Introducció.....	4
2. Justificació del tema i Objectius.....	5
3. Marc teòric i estat de la qüestió.....	6
4. Metodologia.....	6
5. Contextualització.....	7
5.1. Els primers anys darrere del teló d'acer.....	7
5.2. L'origen de les revoltes.....	8
6. L'art i la configuració d'una nova identitat.....	10
7. La Propaganda comunista a l'Est: fotomuntatge.....	12
7.1. URSS.....	15
7.2. Polònia.....	18
7.3. Txecoslovàquia.....	19
7.4. Hongria.....	21
7.5. RDA.....	24
8. Del fotomuntatge al fotoperiodisme.....	26
9. Les revoltes a través del fotoperiodisme.....	30
9.1. Hongria.....	30
9.2. Txecoslovàquia.....	33
9.3. Polònia.....	35
9.4. RDA.....	36
10. Conclusions.....	39
11. Bibliografia.....	42
12. Annexos.....	45

1. INTRODUCCIÓ:

Al llarg de la història l'art ha demostrat tenir una estreta relació amb la identitat, un terme molt difús i de complexa definició que tendeix a homogeneïtzar els trets d'una població diversa. La URSS va ser la potència mundial que va dominar durant gairebé 50 anys a les "democràcies populars"¹ de l'Est europeu. La perspectiva que ens ocupa és cultural i es centra en la propaganda política a través del fotomuntatge per part de la URSS i a través del fotoperiodisme per part d'Occident.

Els anomenats països de l'Est representen l'objecte territorial d'aquest estudi ja que és en ells on es marquen les fites clau per a entendre la progressiva desestabilització i caiguda del règim soviètic. He triat Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i Alemanya de l'Est per tal d'acotar el marc d'estudi i poder establir una més còmoda comparació.

El marc temporal escollit s'inicia amb el final de la Segona Guerra mundial a Europa, el maig de 1945, i acaba amb la fi simbòlica del règim soviètic, l'any 1989. A partir d'aquell moment la URSS es consolidarà com una potència mundial on Iosif Stalin serà el màxim dirigent del poder soviètic i portarà el projecte socialista al seu auge. S'iniciarà una repressió política als països de l'Est a través de diferents mitjans com la purga de dirigents polítics i l'alt grau de vigilància i control a través de les policies secretes.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la URSS adquirió un perfil expansionista; de ser una nación atrasada y a la defensiva de Occidente, se convirtió en una potencia conquistadora que debía organizar nuevos territorios, sobre los que los rusos no habían tenido un dominio de tal magnitud, y carecían de experiencia.
(SOLÍS, 2012)

Aquest perfil expansionista de la URSS es farà visible a través de la propaganda política implementada amb el fotomuntatge als països de l'Est i serà en les revoltes d'aquests territoris on Occident, a través del fotoperiodisme, trobarà un escenari òptim per a difondre una visió concreta de la seva lluita. Així doncs, tant el fotomuntatge com el fotoperiodisme ens permetran apropar-nos a la realitat de les societats de l'Est d'Europa, així com entendre la importància de la seva resistència tant pel que fa al desmantellament del règim com pel triomf del Bloc Capitalista i la seva autodeterminació.

¹ Molts autors consideren oportú posar-les entre cometes, amb intenció de fer evident el dubte sobre el caràcter democràtic d'aquests territoris. No obstant, no tracto d'assumir judicis ètics ni morals sobre els fets històrics, així com tampoc és una forma de ridiculitzar-ho.

2. JUSTIFICACIÓ DEL TEMA I OBJECTIUS:

La motivació per a l'elecció d'aquest tema resideix en l'interès personal pels aspectes ideològics i culturals que es manifesten al llarg de la Guerra Freda als països de l'Est, sota la influència de la URSS. M'interessa particularment, entendre quins factors propiciaran les revoltes de Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i la RDA, a partir, principalment, de la mort de Iosif Stalin, l'any 1953. No obstant, no tractaré de fer una anàlisi política, sinó que partiré de l'estudi de les imatges, per a apropar-me a una comprensió holística.

El títol *Darrere l'Objectiu* funciona com un joc de paraules on la paraula objectiu, es presenta en un doble sentit. En primer lloc, em refereixo a les fites que es persegueixen des de la URSS (a través del fotomuntatge) i, en segon lloc, al subjecte que fa funcionar l'objectiu de la càmera, enfocant o deixant d'enfocar una situació concreta (fotoperiodisme).

L'elecció dels quatre països ve donada perquè en ells serà on es generin moviments de dissidència decisius per el destí de la URSS. Si quelcom tenia clar en l'etapa inicial d'aquest treball és que volia englobar d'una forma àmplia els diferents coneixements o aprenentatges que m'ha brindat la carrera d'humanitats i considero que una bona forma de fer-ho es desenvolupant un tema des d'una perspectiva transversal i amb una òptica reflexiva. És aquest el motiu pel qual no he buscat fer un treball històric, polític, sociològic o artístic, sinó una consideració més aviat filosòfica que posi en conjunt diverses disciplines per així poder-nos acostar a les peculiaritats d'aquest període, a través de la imatge. D'aquesta manera la meua intenció és apropar-me a una anàlisi dels tòpics que envolten la imatge i dels factors que la condicionen.

Tanmateix em proposo parlar sobre un període que considero que no acostuma a tenir l'espai que mereix, ni en l'ambient acadèmic, tal com demostra la desigualtat de publicacions traduïdes, ni en l'esfera quotidiana.

Pretenc il·lustrar els fenòmens culturals, socials i polítics a través de les manifestacions artístiques de la segona meitat del segle XX centrant-me en la reflexió al voltant del fotomuntatge i del fotoperiodisme. Em dispenso a entendre la forma en què el sistema soviètic utilitzava la propaganda com una eina per incidir en la opinió pública i per a amagar la realitat social dels països de l'Est així com veure la importància de la fotografia com a document probatori, però parcial, d'una realitat que no era visible.

Així doncs, el meu propòsit es esbrinar quina rellevància té el fenomen propagandístic i publicitari en la configuració de les mentalitats, veure com aquestes poden transformar-se en acció política i qüestionar els discursos que es presenten com a veritats objectives.

3. MARC TEÒRIC I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Quant a la informació sobre el fotomuntatge de la segona meitat del segle XX, les referències són escasses en comparació a les referides a la primera meitat de segle. Malgrat això, gràcies a la tasca d'autores i autors com Nina Baburina, Marta Sylvestrová y James Aulich, aquest buit es va resolent. També han estat de gran ajuda els suports digitals *Library and Archives of Hoover Institution* i *Posterplakat*, dues webs que alberguen una gran col·lecció de cartells soviètics.

Pel que fa a la producció acadèmica he pogut adonar-me que, en comparació a altres esdeveniments històrics del segle XX, la referent al període de la Guerra Freda al centre i Est d'Europa no és tan abundant. En relació als referents teòrics per a la contextualització històrica de cada territori compto amb diversos autors espanyols com José Comas, Manuel Leguinche, Ricardo Martín de la Guardia o, l'especialista en la Guerra Freda, Francisco José Veiga, també professor de la Universitat Autònoma. Tanmateix compto amb autors internacionals com Anne Applebaum, guanyadora del premi Pulitzer, amb la seva obra *Gulag*, Boris Groys o Jacques Le Bourgeois.

En referència a la informació recopilada per a tractar la part de fotoperiodisme ha estat crucial comptar amb dos dels grans teòrics d'art, Susan Sontag i Pierre Bourdieu, atès que els seus enfocaments m'han permès acostar-me a una reflexió profunda sobre el que hi ha darrere de la càmera. A més, per a la recopilació d'imatges m'he basat en el banc d'imatges digital de *Magnum Photos* i els tres manuals: *Al este de Magnum: 1945-1990*, *cuarenta y cinco años de reportaje detrás del telón*, de François Hébel, *Magnum Stories*, editat per Chris Boot i *Magnum: Hojas de Contacto*, de Kristen Lubben.

4. METODOLOGIA

El primer pas que em calia fer abans d'embarcar-me en aquest projecte era proveir-me de tot aquella informació que m'ajudés a apropar-me a entendre la situació de les democràcies de l'Est. Per a tal fi he fet una extensa recerca bibliogràfica, tant visitant físicament institucions com la Biblioteca de la UB i la Biblioteca d'Humanitats de la UAB com digitalment, a través de la xarxa de biblioteques de Catalunya, arxius i hemeroteques

digitals com Europeana, Digital World Library o Library and Archives of Hoover Institution. També m'ha servit com a font d'inspiració poder parlar amb en Jurek Daron, un testimoni directe de la Guerra Freda a Polònia. Per últim, també he llegit una sèrie d'articles o treballs acadèmics en relació a la URSS de la Guerra Freda, la propaganda política, el fotomuntatge i fotoperiodisme.

El treball es divideix en dues parts que seran posades en relació. D'una banda, faré una presentació del fotomuntatge soviètic en els diferents països, inclosa la pròpia URSS. He escollit entre dos i sis cartells per país procurant seleccionar-los de diferents etapes històriques, tot i que no sempre ha estat possible. D'altra banda, seguiré el mateix procediment amb les fotografies que retrataran les revoltes dels 4 països de l'Est esmentats anteriorment. Aquestes seran tractades cronològicament des de la invasió soviètica de Budapest el 1956, la Primavera de Praga de l'any 1968, el moviment entorn a Solidaritat (*Solidarność*) l'any 1980, fins la caiguda del Mur de Berlín el 1989.

5. CONTEXTUALITZACIÓ

5.1. ELS PRIMERS ANYS DARRERE DEL TELÓ D'ACER

La Guerra Freda rep el seu nom de l'absència d'enfrontament bèl·lic o militar directe entre els dos grans blocs. No per això deixa de ser considerada una guerra, doncs va ser principalment una guerra ideològica, una lluita pel domini de les mentalitats. Després de la segona guerra mundial la URSS havia quedat devastada, amb una pèrdua de 18 milions d'efectius (SADURNÍ, 2023) i la indústria s'havia d'activar. Per això calia tenir el suport de la força productiva de tota la població sota el seu domini, però transformar les mentalitats dels països de l'Est d'Europa no era una tasca fàcil atès que cadascun d'aquests països ja tenia un sentiment identitari format, que moltes vegades entrava en conflicte amb les directrius del politburó dificultant l'estabilitat del règim.

Iosif Stalin serà el màxim dirigent dels primers anys de la Guerra Freda i la seva imatge pretendrà mostrar una relació de continuïtat amb la teoria marxista-leninista, auto-denominant-se com a hereu legítim i pare de la nació. No obstant, la dictadura del proletariat sobre la qual havien teoritzat Karl Marx i Vladímir Lenin no va acabar sent una experiència realitzable. Es va acabar imposant una dictadura de la burocràcia, amb un model d'Estat centralista i jeràrquic que tenia com a objectiu complir la voluntat del Partit Comunista de la Unió Soviètica i que va durar més de 40 anys. A partir de l'any 1945 els diferents països de l'Est van ser annexats a aquest sistema de domini imposat

per la URSS. Segons Ricardo Martín de la Guardia (1995:24), el sistema socialista de tipus soviètic es consolida als països de l'Est en tres fases del 1945 al 1949. A la primera fase, de 1945 a 1946, s'instauren els règims de "democràcies populars" amb la formació de governs de coalició en sintonia amb els ideals soviètics. A la segona, de 1946 a 1947, atenem a una fase de radicalització del control per part dels partits comunistes i s'inicia una gran persecució de dirigents objectors del règim. Amb la última fase, de 1948 a 1949, es consolida el poder soviètic sobre els països de l'Est. En aquesta etapa es considera la URSS com un sistema totalitari que, segons Hannah Arendt, va des de 1932 a 1953 amb la mort d'Stalin (FARALDO, 2018:30).

Cronològicament, Polònia va ser el primer territori en estar sota influència soviètica i també es el més paradigmàtic, doncs al finalitzar la 2a Gran Guerra les seves fronteres van ser desplaçades cap a l'Oest quedant tot el territori sota domini soviètic. Entre l'octubre de 1944 i el febrer de 1945, Hongria va ser ocupada per la URSS, amb la batalla de Budapest. Tres mesos després, el maig de 1945, va ser a Praga on es va marcar l'inici de dominació soviètica a Txecoslovàquia, que culminarà l'any 1948 amb un cop d'Estat, essent l'últim territori on es consolidarà el règim soviètic. A Alemanya, Berlín va caure el maig de 1945, quasi simultàniament al cop d'Estat de Praga.

5.2. L'ORIGEN DE LES REVOLTES.

El període que transcorre entre la mort d'Stalin (1953) i les més immediates revoltes de l'Est (1953-1956) estarà marcat per la desestalinització, oficialitzada per Nikita Krushev. Malgrat aquest procés evoqui aires de llibertat la realitat és que la dictadura de la burocràcia, a la qual també anomenen règim soviètic, seguirà sent la constant i aquestes revoltes marcaran l'inici d'una sèrie d'esdeveniments que marcaran el progressiu col·lapse de la URSS.

La primera sota l'emparedada comunista va ser a Alemanya de l'Est o RDA. Aquesta només serà esmentada en aquest apartat atès que, més endavant, prioritzaré la caiguda del mur com a esdeveniment clau de la RDA. Tot i així m'agradaria parlar d'aquesta primera revolta. El mateix any 1953 ja veiem una primera revolta a Alemanya de l'Est. Un any abans, més de 160.000 persones havien marxat a l'Alemanya occidental. Els primers quatre mesos de 1953, unes altres 120.000 també s'havien traslladat (APPLEBAUM, 2014:551). El 17 de juny comença una vaga obrera massiva en què es van causar danys per tot el país i que va durar fins a finals del mateix mes. S'havien assaltat i destruït seus

del partit comunista i oficines de la policia secreta. (APPLEBAUM, 2014:557). L'entrada dels tancs soviètics va acabar amb detencions, condemnes i execucions per traïció.

La situació de Berlín tindrà unes implicacions transcendents, atès que la seva situació geogràfica és un punt d'unió on es fa evident la diferència entre dos mons o si es vol dos sistemes polítics i serà en aquest punt on també esdevindrà el final. L'enclavament de Berlín Occidental evidenciarà la repressió amb el símbol del mur de Berlín (1961-1985) i també serà un lloc clau per a propiciar el greuge comparatiu entre els habitants de la ciutat.

El successor més immediat de les protestes de la RDA, serà Polònia. Entre els anys 1956 i 1981 va haver moviments de protesta recurrents. Les primeres, el juny de 1956 a la ciutat de Poznan, van ser protagonitzades per obrers, a les quals s'hi van adherir majoritàriament joves universitaris i intel·lectuals. Protestaven per a aconseguir condicions de treball dignes, accés a l'alimentació, llibertat i l'autodeterminació per a fer un socialisme a la seva manera. En aquell any 1956 Polònia portava disset anys (des de 1939) sotmesa, primer parcialment i després en la seva totalitat, al règim soviètic i tenien demandes, impulsades per un fort nacionalisme, de llibertat política, social i de culte. Al llarg d'aquests anys la ciutadania va anar deixant de confiar en els seus dirigents polítics i el descontent anirà escalant fins esclatar l'any 1980 amb el naixement del sindicat Solidaritat (*Solidarność*) que tractarem més endavant.

A l'octubre del mateix any 1956 es marcarà a Hongria un altre precedent de moviment en contra de l'ocupació soviètica. La revolta hongaresa neix com a conseqüència del procés de desestalinització, també conegut com a desgel, que s'inicia amb el secretari general del Partit Comunista de la URSS Nikita Krushev i marcarà un precedent, atesa la seva magnitud, a l'hora d'interpretar les intencions del règim soviètic o les seves promeses de democràcia. És difícil precisar amb exactitud la ideologia que va propiciar l'aixecament, les especificitats del país eren diverses i no podem afirmar que es tractés d'una lluita contra el comunisme, tal com ho va voler fer públic occident, sinó que hi hauran una sèrie de factors que determinaran la seva evolució, com veurem més endavant.

Dotze anys més tard i amb frontera amb Hongria pel sud, Txecoslovàquia, sota la direcció del secretari general del Partit Comunista Txecoslovac, Alexander Dubček, va protagonitzar l'última de les revoltes dels països de l'Est derrocada totalment pels soviètics. La coneguda Primavera de Praga, va durar gairebé vuit mesos en què el govern

de caire reformista de Dubcek i el recolzament dels sectors intel·lectuals del país van establir mesures com la llibertat d'expressió i la rehabilitació o amnistia de persones que havien estat perseguides pel règim i titllades de dissidents. La revolta fa tenir fi la nit del 20 d'agost amb la invasió de les tropes de la Unió Soviètica i del Pacte de Varsòvia.

6. L'ART I LA CONFIGURACIÓ D'UNA NOVA IDENTITAT

Les reivindicacions a l'Est van ser fonamentalment identitàries atès que aquestes reclamaven un allunyament de la tutela soviètica amb el manteniment del socialisme com a sistema en essència. La Unió soviètica va respondre a tots aquests aixecaments per a preservar l'obediència i la "causa de la pàtria del socialisme" (DE LA GUARDIA, 1995:73).

Hem de saber diferenciar els termes que envolten la identitat nacional. Dins la URSS, el nacionalisme era una de les guerres a guanyar a través de la unificació de les concepcions identitàries de cada país. No obstant, els territoris ocupats pels soviètics ja tenien una història darrere per la qual cosa difícilment podia generar-se un sentiment nacional cap a una potència que els sotmetia a un control i vigilància constants i que els obligava a defensar uns ideals polítics i identitaris determinats. Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i Alemanya de l'Est tenien un passat i uns trets nacionalistes que consistien en una complexitat que no podia quedar recollida només sota la proposta nacionalista soviètica. Aquesta es va voler imposar a través de les imatges, però no es una tasca fàcil definir quelcom que està en constant moviment i re-definició com és la identitat.

Esa obra de arte que queremos moldear a partir de la dúctil materia de la vida se denomina "identidad". (...) La búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe.
(BAUMAN, Z. 2000:99)

Des de 1918 Polònia havia viscut un període de fervor del sentiment nacionalista ja que havia recuperat la seva independència, després de 123 anys; històricament, la nació polonesa havia estat des del segle XVIII objecte de nombroses particions territorials per part dels territoris confrontants. Amb l'inici de la guerra, l'any 1939, aquest sentiment va tornar a veure's frustrat amb la invasió nazi-soviètica. Després de la 2a Guerra Mundial, l'any 1945, Polònia tornarà a viure un canvi en les seves fronteres i serà reduïda i desplaçada cap l'oest en més de 200 kilòmetres. Així doncs, en un breu període de temps (1918-1945), el país viurà tant un triomf nacional com un altre dur fracàs. Anthony Smith

explica que el sentiment nacional es produeix quan es toquen aquests dos extrems emocionals:

El sentimiento nacional es la sensación de ira o satisfacción generada por la violación o cumplimiento de este principio, y los movimientos nacionalistas son aquellos que actúan movidos por este sentimiento. (SMITH, 2000:71)

Per tant en els anys que seguiran després del triomf de les potències aliades, dins la societat polonesa hi haurà plantada la llavor del nacionalisme, la qual cosa generarà conflictes amb la imposició del model polític i cultural comunista.

Hongria també va ser un camp de batalla a les acaballes de la Segona Guerra Mundial, quedant devastada. Havia format part de les potències de l'eix. Després de la Primera Guerra Mundial, l'any 1920 havia estat signat el Tractat de Trianón per part d'Hongria i els aliats, la qual cosa va suposar una gran pèrdua de territori pel país (al voltant d'un 70%) que va ser annexionat als seus països fronterers. Seguint amb la definició que proposa Anthony Smith, podríem dir que aquest fet també va suposar un trauma històric que va fomentar el nacionalisme.

Txecoslovàquia, va ser una altre dels Estats que va rebre la seva independència l'any 1918. L'any 1968 la invasió dels tancs russos, que coneixem comunament com a Primavera de Praga, va donar lloc a un sentiment col·lectiu ferit, la qual cosa resulta altra vegada un motor pel nacionalisme potenciat per l'adveniment d'una alternativa política capaç d'oferir millores socials. Quan la identitat col·lectiva es veu amenaçada per algun aspecte és quan sorgeixen les identitats reaccionàries.

No hi ha nacionalisme sense teoria. El nacionalisme implica pressupòsits sobre el que és una nació: és, com a tal, una teoria de la comunitat, així com també una teoria sobre la divisió "natural" del món en tals comunitats. (BILLIG, 2006: 105)

Davant d'aquesta situació, la URSS va veure en l'art una via d'influència per a incidir en la construcció d'una nova identitat per a aquests països. L'art es presenta com una gran forma de comunicació i expressió, a més d'una base teòrica des de la qual generar ideologia. Així doncs, l'art genera identificació, tal com sosté Fischer:

tanto si el arte alivia como si desvela, tanto si ensombrece como si ilumina, nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre en incitar al hombre total, en permitir al "yo" identificarse con la vida de otro y apropiarse de lo que no es, pero que puede llegar a ser.
(1973:125-126)

Seguint amb l'aportació de Michael Billig el nacionalisme per a poder sostenir-se i ser estable ha d'estar recolzat per tot un seguit o *complex de creences, pressupòsits, costums,*

imatges i pràctiques. D'una manera banal i mundana (BILLIG, 2006:24). Les societats de l'est tindran com a imposada la transmissió del patriotisme soviètic. En les imatges és on es difondran tot aquest complex de creences i símbols. La creació de pòsters pot semblar quelcom inofensiu, però aconsegueix no ser-ho quan la seva aparició es constant, “banal i mundana”. Es tracta de successius símbols que es van introduint, a mesura d'insistir uns ítems a les mentalitats dels qui ho consumeixen, seguint el principi de publicitat fonamental que es la repetició. Aquesta repetició s'ha de donar d'una manera banal, però també d'una forma original. Els símbols han de ser clars i repetir-se de diferents formes per a calar en les mentalitats. No obstant, quan parlem de banal, no hem de pensar que es tracten d'actes culturals sense repercussió i despallats d'ideologia política, doncs “banal no es sinònim d'inofensiu” (ARENDT, 1963:25). La propaganda soviètica no tan sols pretenia informar, sinó que pretenia generar conceptes, veritats i emocions. El fet que parlem d'un nacionalisme creixent en les societats de l'Est ens condueix a parlar també d'un rebuig cap a la potència invasora. Com més afermada està la identitat nacional més consciència de sí hi ha, més definicions ens acompanyen i més límits posem al que “no som”. Això porta, per la banda contrària, a definir també a “els altres” i a veure'ls com a aliens i/ o com una amenaça pel “nosaltres”.

7. PROPAGANDA COMUNISTA A L'EST: EL FOTOMUNTATGE

La lluita per a l'hegemonia ideològica atorga a l'art i a l'artista un paper fonamental, amb el suport dels mitjans de comunicació i els pertinents sistemes de control. L'art actua com un canal a través del qual es pretén la identificació de l'individu amb una ideologia que es mostra com a estètica i amb certa qualitat artística. D'aquesta manera l'artista en tant que productor del missatge/l'obra té un paper fonamental com a treballador productiu del país. L'artista i l'obra ha d'estar al servei de la nació i desatendre la llibertat creativa per a construir o modelar la visió o ànima de l'individu i conseqüentment de la col·lectivitat.

Per part del Bloc Comunista, em sembla essencial el domini de la propaganda cultural com a mitjà de consolidació/conformitat ideològica, sobretot en el període que engloba la segona meitat de la dècada dels 40 i els anys 50. La producció de fotomuntatge havia viscut el seu auge als anys 20 i 30, a les immediateses després de la Revolució d'Octubre (1917), de la mà d'artistes com Gustav Klutskis, Aleksandr Rodchenko o Lázar Lisitsky, més conegut com El Lisitsky, que bevien de l'onada d'avantguarda constructivista. Des d'ençà, el fotomuntatge va adquirir un estatus notable com a eina de propaganda de la

URSS, convertint-se en un gènere institucionalitzat (Le Bourgeois, 2017:2) que era útil per la nació, per diverses raons:

1. *És clar i directe.*
2. *No necessita una gran competència artística per ser interpretat o adquirit.*
3. *Genera opinió pública*
4. *Incideix en les mentalitats*

Los carteles de propaganda, cubiertas e ilustraciones de libros, eslóganes leninistas, periódicos murales y cuñas rojas han necesitado nuevos métodos de representación más vivos, más contundentes y más exactos. Se necesitó un arte sostenido por un buen equipo técnico y que utilizara las Fuentes de la química. UN ARTE AL NIVEL DE LA INDUSTRIA SOVIÉTICA. Este arte es el fotomontaje.
(GÓMEZ, 2004:39)²

La importància del cartell no resideix en la unitat, sinó que és amb una difusió massiva on pren sentit i es torna eficaç, en base a la repetició constant de missatges senzills. Es tractava de difondre els mateixos patrons d'una forma original. Joseph Goebbels, qui havia estat ministre de propaganda del nazisme (1933-1945) va teoritzar sobre el factor repetitiu i la seva funció de generar “veritats”.

D'aquesta manera es reforcen les idees polítiques i amb constància en el temps es generen les ideologies. La intenció del cartell propagandístic soviètic és retratar la URSS des d'una perspectiva positiva; l'objectiu no era informar la població sinó consolidar el sistema comunista a través d'una propaganda que incidís en les mentalitats. Per aconseguir tal fi es feia necessari el càlcul de la posició del cartell i per això l'espai públic es transforma en un camp d'acció política atès que és en ell on el missatge es fa accessible i visible, d'una forma subtil i aparentment inofensiva.

Entre els anys 1945 i 1953, el cartell soviètic estarà molt enfocat al culte a la personalitat i seguirà els principis estètics del realisme socialista. Des de l'any 1934, havia començat una estricta pràctica política de persecució a tot artista o pràctica que no entronqués amb els ideals del règim. En aquest context, el cartell soviètic perdrà importància i marcarà un trencament amb les línies estètiques dels seus predecessors. L'estètica del realisme socialista s'allunyava de l'experimentació artística i posava el focus en el culte a la personalitat. Aquesta constant es mantindrà fins l'any 1953 i l'inici del procés de desestalinització, el qual era conegut dins la Unió Soviètica com a procés de “lluita contra

² Aquest fragment es troba al recull de textos de J.J. Gómez Gutiérrez, però la seva autoria pertany a Gustav Klutsis.

les seqüeles del culte a la personalitat” (GROYS, 2008: 149). Segons Boris Groys, una vegada superada l’etapa estalinista de la estètica política, el retorn de l’art es va produir cap a un realisme que apostava per la tradició russa. No obstant, observem que malgrat s’abandonin els signes del culte a la personalitat hi ha diferents tòpics que es mantindran com la pau, la democràcia o la llibertat.

La propaganda política a través dels cartells es presenta com un mitjà de comunicació a través del qual es genera opinió pública. Quan els mitjans de comunicació pateixen una monopolització amb una forta ideologia política s’estableixen com a opinió legítima i única possible generant el fenomen descrit per la politòloga alemanya Elizabeth Noëlle Neumann de “l’espiral del silenci”. Aquesta teoria fa referència al moment en què una societat opta per silenciar la seva veu per por a no coincidir amb la opinió dominant i per tant contribuir a l’aïllament social. Com més elevat sigui el grau de control, vigilància i repressió, més es repetirà aquesta espiral silenciosa. La opinió dominant es fa palesa a través de la propaganda política.

La fuerza que posee la propaganda totalitaria —antes de que los movimientos tengan el poder de dejar caer telones de acero para impedir que nadie pueda perturbar con la más nimia realidad la terrible tranquilidad de un mundo totalmente imaginario— descansa en su capacidad de aislar a las masas del mundo real.
(ARENDR, 1963: 288)

El fotomuntatge es un gènere que possibilita/facilita la manipulació de la realitat, en tant la producció es regeix en base a uns estàndards planificats i a la censura dels extra-oficials, mostrant una realitat per tant, planificada i esbiaixada. En nombroses mostres de fotomuntatge apareix la paraula *pau*. La URSS es va convertir en un país que s’abanderava de la lluita per la pau, però la pau no era compatible amb la doctrina soviètica. En rus aquesta paraula es tradueix com a *mir* i, no casualment, *mir* en rus també significa *món*. Així doncs, rere les pretensions de la lluita per la *pau* s’hi amagava l’afany per dominar el món, on tots formessin part de la URSS i així ningú pogués escapar, malgrat ja hi havia poques oportunitats per a fer-ho. La pau no regnava als països de l’Est on la fam, la precarietat, el silenci i la repressió estaven a l’ordre del dia. Al llarg dels anys, la situació de conflicte s’anirà agreujant i a través d’una major resistència social hi haurà una pèrdua de credibilitat envers el fotomuntatge que també anirà perdent els seus efectes, usos i valor.

Després d’aquesta contextualització considero important poder-hi posar exemples atès que parlem d’una disciplina artística. D’aquesta manera, a través de l’anàlisi gràfic

podrem anar veient quins tòpics envolten la imatge i com podem traçar una evolució o fer-ne una posada en relació. El criteri seleccionat per a determinar el lloc d'origen dels cartells ha estat el lloc d'impressió i de forma més secundària, tot i que també important, l'accés a informació biogràfica dels seus autors, per tal de poder emmarcar-los en un context social i polític i així contribuir a una millor interpretació de la imatge. Per últim, també m'ha semblat oportú triar-ne aquells que fossin més simbòlics o popularitzats per a què donessin peu a fer una interpretació més profunda i facilitar la comparació.



Imatge 1
Autor i any: Viktor Koretskii, 1950
Editorial: Iskustvo, Moscou
Recuperat de: *PosterPlakat*

7.1. U.R.S.S.

Aquest pòster ens mostra un home amb indumentària de treballador posant el puny sobre una taula on es troben nou delegats occidentals. És una imatge que juga amb les dimensions i amb el color. El treballador és una figura de grans dimensions, a color i que indica força, que sosté amb l'altra mà una bandera vermella amb la frase *Мы требуем мира!* (Exigim pau!). D'altra banda, els delegats son mostrats en petites dimensions i en blanc i negre. Sobre la taula hi apareixen objectes d'armament

com un míssil, un avió o un vaixell. El missatge és clar i profund: La Unió Soviètica portarà el camí en color cap a la pau que Occident està intentant esborrar a través de les seves aspiracions imperialistes, tal com indiquen els objectes de damunt la taula. Tres anys abans d'aquest cartell s'havia creat la Kominform i aplicat la doctrina *Zhdanov*, basada en marcar d'una manera taxativa la diferència entre el bloc “anti-imperialista i democràtic” de la URSS i “l'imperialista i antidemocràtic” liderat pels Estats Units.

Aquesta va ser en resposta a la doctrina *Truman*³. El cartell de Koretskii evidencia el contrast entre les dues potències i es correspon amb els ideals de la doctrina *Zhdanov*, ja que aquesta, va ser fonamentalment cultural i va propiciar un exhaust control sobre la



Imatge 2

Autor i any: Viktor Koretskii, 1945/1955?
Editorial: Prace
Recuperat de: *Hoover Institution*

Imatge 3:

Autor i any: Desconegut, 1945/1965?
Editorial: Szikra Nyomda, Budapest
Recuperat de: *Hoover Institution*

producció artística. Del mateix cartell se n'han trobat traduccions al txec i a l'hongarès. Tanmateix, no hem d'oblidar el context internacional en què es trobaven la URSS i EEUU; el mateix any 1950 aquestes dues potències estaven enfrontant-se de forma



Imatge 4

Autor i any: Konstantin Ivanov, 1948.
Editorial: Iskusstvo
Recuperat de: *PosterPlakat*

indirecta a la Guerra de Corea i per això era fonamental transmetre un missatge de força a l'hora que abanderar-se de la pau. Mentre a Corea s'estava a punt de lliurar el conflicte real, a Europa s'havia de combatre per guanyar la guerra ideològica.

L'artista d'aquest cartell havia estat des d'abans de la guerra vinculat als cercles artístics russos. Va contribuir dissenyant pòsters amb la *TASS*⁴ (Agència Telegràfica de la Unió Soviètica) i amb la *ROSTA* (Agència Russa de Telègrafs) així com va ser cofundador del col·lectiu *Agit-Plakat*, encarregat de la producció de cartells per a

³ La doctrina Truman va ser formulada l'any 1947 pel president estatunidenc Harry S. Truman i va suposar la primera gran mesura de contenció del comunisme soviètic, per a evitar la seva expansió internacional. A partir d'aquell moment també es va començar a impulsar el Pla Marshall, que seria replicat a la URSS amb el Pacte de Varsòvia.

⁴ La TASS va ser la agència oficial de notícies de Rússia des de 1904 i més tard de la URSS. Després de 1991, amb la caiguda de la URSS seguirà sent la agència oficial de Rússia i actualment rep el nom ITAR-TASS.

l'agitació política. L'escultura representada en aquest cartell va ser emprada en l'exposició universal de 1937 a París i seguia els paràmetres del realisme socialista soviètic. Es tracta d'una escultura que defineix la nació soviètica i que ha estat reutilitzada en diferents obres d'art. En aquesta imatge veiem com l'escena és protagonitzada per un home i una dona que sostenen un falç i un martell formant el símbol del comunisme. Darrere seu i ocupant la major part de la imatge la bandera soviètica amb els busts dels líders més venerats del comunisme soviètic, Lenin i Stalin. A la part inferior i als peus de les figures, d'esquerra a dreta, trobem les banderes d'Hongria, Romania, Polònia, Txecoslovàquia, Albània, Bulgària i Iugoslàvia. Es tracta d'una analogia del nacionalisme rus que, emparat per aquests dos líders, guiarà cap al progrés els països de l'Est.



Imatge 5
 Autor i any: Leonid Golovanov, 1962
 Editorial: IzoGiz, Moscú.
 Recuperat de: *PosterPlakat*

El lema que acompanya aquesta imatge es pot traduir com: La Unió Soviètica lluita per la pau a les línies de front i està conduint les nacions cap a un futur brillant! Aquí veiem com el tòpic de la URSS com a guia del poble, es repeteix, com veurem amb Polònia i amb Alemanya de l'Est. Estem a l'any 1962, per la qual cosa podem observar que malgrat la transició

del règim estalinista a les directrius de Kruschev, la intenció d'alimentar les ideologies va seguir estant vigent i també seguirà després de Kruschev, amb el seu successor, no legítim, Leonid Brézhnev.

Above all, Khrushchev sought to revive the Communist Party and the ideological vitality of the regime
 (SAKWA, 302).

Simultàniament, en el context internacional ens trobem en un dels majors punts de perill de la Guerra Freda, on les dues potències van estar molt a prop d'iniciar un conflicte armat directe. Aquest moment és conegut popularment com la Crisi dels Míssils de Cuba. Ambdues potències tenien míssils nuclears apuntant el contrincant. La URSS els havia situat a Cuba i EEUU a Turquia. Després de les negociacions es va decidir la seva retirada

i la implementació d'una línia de comunicació directa entre el Kremlin i Washington, que s'ha popularitzat en l'imaginari col·lectiu amb l'expressió del “Teléfono Rojo”⁵. Així doncs, el missatge d'aquest cartell no es correspon de cap manera amb la realitat atès que la URSS era part implicada directa del que, qui sap si hauria pogut ser el desencadenant d'una Tercera Guerra Mundial.

7.2. POLÒNIA



Imatge 6
 Autor i any: Tadeusz Trepkowski, 1946
 Editorial/Impremta: Desconeguda
 Recuperat de: *PlakatPolski*



Imatge 7
 Autor i any: Tadeusz Trepkowski, 1952
 Editorial/Impremta: Desconeguda
 Recuperat de: *MoMA*

Els cartells polonesos dels primers anys de la guerra freda es caracteritzen per respondre a la demanda d'una propaganda política i hi destaco *Elogi als llibertadors* (1946) i *Nie!* (1952), de Tadeusz Trepkowski, qui es va encarar a fer, sobretot, propaganda anti-germànica.

L'anti-feixisme va ser un dels motius persistents després de la 2a Guerra Mundial, atès que proporcionava possibilitat de contrast positiu. Cap país volia tornar a passar una guerra i és precisament per això que proclamar l'odi a la guerra es una forma estratègica d'elogiar i glorificar els guanyadors, també proclamats llibertadors. Reivindicant la pau i l'antifeixisme, si la URSS va resultar vencedora davant el feixisme, d'una forma lògica és una legítima abanderada de la pau. “La classe obrera agafa ben fort el timó i mira ben clar cap endavant”, aquest és el missatge que intenta transmetre'ns Zakrewski amb aquest fotomuntatge. És la classe obrera la que



Imatge 8
 Autor i any: Włodzimierz Zakrewski, 1955.
 Editorial: Desconeguda
 Recuperat de: AULICH, J. & SYLVESTROVÁ, M. (1999:160)

⁵ La seva popularització es deu en gran mesura a la famosa sàtira d'Stanley Kubrick *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú*, de l'any 1964.

empeny el desenvolupament del país i és el partit l'estrella que guia el camí. Partia és partit en polonès i aquest partit, per defecte, és el comunista, en aquell moment el Partit Obrer Unificat de Polònia, *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR)*.



Imatge 9

Autor i any: Gyorgy Konecsni, 1953.

Editorial: Front Popular Independent d'Hongria del Comitè Nacional

Recuperat de: PosterPlakat

7.3. HONGRIA

El colom de la pau es recurrent en diverses representacions dels països satèl·lit. En aquest cas la veiem encapçalant una pancarta on hi ha escrit: Llarga vida al Front Popular. Així doncs, després de nombroses ocasions en que la pau apareix tant com a símbol com a paraula, podríem dir que no es tracta només de mostrar la URSS com a portadora de la pau sinó de transformar la pau en un sinònim del règim. La paloma blanca podria estar perfectament substituïda per qualsevol emblema comunista i el significat seria exactament el mateix. L'altre element a tenir en compte en aquesta imatge és la infància. Una bona salut i felicitat en la infància es símbol d'estabilitat, pau i benestar.



Imatge 10

Autor i any: Desconegut, 1952

Editorial: Szikra

Recuperat de: Posterplakat

El mateix Front Popular Independent d'Hongria del Comitè Nacional es qui s'encarrega de la edició d'aquest cartell. Legitimar el Front Popular és legitimar el sistema, però d'alguna manera també es una forma de mantenir una certa autonomia.

En aquest cas ens trobem amb uns versos que parla sobre les raons de ser de la República Popular Hongaresa. El dia que es celebra,

el 20 d'agost, fa referència a la fundació d'Hongria, l'any 1083, en memòria al seu fundador, el rei Esteve I d'Hongria, posteriorment canonitzat i anomenat també Sant Esteve. Per tant, malgrat que aquesta imatge sigui de l'any 1952, on l'estalinisme encara estava al poder, reflecteix un gran arrelament de la nació a les seves arrels. L'editorial encarregada de la publicació d'aquest cartell és *Szikkra*, la qual es trobava sota la direcció del Partit Comunista Hongarès.



Imatge 11

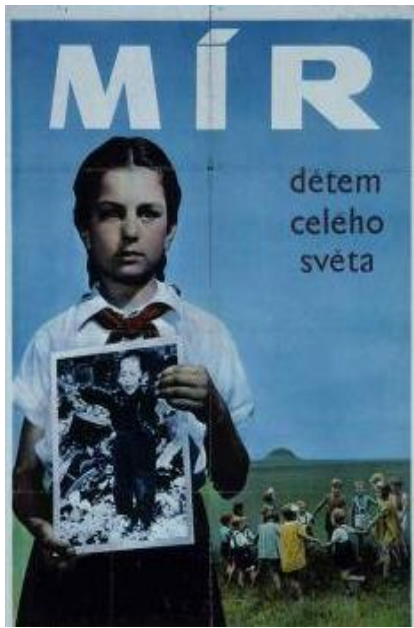
Autor i any: Vadim Volikov, 1958

Editorial: IzoGiz

Recuperat de: *PosterPlakat*

Aquest cartell de l'any 1958 ens diu, en rus i hongarès: L'amistat soviètica-hongaresa és irrompible! En aquest moment feia tan sols dos anys de la repressió russa a Hongria i era vital seguir reforçant l'ideal d'amistat i cooperació. La figura que apareix al mig és la Estàtua de la Llibertat, de Budapest, erigida l'any 1947 en memòria de "l'alliberació soviètica". Així doncs, és un monument que apel·la a la nació hongaresa, recordant que "gràcies a la URSS", van poder sortir de la dominació nazi. El cartell va ser imprès a Moscou amb intenció de difondre's a Hongria, tal com indica la traducció.

7.4. TXECOSLOVÀQUIA



Imatge 12

Autor i any: Desconegut, 1951

Editorial: *Orbis Nakladatelství*

Recuperat de: Hoover Institution

Altra vegada veiem l'aposta per la infància en la propaganda. Es mostra el contrast entre la tristesa i dolor d'un nen en un entorn en runes (que simboliza la guerra) i la felicitat d'uns nens ballant en rotllana. També es repeteix el contrast cromàtic com a forma de criminalitzar la guerra i abanderar-se dels pressupòsits que ja hem anat veient: el color, la felicitat, la llibertat... Tot això queda reforçat pel lema: *MÍR. Dětím celého světa* (PAU. Nens de tot el món), escrit en txec. En aquest moment Txecoslovàquia tenia com a president de la República a Klement Gottwald qui havia estat un comunista simpatitzant amb l'estalinisme i els ideals de la Internacional Soviètica. Entre els anys

1946 i 1953 va liderar el país amb unes polítiques fèrries on les condemnes, la repressió, la purga política i les penes de mort es van donar sota el seu mandat. *Orbis Nakladatelství*, l'editorial encarregada de la producció d'aquest cartell, va estar durant la major part del període de la Guerra Freda (1948-1989) sota la direcció del Ministeri d'Informació de la República Socialista Txecoslovaca.



Imatge 13

Autor i any: Emanuel Pryl, 1951
 Editorial: Svoboda
 Recuperat de: Hoover Institution

Aquest pòster, també de l'any 1951, celebra el *Den Prátelství a Míru*, que es tradueix com a Dia de l'amistat i la pau. L'artista txec és Emanuel Gadget i el productor és la Unió de l'Amistat Txecoslovaca-soviètica, la qual estava totalment controlada pel Partit Comunista. Els tractats d'amistat entre Txecoslàvaquia i la URSS s'havien començat a signar des de l'any 1946, amb Gottwald. D'aquest cartell m'agradaria destacar la presència femenina. La propaganda comunista en diverses ocasions es mostra com a gran defensora de la dona i dels seus drets. No és la primera vegada que en un cartell apareixen figures femenines ja que Rússia, durant el segle



Imatge 14

Autor i any: Lev Haas, 1954
 Impremta: Orbis Nakladatelství
 Recuperat de: PosterPlakat

XX, va ser una de les potències que destacaven per l'avenç quant al sufragi i llocs de feina de la dona. Tot i així no podem parlar d'un país absolutament feminista, simplement d'un d'avançat per l'època. L'aparició de figures femenines serà molt freqüent, tant de dones adultes com de nenes.

(1954) *Allà les eleccions estan dirigides per agents monopolistes americans. Aquí (es celebren) eleccions lliures com mai abans durant el règim burgès.* Aquest és un dels nombrosos exemples on s'intenta marcar el contrast entre les dues potències posant de relleu la corrupció i tots els valors negatius que envolten EEUU i, per consegüent, el sistema capitalista. Altra vegada el color torna a servir per designar els valors positius o negatius de cada pol mundial.



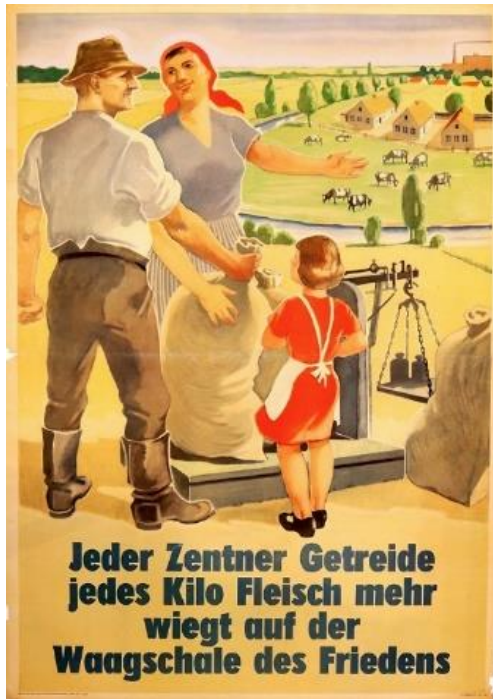
Imatge 15

Autor i any: Desconegut, 1956?
 Impremta/Editorial: Desconeguda
 Recuperat de: *Hoover Institution*

també es trobarà al centre de la societat serà clau per a fer evident la bona salut d'aquests països.

Com a darrer exemple he triat aquest cartell txecoslovac on es celebren unes curses nacionals i internacionals. L'esport va ser un aspecte fonamental de l'antiga URSS que també serà publicitat a través de la propaganda de cartells. Als demés països de l'esfera soviètica, l'esport

7.5. ALEMANYA DE L'EST



Imatge 16

Autor i any: Desconegut, 1952

Impremta: Greif Graphischer Grossbetrieb, Berlin

Recuperat de: *PosterPlakat*

Aquest cartell de l'any 1952 i d'artista desconegut diu: cada quintar⁶ addicional de gra, cada quilo addicional de carn, afegeix pes a la balança de la pau. Val la pena analitzar la oració. Ens diu clarament que estimulants la producció per sobre de la planificació marcada ens apropem més a la pau. Després de diverses anàlisis podem arribar a la conclusió que la sobreproducció estimula la visió de la economia comunista envers la capitalista. A través de generar matèria addicional, els objectius de la URSS es troben més pròxims, però aquests, com hem vist, no són precisament la pau, sinó la preponderància del comunisme sobre el capitalisme. A més, qui transmet el missatge

en la imatge no es cap alt càrrec, sinó una família obrera demostrant així que la via que ha de seguir l'obrer és la de les directrius comunistes. Als altres països de l'Est podem veure també la repetició d'aquest motiu: afavorir la sobre-producció.



Imatge 17

Autor i any: Desconegut, 1952

Editorial: Comité Central del Partit d'Unitat Socialista d'Alemanya

Recuperat de: *PosterPlakat*

“Aprendre del poble soviètic, significa aprendre a guanyar”. D'aquesta manera ens captiva aquest cartell d'autor desconegut, de l'any 1952. Amb lletres grogues podem llegir: XIXè Congrés del Partit Comunista d'Alemanya. Altra vegada torna a ser la bandera roja, el partit comunista, qui guia la nació. El terme “guanyar” indica que s'està

⁶ El quintar era una unitat de mesura que equival a 27,6 kilograms.

lliurant una batalla no finalitzada. Aquesta es la consolidació del socialisme.



Imatge 18

Autor i any: Desconegut, 1964

Impremta de Berlín; Departament d'Agitació i Propaganda del SED

Recuperat de: *PosterPlakat*

La figura principal d'aquest fotomuntatge amb offset es Walter Ulbricht (a baix al centre). Aquest es troba acompanyat pel primer ministre i el primer president de la RDA, Otto Grotewohl i Wilhem Pieck (d'esquerra a dreta). Es commemora el quinzè aniversari del *SED* (Partit Socialista Unificat d'Alemanya). La presència del president, a més acompanyat de retrats de personatges honorífics com Rosa Luxemburg o August Bebel, indica l'afinitat d'aquest amb el règim. Walter Ulbricht va ser president del Consell D'Estat de la RDA (1960-1973) i un ferm convençut de la consolidació d'Alemanya com una nació sota les directrius marxistes-leninistes i l'empara soviètica. Aquest és de l'any 1964, 4 anys abans de la Primavera de Praga, revolta que

Ulbricht va titllar de burgesa amb l'afany així de mantenir la línia dura del Partit Comunista a l'Alemanya Oriental. Després de l'any 1968, a la premsa i mitjans de comunicació de la RDA es va fer un retrat del moviment txecoslovac pràcticament nul o va ser catalogat com a neo-nazi per a insistir en el caràcter salvador del comunisme (Martos, 2009:160). Així doncs veiem que el tòpic de la lluita contra el feixisme i el nazisme segueix sent un motiu al qual recórrer, 20 anys després de la guerra, per a seguir mantenint l'*status quo* del comunisme soviètic.

A mode de conclusió de l'anàlisi gràfic, he pogut observar que, en cada territori estudiat, els medis de producció dels cartells eren locals, és a dir que, en certa manera podem dir que hi havia descentralització quant a aquesta competència. No es tractava tan sols d'una producció unidireccional en què el Kremlin en fos l'únic encarregat, sinó que cada regió tenia els mitjans per a fer-ho i, a més, les impremtes i/o editorials anaven vinculades al govern de cada país. Podem observar que hi ha diferents tòpics que es van repetint de manera homogènia en tots els territoris com la pau, la llibertat, la protecció de la infància

o la sobreproducció que ens volen parlar de la “salut” del règim, en tot el Bloc Comunista. Aquesta imatge en bloc era el que s’intentava reflectir des del Partit Comunista, no obstant, també he pogut observar reivindicacions nacionals o d’autonomia així com diferents estils estètics, la qual cosa fa palesa la diversitat de cada territori i la inexistència d’una ideologia en bloc. Considero que el fet que cada país tingués els seus espais de producció, sota el control de cada govern, facilita la identificació de la població amb ítems propis, més enllà de poder integrar o no el missatge que es pretenia transmetre des del govern central.

De la mateixa manera que l’art es presenta com un agent influït pels factors polítics, també ho faran les progressives protestes de l’Est. Aquestes revoltes es nodrien de reclamacions eminentment nacionalistes o identitàries que van ser possibles per la pròpia organització/distribució del règim. Malgrat cada país comptés amb governants afins al règim comunista, trobem que és aquesta deslocalització la que afavorirà les revoltes. D’alguna manera, si es van dur a terme es perquè també hi havia uns líders visibles que ho van possibilitar. Figures com Janos Kadar, Imre Nagy, Wladislaw Gomulka o Alexander Dubcek, van jugar un doble rol en què, d’una banda, propiciaven la continuïtat de la dominació comunista (amb una línia més o menys dura, en funció del líder), però per l’altra proporcionaven a la població certs marges d’obertura on la identitat nacional es presentava com una reclamació legítima.

8. DEL FOTOMUNTAGE AL FOTOPERIODISME

El títol d’aquest apartat no pretén expressar la substitució d’una forma d’imatge per l’altra, doncs ambdues conviuen en el temps, sinó que pretén posar en relació la forma d’ús d’aquestes dues disciplines dins un mateix període històric. No hem de pensar tampoc que el punt d’unió entre el fotomuntatge i el fotoperiodisme consisteix en una relació causa-efecte, sinó que hem de partir per aquesta posada en relació de l’anàlisi de l’ús polític de la imatge i el paper notable que ha pres aquesta a l’hora de reflectir els interessos dels dos grans pols de la Guerra Freda.

Com hem vist, el fotomuntatge serà una de les arts predilectes del i dins el sistema soviètic, a través de la qual es farà política. A través d’aquesta propaganda el sistema de la URSS també pretenia ocultar a Occident la realitat de l’interior del Bloc Comunista, mostrant-los-hi una imatge esbiaixada. És per això que, a través dels corresponents

occidentals i el seu afany de retratar o capturar la realitat, el fotoperiodisme, obligat a moure's en la clandestinitat es presentarà com una forma de denúncia que revertirà també en la opinió pública. A l'altra banda del teló d'acer⁷ el fotoperiodisme s'alçarà com a imatge predilecta per a l'ús polític evolucionant de la mà de l'avenç dels mitjans de comunicació, com els diaris, la ràdio i la televisió. Així doncs, es tracta de dos objectes d'estudi que tenen intencionalitats diferents al darrere però que tenen impacte en la societat i precisament per això es presten a una comparació/relació, tant pels punts de convergència com de divergència. Les imatges sempre transmeten missatges i en aquest cas es presenten com una forma per a comunicar una ideologia en concret; tenen la capacitat de condicionar la opinió pública, l'acció política i, també, la memòria històrica, visual i col·lectiva.

Val la pena que ens centrem en la disciplina que ens ocupa en aquesta part del treball. El fotoperiodisme és una disciplina que ha estat interpretada, reinterpretada i debatuda al llarg de la seva carrera doncs en ella convergeixen diversos aspectes i intencions: la documentació, l'estètica, la denúncia, la reflexió... I els seus usos, per tant, també poden ser diversos. El fotoperiodisme, doncs, es presenta com una disciplina que plasma la realitat, que fa aflorar els racons amagats i invisibles i que supera la representació èpica i esbiaixada que es donava des d'Orient. És per això que les revoltes dels països de l'Est seran un destí òptim per la proliferació del fotoperiodisme que pretén ser de denúncia. A simple vista, seria lògic pensar en una divisió maniquea en que el fotomuntatge encarni el mal i el fotoperiodisme el bé. No obstant, si anem traient-li capes al nostre judici apriorístic anirem veient com és necessari qüestionar els discursos prefabricats.

Al llarg d'aquest estudi he pogut concloure que la vessant artística del fotoperiodisme no es concentra tan sols en el tipus d'imatge o en la seva qualitat estètica-artística sinó que rau en la seva expressivitat, en el símbol que genera. A través d'aquests símbols es genera identificació en favor o en contra de quelcom. A més de com una art gràfica es presenta preeminentment com una art narrativa que es val de l'objecte artístic de la fotografia. En certa manera, podríem dir que també es la propaganda el que ens fa poder comparar el fotomuntatge i el fotoperiodisme, doncs hem de tenir en compte que per molt que aquest últim no fos essencialment un art al servei de la política ni de la revolució, sí que era una disciplina útil i en consonància amb els valors occidentals. Així doncs, malgrat el

⁷ Expressió popularitzada per William Churchill a la conferència del 5 de març al Westminster College de Fulton, l'any 1946 (GARCÍA:2021).

fotoperiodisme es presenti com a document no queda exempt de les diverses narratives, usos i interpretacions que se'n facin i és que darrere de cada fotografia hi ha un productor, el fotògraf. Aquest, en tant que subjecte, observa la imatge des d'una lent, des d'un objectiu que no es neutral. Més encara, darrere de cada productor hi ha uns responsables o interessos i això també promou que, amb la divulgació i el pas del temps, la fotografia adquireixi unes connotacions que puguin fins i tot no correspondre's amb l'objectiu inicial de l'autor.

La producció fotogràfica també havia estat present a Rússia, però aquesta es basava fonamentalment en la manipulació fotogràfica per a mostrar una imatge distorsionada (BARRAGÁN, 2016:190). A l'hora de parlar del fotoperiodisme occidental no podem parlar de manipulació com a tal, però sí de condicionament i subjectivitat.

A través de la cámara, las personas se transforman en consumidores o turistas de la realidad
(Sontag, 1996:120)

Sontag pretén expressar-nos que quan la realitat es transforma en un objecte de consum el consumidor selecciona gustos i d'aquesta manera contribueix a extreure el sentit o la qualitat explicativa de la mateixa realitat, que queda substituïda per un seguit de símbols o imatges parcials. Quan parlem de fotografies no parlem d'un simple objecte sinó d'una parcial i momentània representació de la realitat. La imatge no és capturada des d'una visió imparcial sinó que el fotògraf hi aboca les seves subjectivitats, condicionant així les seves peculiaritats i especificitats del resultat. El consum que se'n fa, per tant, tampoc té una dimensió explicativa sinó definitòria que crea opinió al voltant de la imatge, generant debat, posicionament i identificació. D'aquesta manera la realitat no és el que es representa amb la fotografia. Podríem resumir-ho citant a Bourdieu (2003:336) que afirma que "la fotografía es cualquier cosa menos un calco de la realidad. Es exactamente lo contrario: ella *desrealiza* aquello mismo que fija". Així doncs per poder entendre l'ús que se'n farà hem de partir de la convicció que la fotografia no representa la realitat sinó que està carregada de factors identitaris, econòmics, polítics, editorials... que condicionen el missatge, transformant així la realitat en quelcom emmotllable.

La revolta hongaresa, la primavera de Praga, el moviment de Solidaritat (*Solidarność*) i la caiguda del mur de Berlín, van ser quatre escenaris idonis on els fotògrafs tenien "material" per a començar a construir una visió de la realitat social dels països de l'Est. Moltes de les fotografies sortiran dels països de forma clandestina per a arribar a Occident, on seguirà el seu procés de producció, difusió i consum de la imatge. Una de

les agències més importants per a culminar la tasca foto-periodística d'aquesta època és l'Agència *Magnum Photos*. Fundada l'any 1947 amb de Robert Capa, David Seymour, Henry Cartier-Bresson i George Rodger, va estar present en aquests quatre episodis a través de personatges com Erich Lessing, Josef Koudelka, Mark Power o Jean Gaumy, d'entre molts altres. Em centraré fonamentalment en artistes d'aquesta agència atesa la seva ampla col·lecció, tot i que pugui esmentar-ne o valdre'm d'altres així com d'artistes independents. Per a referir-nos a la tasca d'aquests corresponents parlarem de fotoperiodisme, però val la pena atendre a la distinció que marca l'ex-membre de *Magnum* Christopher Anderson entre ser foto-periodista o fotògraf documental doncs el segon incideix més en la subjectivitat que hi ha darrere de la imatge mentre que el primer atorga al fotògraf la categoria de documentar notícies.

L'any 1945 també s'havia creat una de les més cèlebres organitzacions sense ànim de lucre i de caire independent, *World Press Photo*. El clima de les revoltes socials als països de l'Est és quelcom a que el *WPP* no parará gaire atenció. Entre els anys 1955 i 1975 el seu conflicte predilecte va ser la Guerra del Vietnam i els conflictes posteriors de la Primavera de Praga i la caiguda del Mur de Berlín tampoc van encapçalar cap titular (BLANCO, 2022:252). Des de l'any 1956 la URSS havia format part del *WPP*, com Polònia i Txecoslovaquia i, el mateix any de la invasió dels tancs del pacte de Varsòvia a Budapest les fotografies van ser eliminades abolint així la llibertat de premsa (NOVAES, 2017:52).

9. LES REVOLTES DE L'EST A TRAVÉS DEL FOTOPERIODISME

9.1. HONGRIA (1956)



Imatge 19 © Erich Lessing | Magnum Photos. 1956

El retorn de l'exiliat Wladyslaw Gomulka a Polònia i el seu nomenament com a primer secretari del Partit Unificat dels Treballadors Polonesos va ser celebrat a Hongria. Ambdues revoltes, la de Poznan i la hongaresa es van produir el mateix any i Polònia va generar una influència en Hongria. Estudiants universitaris, intel·lectuals i treballadors, molts dels quals eren o havien estat comunistes, es van unir en un debat polític, alentit pel procés de desestalinització de Krushev, que va desencadenar en la revolta hongaresa esclafada pels tancs soviètics. Occident va intentar transmetre una imatge positiva de l'esdeveniment i en diversos diaris les revoltes, tant l'hongaresa com la polonesa, es van tractar com a

alliberacions anticomunistes, tal com podem veure, entre d'altres, a la portada de l'1 de novembre de 1956 de la Vanguardia. D'altra banda, els mitjans orientals, com el diari local *Nepszabadsag*, desmentien aquesta informació. Tant Orient com Occident van tractar de construir un símbol o una icona sobre la revolta hongaresa.

En diverses ciutats hongareses es formaran consells nacionals i comitès nacionals revolucionaris. Per molt que fossin regionals es definien com a nacionals, doncs una de les pretensions de la revolta era restaurar els símbols nacionals hongaresos. Sota el mandat de Imre Nagy la revolta no anava enfocada a ser una contra-revolució ni una pretensió d'enderrocar el règim, sinó que es tractava d'un moviment que reclamava la independència nacional i la democratització del socialisme hongarès, però seguint amb línies socialistes. Es tractava d'un moviment dissident en contra de l'estalinisme, no del socialisme. Es pretén tornar a una primera coalició amb la participació d'altres grups polítics com els socialdemòcrates o els petits propietaris. Des del règim soviètic aquesta revolta serà tractada i difosa com una contrarevolució feixista. Des de l'altra banda del teló es retratarà els sublevats com “els lluitadors per la llibertat”, com a una revolució social i política en contra de la URSS. Val la pena veure el retrat que en fa Magnum: *per*



Imatge 20 © Erich Lessing | Magnum Photos. 1956

a calmar a la multitud, els lluitadors per la llibertat retiren ràpidament el retrat de Lenin de la sala del consell de l'ajuntament. Quan Nagy agafi les rendes de la presidència, el diari Nepszabadsag (llibertat del poble) veurà el seu nom substituït pel Szabad Nep (gent lliure), doncs una de les línies de democratització del nou govern era l'obertura de la premsa. La primera publicació es va titular Independència Hongaresa (Magyar Függetlenség) i és la que està intentant recollir la gent en aquesta fotografia d'Erich Lessing. Dins de les reclamacions del nou govern hi entrava la retirada de les tropes russes del territori hongarès així com la sortida d'Hongria del pacte de Varsòvia, per tal de perseguir la independència nacional. Naturalment aquest

fet podia fer trontollar el Pacte de Varsòvia i el domini de la URSS sobre els seus països

satèl·lit i per això el 4 de novembre, després d'aproximadament dues setmanes, la revolta va ser esclafada per les tropes soviètiques.



Imatge 21 © Erich Lessing | Magnum Photos. 1956

El dia 28 d'octubre, Krushev havia ordenat la retirada de les tropes en favor de les peticions d'Imre Nagy. El 31 d'octubre les tropes soviètiques van fingir una retirada atorgant de manera efímera la victòria a la revolta. Amb aquesta fotografia es busca l'empatia, s'està retratant una mirada, el rostre d'una dona que expressa emoció i que s'erigeix com a representant del sentiment de la multitud en la que es troba. La observació d'aquesta instantània, amb la coneixença del final tràgic, genera un sentiment d'empatia i solidaritat a l'espectador. Imre Nagy va ser executat dos anys més tard, el 1958 i substituït per Janos Kadar, qui serà líder del Partit Comunista Hongarès fins la seva mort l'any 1989 i seguirà amb la línia dura de les directrius comunistes. Malgrat això la revolta hongaresa calarà en el sentiment nacional i la falta de sintonia entre el poble i els seus dirigents es mantindrà fins el final de l'era comunista.

9.2. TXECOSLOVÀQUIA (1968)

Lo que estaba pasando en Checoslovaquia afectava directamente a mi vida. Era mi patria, mi problema. Esto era precisamente lo que marcava la diferencia entre los otros fotógrafos que llegaban del extranjero y yo, que no era un reportero gráfico. No sabía nada del periodismo fotográfico. Nunca fotografiaba “noticias”.

- Josef Koudelka



Imatge 22 © Josef Koudelka | Magnum Photos. 1968

Malgrat la distancia de l'autor amb la disciplina periodística les seves fotografies van ser usades amb aquest fi i a dia d'avui segueixen funcionant com a documents probatoris i informatius per a retratar la Primavera de Praga.

Aquesta fotografia



Imatge 23 © Josef Koudelka | Magnum Photos. 1968

marca l'hora zero abans de la invasió dels tancs del Pacte de Varsòvia, el 21 d'agost de 1968. Es tracta d'una fotografia amb una càrrega lírica notable. En la imatge no hi ha res més que el buit i el temps, un temps decisiu per a les següents dues dècades al país. La resistència de Praga no és comparable amb la d'Hongria el 1956, així com tampoc ho són les morts causades a cadascuna de les regions.

Comparativament, la

revolta hongaresa va comportar un índex de mortalitat per període temporal extremadament més elevat que la Primavera de Praga. Es calcula que a Hongria el nombre de baixes oscil·la entre les 2000 i les 5000, més els 200.000 fugitius, en aproximadament dues setmanes; mentre que a Txecoslovàquia estem parlant de poc més d'un centenar de víctimes al llarg d'aproximadament 7 mesos. Aquest fet ens indica que es tracta



Imatge 24 © Josef Koudelka | Magnum Photos. 1968

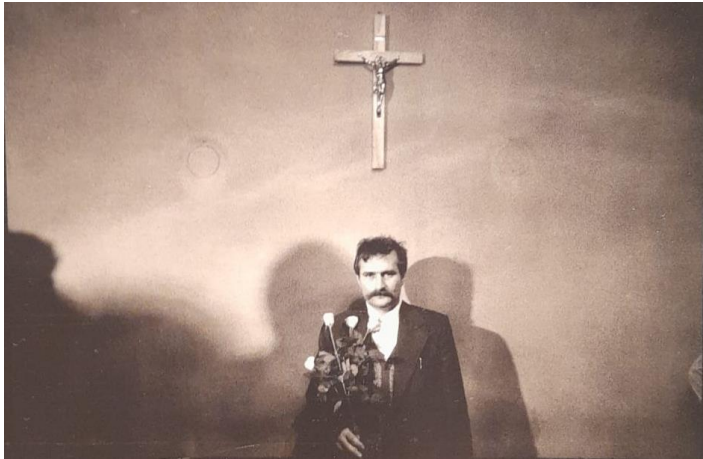


Imatge 25 © Josef Koudelka | Magnum Photos. 1968

d'esdeveniments molt diferents. Potser no hauríem de considerar revolució el que va ser una reforma institucional a Txecoslovàquia. Tot havia començat amb l'ascens d'Alexander Dubcek com a secretari general del partit, el 5 de gener de 1968, qui va proposar una reforma de caire democràtic. Per part del poble ens trobem amb una resistència pacífica de la ciutadania cap a la invasió. Però a l'imaginari europeu les fotografies s'han convertit en icones per la lluita per la llibertat. En aquest procés cap

a la icona té molt pes la carrega subjectiva d'aquestes fotografies, des d'una mirada occidental que denunciava aquell fenomen però que mancava d'una explicació heurística i que a dia d'avui se'n segueix parlant com la revolta de Txecoslovàquia en contra del comunisme. No obstant, el seu propòsit no era derrocar el règim, sinó que va ser un període en què es va apostar per la transformació (SANTORA, 2018). Bourdieu afirma que quan més et diu/transmet una fotografia menys saps d'ella. Amb la Primavera de Praga, comença l'intent de construir un nou socialisme, un conegut com a “socialisme de rostre humà”, a càrrec d'Alexander Dubcek.

9.3. POLÒNIA (1980)



Imatge 26 © Jean Gaumy | Magnum Photos. 1980

En aquesta instantània Lech Walesa, dirigent del sindicat Solidaritat (*Solidarność*), apareix representat amb una creu catòlica la qual cosa fa palès el vincle i recolzament de la religió amb aquesta proposta política. L'any 1980, a la ciutat polonesa de Gdansk comença una vaga

obrer que marcarà el naixement de Solidaritat. Això coincideix amb el viatge del Papa Joan Pau II a Polònia⁸. Diversos autors marquen aquest moment com l'inici de la última crisi, l'ensorrament de tot un sistema. I és que va ser l'última empenta al règim soviètic



Imatge 27 © Jean Gaumy | Magnum Photos. 1980

abans que es produís el canvi definitiu des de l'interior. El sindicat obrer de Walesa, va comptar amb el recolzament de la major part de la nació polonesa i amb l'afiliació de més de 10.000.000 de membres. Altra vegada en aquesta imatge es torna a mostrar el gran vincle dels reclams polítics i les creences religioses. S'està reclamant a Déu, a la religió i aquest fet és totalment contrari a la doctrina del Partit Comunista. Podem dir que és el primer moment on es veu de manera evident la pèrdua de la batalla ideològica que la URSS havia intentat lliurar sobre els països de l'Est. Les pròpies conviccions i creences s'alçaran

a Polònia per a marcar l'inici de l'última etapa de la Guerra Freda. L'any 1981, la

⁸ Joan Pau II, anomenat realment Karol Józef Wojtyła, era de nacionalitat polonesa i fou el primer Papa no italià des d'Adrià VI (segle XVI).

República Popular de Polònia establirà la coneguda com Llei Marcial, que, entre d'altres abolirà el dret a vaga. La percepció governamental del moviment de Solidaritat no descrivia la realitat del fenomen. Es va titllar, altra vegada, com a una “contrarevolució”. Cinc anys més tard de l'aixecament, a l'abril de 1985, Mikhaïl Gorbtxov, que en aquell moment era Secretari General del Comitè Central del PCUS, va iniciar el conegut procés de la *Perestroika*. La repressió a Polònia sobre els líders del sindicat es va allargar durant tots els anys 80 i no va ser fins el 1990, quan es van fer les primeres eleccions democràtiques al país i Walesa va ser proclamat com el primer president lliurement escollit. Tot i ser el primer moviment que es declara obertament com a anticomunista, d'una banda, no es va tractar d'una revolució, en el sentit correcte de la paraula i, d'altra banda, es va apostar per una transició pactada per totes les parts, fent un traspàs de poder pacífic entre els dirigents comunistes i el nou cap de govern Lech Walesa. Hi ha hagut una tendència a tractar les revoltes de l'Est com a revolucions, la qual cosa ens resta la oportunitat d'entendre com es van anar donant els fets. Més encara, en el cas de Solidaritat tot havia començat amb una negociació que va donar peu a la presentació d'un projecte que va resultar seguir funcionant com una entitat autònoma i amb un gran suport social. Va ser una estratègia eminentment pacífica i duta a terme amb tempra que diversos autors consideren com l'inici d'un trencament definitiu.

9.4. ALEMANYA DE L'EST (1989)



Imatge 28 © Raymond Depardon | Magnum Photos. 1989

Les fotografies del Mur de Berlín no tracten de captar el “moment decisiu”, sinó de construir una imatge simbòlica. Va ser posteriorment a la nit del 9 de novembre de 1989 quan es van prendre les fotografies més icòniques de la caiguda del mur,

quan el que quedava per fotografiar era el més important: la caiguda d'un símbol, el triomf d'una guerra i la derrota d'un sistema. A partir del matí següent la premsa occidental es va encarregar d'això. L'autor d'aquesta instantània es Raymond Depardon, qui també

havia fotografiat la construcció del mur l'any 1961. La instantània va ser presa l'11 de novembre de 1989, dos dies després de la caiguda del mur. Es tracta de la simbologia de la caiguda del mur a través del crit “de llibertat, ira i plaer”, tal com ho defineix l'autor, d'un noi d'estil *punky*. És un dels diferents símbols del moment de la victòria d'Occident. No es baladí que pocs dies més tard els trossos de mur s'estiguessin venent a 5 dòlars, a Nova York, tal com redacta un informe de *Le Monde* del 25 de novembre de 1989. És un clar exemple de com el símbol genera fluxos econòmics i, per tant, afavoreix un mercat i uns interessos.

El muro había caído pero no del todo. Sus simbólicos restos, todavía estaban ahí
- Raymon Depardon

Depardon va ser avisat de la caiguda del mur per Jean-Pierre Montagne, qui en aquell moment era director del departament de fotografia del diari *Libération*. Podem concloure que la intenció que prèviament hi havia darrere de l'objectiu ja era publicitària, a diferència de les fotografies de Josef Koudelka a Praga. La fotografia de Depardon, va ser publicada al *Financial Times* i a *Le Monde* i amb el temps és una imatge que s'ha anat transformant i ha anat potenciant el seu caràcter simbòlic.

La RDA havia estat el país de l'esfera soviètica on podríem dir que es va aplicar el sistema d'espionatge més sofisticat en comparació als altres països. La policia secreta de l'Alemanya comunista *STASI* (Ministeri de Seguretat de l'Estat) va triplicar en nombre i en efectius a la *KGB*. La Stasi s'encarregava de controlar tots els marges de la vida pública i privada dels habitants, des de la seva creació l'any 1950 fins a la seva desintegració



Imatge 29 © Mark Power | Magnum Photos. 1989

l'any 1989. Aquest control presentit en un territori on el sistema podia arribar a perillar atesa la seva gran proximitat amb Occident.

Per últim, considero que val la pena explicar les següents tres fotografies en conjunt. Totes pertanyen al mateix autor, el fotògraf britànic Mark Power.

Aquestes són probablement unes de les fotografies més immediates de la caiguda del mur. Són imatges que marquen visualment el triomf absolut del capitalisme. En ordre



Imatge 30 © Mark Power | Magnum Photos. 1989

següent titular: *Die Mauer ist Weg. Berlin ist Wieder Berlin* (El mur ha caigut. Berlín torna a ser Berlín). Es tracta del reclam d'un Berlín unificat a l'estil occidental i, per tant, del triomf d'aquest enclavament com a punt d'inflexió per a recuperar el territori invaït



Imatge 31 © Mark Power | Magnum Photos. 1989

(1999:22), es calcula que es tractava de tres milions i mig de persones. La impossibilitat de transitar entre les dues parts de la ciutat i el factor d'haver conegut la vida en color de l'altra banda, va propiciar en els habitants berlinesos el factor del greuge comparatiu. Per tant, és raonable que, en poc temps després de l'obertura del mur, 300.000 persones marxessin de l'Alemanya Oriental (VEIGA, 1999: 42). Així doncs, les tres imatges ens parlen de la definitiva apropiació de Berlín i, consegüentment, de la resta d'Europa per part del Bloc Occidental i dels seus valors a través de l'oci, del triomf dels seus mitjans de comunicació i de l'absorció de la població, buidant els carrers de la ciutat.

descendent trobem, en primer lloc, la d'un noi jove movent a l'aire, en cercles, una llauna de cervesa plena, en actitud festiva. L'oci és una de les parts importants en què els valors occidentals van guanyar als orientals a l'hora de dominar el món. En segon lloc, entre les línies del diari, podem entreveure el

per la URSS. En tercer i últim lloc veiem el retrat de la ciutat fantasma, d'una RDA on només queda l'escenari, una ciutat fossilitzada que simbolitza l'anhel de la ciutadania de viure a l'altra banda. El mur s'havia construir l'any 1961 per a frenar una despoblació que, segons les dades que aporta Francesc Veiga

10. CONCLUSIONS

És un error dir o defensar que una imatge val més que mil paraules, com hem pogut veure en aquest treball amb l'ús malintencionat i/o propagandístic que s'ha fet de les mateixes. Les imatges sense paraules per descriure-les, explicar-les, narrar-les o contextualitzar-les no valen res i contribueixen a una visió simplista de la història que les humanitats tenen el deure de repensar apostant per un enfoc més explicatiu i analític per tal de desmitificar-les.

La història d'aquest període i, concretament, de l'Europa de l'Est és sovint oblidada i poc tractada i per això considero una tasca fonamental poder contribuir d'alguna manera a il·lustrar-ne una part, d'una forma gràfica, didàctica i transversal. Si intentem fer aquest exercici i pensar d'una forma diferent les imatges que ens venen donades i explicades estarem ocupant-nos d'una tasca imprescindible per al correcte desenvolupament en societat que ens apropirà a qüestionar els fets, a ser crítics amb la realitat que ens envolta i amb els discursos que aquesta porta, sovint amagats. És una de les formes de fer un activisme per la pau, en comptes de generar discursos polaritzadors que ens evoquin al conflicte.

Lluitar contra la desmemòria és fonamental en una societat cada vegada més i més complexa, per entendre els processos que s'estan duent a terme. En aquesta carrera, he tingut l'honor de comptar amb les ensenyances del professor d'història Just Casas i Soriano, que un bon dia de 1r de Grau, va pronunciar unes paraules que no he oblidat: “conèixer el passat per entendre el present i preveure el futur”. Tot el que s'ha explicat amb anterioritat és rellevant per entendre la situació actual de les antigues “democràcies” de l'Est. Més de 40 anys d'invasió, no es superen fàcilment i avui dia aquests estats encara en pateixen les conseqüències.

En el cas de Polònia, el que en el seu moment va ser el sindicat llibertador que va aconseguir establir l'inici del fi de la ocupació, és avui un sindicat, que, sota el mateix nom, lluita per objectius molt diferents que reverteixen d'una manera negativa en la població. Solidaritat s'ha convertit en una amenaça, en alineació amb el govern polonès, i, segons el *The New York Times*, el mateix ex-president Lech Walesa, qui va sembrar la llavor del sindicat, n'és avui detractor i declara que no hi ha res que l'uneixi a Solidaritat tal com és ara. El que en el seu moment va ser un sindicat que va servir per unir a la població, actualment, l'està separant. L'any 2020, amb la commemoració del 40è

aniversari de Solidaritat, la divisió es va fer evident atès que es va fer una celebració dividida; pel matí ho va celebrar la oposició liberal, inclòs Walesa i per la tarda els representants del govern.

Si ens traslладem a Hongria trobem una societat actual amb el primer ministre Viktor Orbán, qui aposta una política ultranacionalista, d'ultradreta, autoritària i racista. Aquest, manté relacions comercials amb la Xina, on s'ha implementat un sistema eminentment totalitari i on la IA està al centre del motor de producció del país. També manté bones relacions amb la Rússia de Vladimir Putin i forma part d'aquestes noves corrents populistes declaradament contraries a les polítiques europees i amb un marcat caràcter autoritari i il·liberal. Les polítiques migratòries d'Hongria la fan situar-se com a un dels estats més racistes de tota Europa, per tal de “mantenir a Hongria com Hongria”, tal com exposa la *BBC*. El teló d'acer que es va aconseguir destruir, s'ha transformat a Hongria en un nou teló, aquesta vegada de filferro, en contra de la immigració. Orbán en el seu moment, l'any 1988, havia apostat per la oposició als comunistes, però, atesos els nous interessos, cada cop més estableix relacions amb Rússia o Xina, que són el paradigma frustrat d'un comunisme mai realitzat i finalment convertit en una màxima expressió del neoliberalisme i l'imperialisme.

Pel que fa a Txecoslovaquia, si parlem d'actualitat, ja no ens podem referir a un país, sinó a La República Txeca per un costat i Eslovàquia per l'altre. Va ser l'any 1993 quan, per raons tant culturals com econòmiques es van dur a terme les negociacions polítiques necessàries per a decretar la separació de l'Estat en dues parts que ja havien existit al finalitzar la primera guerra mundial. La divisió no va passar per un referèndum ni per cap tipus de votació, sinó que va ser una negociació pacífica entre els tres dirigents Václav Havel, Václav Klaus i Vladímír Meciar. D'aquesta manera es va fer evident l'anhel d'ambdós Estats a l'autodeterminació que els hi havia estat negada durant pràcticament tot el segle XX. La República Txeca és un Estat que ha aconseguit d'una forma òptima la transició cap a la democràcia. Eslovàquia no ha tingut la mateixa sort i avui dia encara es troba amb tensions polítiques al comptar amb el govern de Robert Fico, qui amenaça amb trencar les línies democràtiques, apostant per tàctiques populistes.

Després de la caiguda del mur de Berlín, Alemanya va començar la seva reunificació i va ser el primer país en adherir-se a la Unió Europea i la OTAN, atès que mitja part del país ja n'era membre. Es podria dir que es el país que més ràpid va aconseguir una transició cap a la democràcia. No obstant, Alemanya també es troba en hores baixes quant a les

noves formacions polítiques creixents d'ultra-dreta, com està passant a diversos estats del món i com ens han deixat a veure les recents eleccions europees.

La identitat va jugar un paper fonamental en aquests països de l'Est com a mitjà i forma de resistència davant una potència invasora; va funcionar com un pilar sobre el qual els Estats seguir-se recolzant. La presència de la identitat i del nacionalisme van propiciar el canvi final i la restitució de la democràcia real. Ara bé, actualment podem veure que, malgrat algunes societats hagin pogut fer un traspàs cap a la democràcia de forma exitosa, en altres ens trobem amb governs ultra-nacionalistes que poden atemptar contra la integritat i estabilitat del país i els seus ciutadans.

La pertinencia a una sola cosa, instala a los Hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora, a veces suicida, y los transforma a menudo en gentes que matan o en partidarios de los que lo hacen
(MAALOUF, 1999:43)

Per això hem de tenir en consideració que la identitat és una arma de dues cares que ens dona un sentit per a viure, però que també pot ser un factor que propiciï la guerra. En nom de la identitat, s'ha vessat molta sang. De la mateixa manera cal revisar el concepte de memòria històrica per a fer-lo més inclúsiu i reflexiu i no deixar que es converteixi en una forma parcial més de denotar una identitat tancada, sinó estarem contribuint més aviat a la desmemòria a la qual condueixen les formes simplistes d'explicar la història, sobretot en una era com la que vivim, on la desinformació als mitjans de comunicació està a l'ordre del dia. Ara més que mai hem de dubtar dels discursos, de qüestionar-nos tot allò que ens vingui donat i de reconstruir la nostra visió sobre els processos del món en què vivim. Així doncs, hem de treballar sobre el present essent crítics amb la informació del passat per a evitar que el que en un moment determinat semblen discursos de pau, es transformin en discursos d'odi.

11. BIBLIOGRAFIA

- APPLEBAUM, A. (2014) *El Telón de acero: la destrucción de Europa del Este, 1944-1956*. Traducción de Sílvia Pons Pradilla
- AULICH, J. & SYLVESTROVÁ, M. (1999) *Political Posters in Central and Eastern Europe, 1945-95: Signs of the Times / James Aulich and Marta Sylvestrová*. Manchester University Press.
- BARRAGÁN, A.I. (2016). *El uso propagandístico de la fotografía: propuesta de un modelo de análisis*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- BATT, J. (1987). *Economic reform and political change in eastern Europe : a comparison of the Czechoslovak and Hungarian experiences*. University of Birmingham. Ph.D.
- BLANCO, M. (2022). El discurso fotográfico en los premios World Press Photo (1955-2021): tecnología, política y medios. *Revista Latina de Comunicación Social*, 80, 241-258.
- BOOT, C. (2004). *Magnum Stories / Edited by Chris Boot*. London ; Phaidon, Print.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- BRANDT, J. P. (2024). Repensar narrativas fotográficas: reflexiones historiográficas sobre Magnum Photos y el legado de Sergio Larraín. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (28), 245–268. DOI <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17685>
- BÚR, G; PÁL, I; STEMPLER, Á & KÍVÜLI, S.E. (2023) *Followed by the Affected Compassion of the Free World* <https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/86319>
- CAMPMANY, E. (2010) *Polonia, tras el telón de acero:* <https://www.libertaddigital.com/opinion/historia/polonia-tras-el-telon-de-acero-1276237856.html>
- CASTRO, V. M. A. (2000). *Europa del Este: una perspectiva histórica*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1198546>

DE LA GUARDIA, R. M. M., & Sánchez, G. A. P. (1995). *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días*.

FARALDO, J.M. (2018) *Las Redes del terror : las policías secretas comunistas y su legado*. Galaxia Gutenberg, S.L.

FISCHER, E. (1973) *La necesidad del arte*. Península. Barcelona.

FRANCIA, L. (2018, 20 agosto). Cuando los tanques del Pacto de Varsovia aplastaron la 'Primavera de Praga' RTVE.es. <https://www.rtve.es/noticias/20180820/cuando-tanques-del-pacto-varsovia-aplastaron-primavera-praga/1781665.shtml>

GARCÍA, J. M. (2021, marzo 29). El Telón de Acero que partió Europa en dos. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20210327/6605171/telon-acero-muro-berlin-eeuu-urss-churchill.html>

GOLDSMITH, J. M. (2019). Los métodos soviéticos de propaganda y desinformación. *Política. Revista De Ciencia Política*, pp. 107–119. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RP/article/view/55581>

GÓMEZ, J.J. (2004). *Critica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo 1917-1954*. Doble J.

GROYS, B. (1947 (2008)). *Obra de arte total Stalin : Gesamtkunstwerk Stalin / Boris Groys ; traducción directa del ruso por Desiderio Navarro*.

HÉBEL, F. (1992) *Al este de Magnum, 1945-1990 : [cuarenta y cinco años de reportage detrás del telón de acero] / [traducción del francés: Pilar Daniel]*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. Print.

JEZOWSKA, K. (2018). *Imagined Poland. Representations of the nation state at the exhibitions of industry, craft and design, 1948–1974* [PhD thesis]. University of Oxford.

KLAG, W., & Nowak, A. (2014). *Blaski i niedze zycia w PRL*.

LE BOURGEOIS, J., & VALDERRAMA S. (Traductora) (2017). *El cartel político soviético, una especificidad*. RChD: Creación Y Pensamiento, 2(3). <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2017.47696>

LEGUINECHE, M. (1990). *La primavera del Este: 1917-1990, la caída del comunismo en la otra Europa*. Plaza y Janes-Cambio 16.

LUBBEN, K. (2016). *Magnum, hojas de contacto*. Art Blume, S. L. Barcelona

MAALOUF, A. (1999). *Identidades asesinas*. Alianza Editorial, S.A. Madrid.

MARTOS, E. (2009). *La primavera de Praga en el diario comunista Berliner Zeitung*. Universidad de Almería. <https://repositorio.ual.es/handle/10835/15972>

MUNÁRRIZ ORTIZ, J. (2004) *La fotografía como objeto : la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid

NOVAES, J. (2017) *Aproximación deontológica al fotoperiodismo. Creación de estereotipos en la visión occidental del "tercer mundo"*. Tesis Doctoral.

SADURNÍ, J. M. (2023, 27 enero). Las víctimas de la Segunda Guerra Mundial: el coste humano por países. *historia.nationalgeographic.com.es*.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/victimas-segunda-guerra-mundial-coste-humano-por-paises_18206

SANTORA, M (2018). *Lo que nos enseñó la primavera de Praga (y el invierno de su represión)*: <https://www.nytimes.com/es/2018/08/23/espanol/primavera-praga-aniversario-50-urss.html>

SAKWA, R. (1999). *The Rise and Fall of the Soviet Union* (1st ed.). Routledge.
<https://doi-org.are.uab.cat/10.4324/9780203980750>

SOLÍS RODRÍGUEZ, C. (2012). Un imperio fallido: La Unión Soviética durante la guerra fría. *Región y sociedad*, 24(54), 313-319. Recuperado en 26 de febrero de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252012000200012&lng=es&tlng=es

SONTAG, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Edhasa. Primera edición. Cuarta reimpresión

VEIGA, F. (1999) *El bloc de l'Est. L'europa Oriental (1945-1991)*. Editorial Graó de Serveis Pedagògics.

ANNEXOS

Imatge 1: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/we-demand-peace-pp-082?src=search>

Imatge 2: <https://digitalcollections.hoover.org/objects/11851/do-boje-za-mir?ctx=2b73ce465ab62f0ec9e5bf046999dd9642bd836f&idx=1>

Imatge 3: <https://digitalcollections.hoover.org/objects/19307/span-classqueryhlbeketspan-akarunk?ctx=042780f4c1fda131030dd716348fa9e13c585ab9&idx=1>

Imatge 4: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/for-peace-for-a-peoples-democracy-pp-872?src=search>

Imatge 5: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/the-soviet-union-is-fighting-for-peace-in-the-front-lines-and-is-pp-676?src=search>

Imatge 6: https://www.reddit.com/r/PropagandaPosters/comments/ifloxk/glory_to_liberators_by_tadeusz_trepcowski_polish/

Imatge 7: <https://www.moma.org/collection/works/7792>

Imatge 8: AULICH, J. & SYLVESTROVÁ, M. (1999:160)

Imatge 9: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/long-live-the-peoples-front-pp-813?src=search>

Imatge 10: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/long-live-august-20-our-holiday-celebration-the-hungarian-peo-pp-841?src=search>

Imatge 11: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/soviet-hungarian-friendship-is-unbreakable-pp-517?src=search>

Imatge 12: <https://digitalcollections.hoover.org/objects/11796/span-classqueryhlmirspan--span-classqueryhlidet?ctx=ffea3bb3996653bfe2db06da81915ab3ab30e46&idx=0>

Imatge 13: <https://digitalcollections.hoover.org/objects/11798/den-priatelstvi-a-miru--?ctx=07b02fd0ede5f4032b2478ab272ee8e6d0cb03cb&idx=0>

Imatge 14: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/there-elections-are-directed-by-monopolistic-american-agents-h-pp-978?src=search>

Imatge 15: <https://digitalcollections.hoover.org/objects/11807/span-classqueryhlnarodnispan-a-mezinarodni-zavody?ctx=b54060bc75059f357fa743a70fc63c394f5c6537&idx=9>

Imatge 16: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/every-additional-hundredweight-of-grain-every-additional-kilo-o-pp-1038?src=search>

Imatge 17: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/learning-from-the-soviet-people-means-learning-to-win-pp-1037?src=search>

Imatge 18: <https://www.posterplakat.com/the-collection/posters/15-years-of-the-sed-socialist-unity-party-of-germany-or-sozial-pp-850?src=search>

Imatge 19: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/erich-lessing-hungarian-revolution/>

Imatge 20: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/erich-lessing-hungarian-revolution/>

Imatge 21: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/erich-lessing-hungarian-revolution/>

Imatge 22: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>

Imatge 23: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>

Imatge 24: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>

Imatge 25: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-invasion-prague-68/>

Imatge 26: HÉBEL, F. (1992: 148)

Imatge 27: HÉBEL, F. (1992:152)

Imatge 28: LUBBEN, K. (2016:191)

Imatge 29: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/the-wall-is-gone-berlin-germany-mark-power-cold-war/>

Imatge 30: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/the-wall-is-gone-berlin-germany-mark-power-cold-war/>

Imatge 31: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/the-wall-is-gone-berlin-germany-mark-power-cold-war/>