

GERMAINE
MÉTAL KRULL:
Y LA FOTOGRAFÍA
INDUSTRIAL



Agradecimientos:

Hernando Pérez, Sevilla

Marcel y David Fleiss. Galerie 1900-2000, París

© **de este catálogo:** Guillermo de Osma Galería

© **del texto:** Juan Naranjo

© **traducción:** Sirke Traducciones

coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

diseño del catálogo: Miriam Sainz de la Maza

impresión del catálogo: Running Producción, S.A.

GERMAINE KRULL:

M É T A L

y la fotografía industrial 1920 - 30



Guillermo de Osma

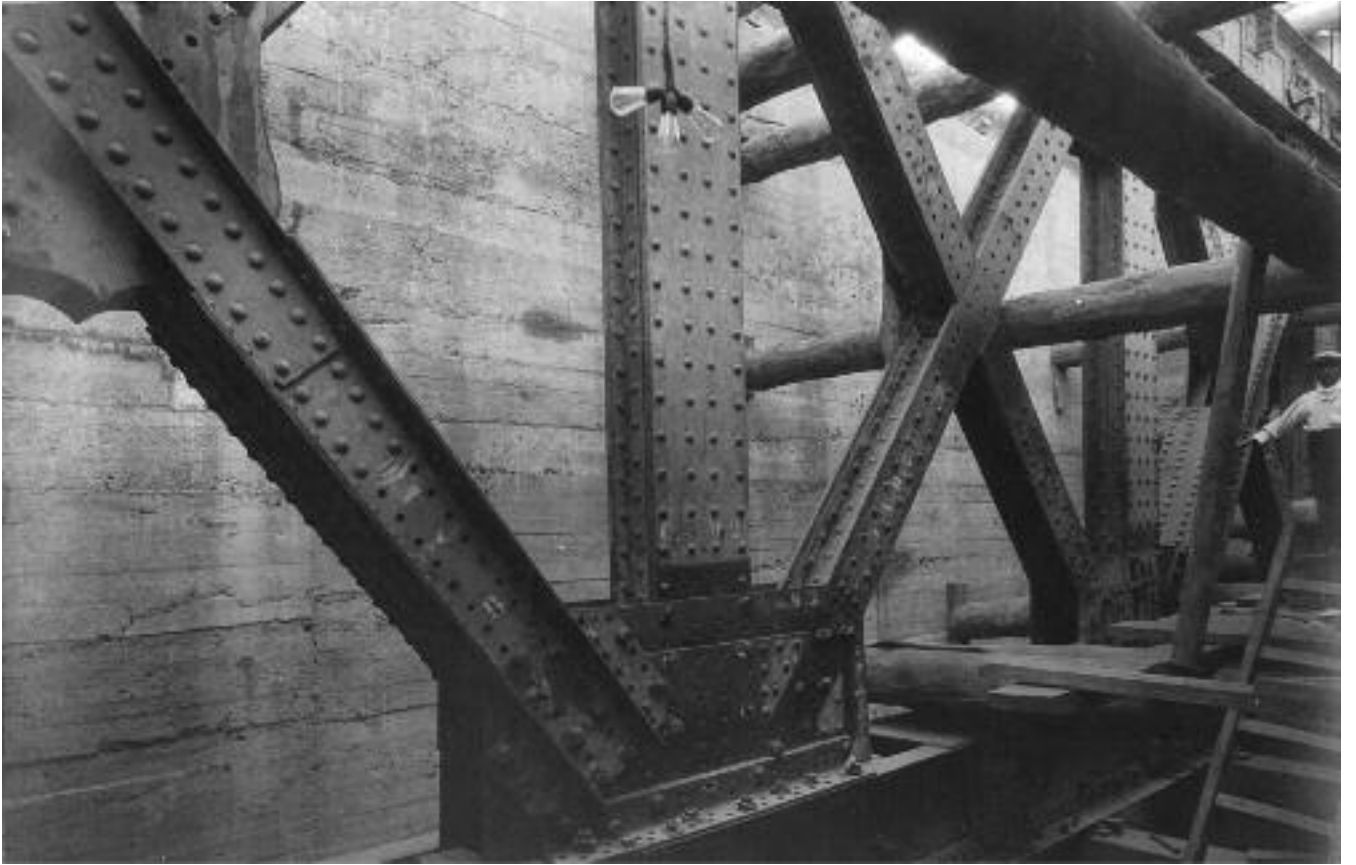
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 5936 Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com info@guillermodeosma.com

del 9 de junio al 27 de julio de 2011



Esteve TERRADES. CONSTRUCCIÓN METRO BARCELONA, 1924-26. 17 x 23 cm (Cat. núm. 28)

EN 1889 PARÍS REALIZÓ una Exposición Universal que coincidió con la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa, como reclamo decidieron construir una gran torre que serviría de arco de entrada a la exposición que por sus características destacase de todas las construcciones que se habían realizado anteriormente, su belleza desafiaba las leyes de la naturaleza y devino uno de los grandes logros de la civilización industrial, convirtiéndose en uno de sus más importantes símbolos. La torre proyectada por el ingeniero Gustave Eiffel modificó la fisonomía de la ciudad y, en los primeros años de su construcción, inspiró a pintores como Henri Rivière, George Seurat, Marc Chagall, Henri Rousseau, Maurice Utrillo o Robert Delaunay, aunque fueron los fotógrafos modernos, en la década de 1920, periodo que se caracterizó por la euforia maquinista, los que se sintieron seducidos por sus formas y la fotografiaron desde todos los ángulos posibles, ofreciendo nuevas perspectivas multiplicando su imagen, distribuyéndola por todo el mundo.

Las máquinas jugaron un importante papel en los cambios de hábitos sociales, facilitaron el proceso de industrialización y automatización, transformaron las formas de transporte y comunicación. Su relación con la idea de progreso hizo que estuviesen directamente vinculadas con la modernidad, la fotografía era el dispositivo que mejor representaba estos cambios. Alfred Stieglitz definió a la cámara fotográfica como la única máquina que es capaz de hacer arte. La fotografía por sus características, automatismo, precisión y carácter democrático se convirtió en un símbolo de la era industrial, de la modernidad tecnológica, tuvo una gran penetración social, aunque en ciertos sectores de la esfera artística se produjo un fuerte rechazo a este medio, al considerar que formaba más parte de la industria que del arte. El debate entre la visión romántica y la modernidad tecnológica derivada de la revolución industrial estuvo presente durante gran parte del siglo XIX, aunque no fue hasta principios del siglo XX cuando los importantes cambios que se habían producido fueron incorporados de forma generalizada dentro de los programas de los artistas más avanzados. Los futuristas iniciaron un proceso de ruptura con el arte tradicional para crear uno nuevo que estuviese en consonancia con su tiempo. Filippo Tommaso Marinetti en el primer *Manifiesto Futurista* (1909) proclamó la adhesión a nuevos temas como: la tecnología, la vida urbana, la velocidad, la publicidad, etc... que devendrían centrales en la producción artística de la década de 1920. No obstante, los futuristas promovieron una ruptura más vinculada a los temas que a las formas de producción y de distribución artística, mantuvieron las jerarquías existentes en las que la pintura y la escultura eran los máximos representantes de la producción artística. Los constructivistas rusos y alemanes fueron los que proclamaron la asociación entre arte y técnica, estaban interesados en la producción industrial y utilizaron nuevas técnicas artísticas como la fotografía o el fotomontaje. Gustav Klucis pintor, tipógrafo y fotomontador, empezó a utilizar el fotomontaje, al mismo tiempo que los dadaístas berlineses, y con esta técnica desarrolló gran parte de su producción propagandística que estuvo muy vinculada a la construcción de una nueva cultura y de un nuevo país en la que la industrialización estaba muy presente. Mantuvo una intensa actividad como creador, teórico y pedagogo. Realizó la selección y el texto de la parte soviética en la exposición *Fotomontaje* que organizó Cesar Domela en 1931, fue presidente de la Sociedad de Trabajadores del Cartel Revolucionario, profesor del Inkhuh y Vkhutemas, Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica creados



G. Krull. (Cat. núm. 5)



G. Krull. (Cat. núm. 6)

en 1920 desde donde estaban muy presentes las teorías del arte de vanguardia como el suprematismo o el constructivismo. Artistas como Gustav Klucis, desde el taller del color, El Lissitzky, desde el taller de interior y de mobiliario o Alexander Rodchenko, desde el taller de construcción promovieron el uso de nuevas técnicas artísticas como la fotografía y el fotomontaje en esta escuela.

Un año antes de la creación de la Vkhutemas, Walter Gropius fundó la Bauhaus con la finalidad de renovar la enseñanza artística, en poco tiempo se convirtió, junto a su homóloga rusa, en uno de los más importantes centros promotores de la asociación entre arte e industria. En los primeros años de la escuela no había un taller específico de fotografía y no fue hasta 1929 cuando lo creó Walter Peterhans, aunque la fotografía y el fotomontaje gozaban ya de una gran popularidad en la escuela y eran una práctica bastante generalizada tanto entre los profesores como entre los alumnos, ya fuese como una forma de expresión o de registro de sus actividades escolares o privadas. László Moholy-Nagy fue uno de los primeros y de los más importantes promotores de la fotografía en la Bauhaus y en 1923 entró para dirigir el taller de metal. La fotografía estuvo muy presente en sus clases, fue un artista que se interesó por las nuevas técnicas: tipografía, publicidad, fotomontaje, etc. Realizó una importante labor pedagógica y teórica sobre la fotografía, publicando libros como *Malerei, Fotografie, Film* (1925), así como numerosos textos en libros y revistas, en los que marcó las directrices de lo que tenía que ser la nueva fotografía. Sus programas se extendieron por toda Europa, creando una nueva forma de entender la producción fotográfica. László Moholy-Nagy también utilizó la fotografía como materia artística, experimentó con los fotogramas, con los fotomontajes, con la macro fotografía, con los puntos de vista inusuales, etc. Como los creadores de su tiempo, se sintió atraído por los paisajes industriales, por las máquinas o las grandes obras de ingeniería y los registró con su cámara: la Torre de la Radio de Berlín, el Puente Transbordador de Marsella, la Torre Eiffel de París, etc.

Germaine Krull, descrita como la *valquiria de hierro*, fue una de las relevantes difusoras de la estética maquinista, fotógrafa de origen polaco, ha sido definida como una de las más importantes representantes de la nueva visión en Francia. Llegó a la ciudad de la luz en 1924 junto a su marido, el cineasta Joris Ivens. París, desde finales del siglo XIX, se había convertido en la capital cultural y artística de Europa. Colaboró con diferentes medios impresos y trabajó en publicidad. Empezó a utilizar los recursos estéticos de la nueva visión como los picados, contrapicados, descentramientos del eje de simetría, realizando imágenes interesantes y radicales que revelaban aspectos nuevos, en un momento que no eran habituales entre los fotógrafos franceses. Sobre 1925 empezó a fotografiar grúas, puentes de metal, convirtiéndose los paisajes industriales y la arquitectura de metal en uno de sus grandes temas. En 1927 se publicó *Métal*, libro en el que se reunían sus fotografías industriales que devino una de las obras fundamentales de la nueva visión, de los paisajes industriales y en uno de los más importantes fotolibros del periodo de entreguerras. Sus fotografías inspiraron los trabajos de escritores y críticos



G. Krull. (Cat. núm. 7)



G. Krull. (Cat. núm. 12)



I. KOTELNIKOV. (Cat. núm. 22)

como Pierre Marc Orlan, Daniel Rops, Frédéric Lefèvre o Florent Fels, que realizó el prólogo de *Métal*, en el que asoció sus fotografías al lirismo de la poetisa Marceline Desbordes-Valmore. “El lirismo de nuestro tiempo se inscribe en (...) catedrales de acero (...). Los bosques de pilones reemplazan a los árboles seculares. Los altos hornos reemplazan a las colinas. Germaine Krull es la Desbordes-Valmore de este lirismo”. Sus fotografías maquinistas de carácter abstracto sedujeron a la crítica y los círculos de las vanguardias artísticas, sus fotografías industriales se difundieron en revistas como *Art Vivant*, *Variété*, *Jazz*, *Der Querschnitt*, *I 10*, etc. y dentro de la colección *Photographes nouveaux* le dedicaron una de las primeras monografías fotográficas que se empezaron a publicar en los años treinta, participó en exposiciones como: *Le Salon de l'Escalier*, 1928; *Film und Foto*, Stuttgart, 1929; *Internationale de la Photographie*, Bruselas, 1932, entre otras.

La difusión de las ideas de Le Corbusier que veía las construcciones y las máquinas de la industria moderna como obras de arte, los programas de los futuristas y de los constructivistas, libros como *Bauen in Frankreich*, *Bauen in Eisen*, *Bauen in Eisenbeton* de Sigfried Giedion o exposiciones como *Machine Age*, Nueva York 1927, convirtieron al paisaje industrial y a la máquina en uno de los temas centrales de la producción artística del periodo de entreguerras. La recepción de las teorías de László Moholy-Nagy, conocidas como nueva visión, se aplicaron a la fotografía y al diseño gráfico, creando nuevas narrativas visuales que renovaron la publicidad, el diseño de libros, las revistas y las exposiciones. La utilización de puntos de vista inusuales como los picados, contrapicados, descentramiento del eje de simetría, la magnificación, la sinécdoque, el fotograma y el fotomontaje se convirtieron en recursos utilizados por los fotógrafos modernos para mostrar aspectos nuevos de chimeneas, torres de alta tensión, máquinas, barcos, motores, coches, trenes y aviones.

Los cambios propuestos por los teóricos iban más allá de las formas y de los temas, buscaban nuevas técnicas y plataformas de difusión que se adecuasen a su tiempo, rompieron con las jerarquías tradicionales, con los canales de distribución, los artistas prefirieron la utilización de los medios de comunicación de masas que las galerías para difundir sus creaciones, pensaban que la pintura de caballete había agotado sus posibilidades después de siglos. Sus posiciones estaban en contra del arte por el arte, del carácter elitista, íntimo, burgués de la obra única, promovían un arte social y público, utilizaron nuevos medios que estaban más de acorde con su tiempo: la fotografía, el cine, o la publicidad. Las publicaciones se convirtieron en las plataformas de difusión de las teorías y de las obras de los nuevos fotógrafos. Las mejoras en los transportes y la comunicación hicieron que la información circulase de una forma fluida, expandiendo por las principales ciudades occidentales los programas de la vanguardia artística y fotográfica. Las revistas y los libros se convirtieron en plataformas que difundieron por toda Europa las bases de la nueva visión y de la nueva objetividad, seduciendo a numerosos creadores atraídos por los nuevos temas, por los nuevos lenguajes, expandiendo estas



Alex STÖCKER. (Cat. núm. 26)

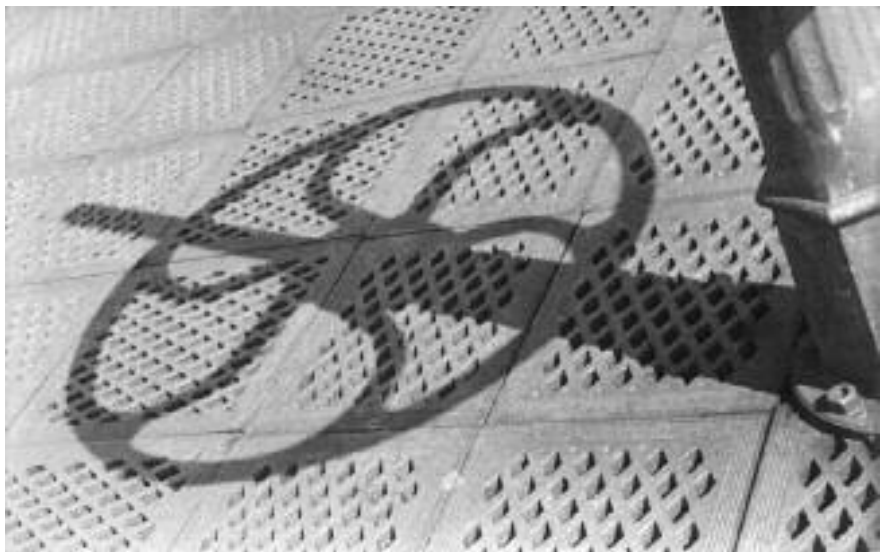
formas de entender la producción fotográfica. En España el ingeniero y fotógrafo Esteve Terradas, que estuvo vinculado al proceso de modernización de Cataluña, realizó entre 1924-1926 una serie de fotografías de la construcción del metro transversal de Barcelona, en la que resaltó la belleza formal y abstracta de las vigas, de la construcción. Su producción fotográfica tenía un carácter instrumental, aunque por su formación e intereses realizó una serie de fotografías muy vinculadas con la nueva objetividad, sus paisajes industriales se adelantaron a la difusión de la fotografía moderna en España. En París además de Germaine Krull, otros fotógrafos como Geza Vantor utilizaron los recursos estéticos, propuestos por László Moholy-Nagy, para hacer sus fotografías. De origen húngaro, frecuentó el grupo de fotógrafos compatriotas que residían en París, entre los que estaban: Ergy Landau, André Kertész y Segismundo Kolos Vary. Colaboró con diferentes revistas entre las que estaban *Les Chemins de Fer du Nord* en la que publicó fotografías de trenes, máquinas, puentes, paisajes urbanos, en las que utilizó el lenguaje de la nueva visión. Participó en exposiciones con *Groupe Annuel des Photographes* junto a Man Ray, Roger Parry, Ergy Landau, Boiffard, Brassai, Germaine Krull, Eli Lotar, Albin Guillot, Ilse Bing, André Kertész o Wols. En Holanda Piet Zwart, diseñador gráfico y fotógrafo que junto a Paul Schuitema aplicaron las bases de la nueva tipografía y renovaron el diseño gráfico en Holanda, se interesó por las fábricas y por las máquinas a las que fotografió resaltado su belleza formal, también documentó los interiores de las fábricas en los que se ven a los obreros trabajando, fue el que organizó la sección de fotografía holandesa para la exposición *Film und Foto*, Stuttgart, 1929. En Suiza Hans Finsler estudió arquitectura e historia del arte, empezó a utilizar la fotografía en 1927 como elemento pedagógico en sus clases. Su interés en esta nueva técnica le convirtió en uno de los más importantes fotógrafos publicitarios e industriales, aplicó la estética de la nueva objetividad, jugó con las formas en sus fotografías de tubos, bombillas descontextualizadas, que mostró en exposiciones como *Film und Foto*, Stuttgart, 1929. En Estados Unidos el Preciosismo, en la segunda década del siglo XX, impactó con sus paisajes industriales. Las formas geométricas y los volúmenes sedujeron a fotógrafos como Paul Strand o Charles Sheller. En la década de 1930, la atracción por la vida urbana, por las máquinas, o los paisajes industriales seguía estando presente entre los fotógrafos modernos como José Alemany, fotógrafo de origen español, que combinó la realización de imágenes surrealistas con la práctica de la fotografía formalista de puentes de metal, máquinas, chimeneas, etc. En los paisajes, temáticamente, se acercó tanto a la naturaleza como a las construcciones industriales, generalmente, en los dos casos realizó imágenes muy próximas a la abstracción. La estética maquinista sedujo a numerosos fotógrafos modernos como Ilse Bing, Alex Stöcker, Shikanosuke Yagaki o Igor Kotelnikov que, de forma esporádica, realizaron interesantes imágenes de fragmentos de coches, de chimeneas, de torres eléctricas. El interés por la estética industrial y por las máquinas culminó en 1934 con su entrada en el museo, con la exposición *Machine Art* que realizó el Museo de Arte Moderno de Nueva York ●

NOUVELLE VISION PHOTOGRAPHIE, ART ET INDUSTRIE

JUAN NARANJO

EN 1889, PARIS A ORGANISÉ une Exposition Universelle coïncidant avec la commémoration du centenaire de la Révolution française. A titre de publicité, la Ville a décidé d'ériger une grande tour qui servirait d'arc d'entrée pour les visiteurs à l'exposition. En raison de ses caractéristiques, elle devait se démarquer de toutes les constructions jamais réalisées à ce jour. Sa beauté défiait les lois de la nature et annonçait l'une des plus grandes réussites de la civilisation industrielle, en devenant l'un de ses symboles les plus marquants. La tour imaginée par l'ingénieur Gustave Eiffel a modifié la physionomie de la ville et, dans les premières années de sa construction, elle a inspiré des peintres tels qu'Henri Rivière, George Seurat, Marc Chagall, Henri Rousseau, Maurice Utrillo ou Robert Delaunay, même si ce furent les photographes modernes qui, de 1920 à 1930, période caractérisée par son euphorie machiniste, se sont sentis séduits par ses formes et l'ont photographiée sous tous les angles possibles, en offrant de nouvelles perspectives permettant de multiplier son image, en la diffusant à travers le monde.

Les machines ont joué un rôle décisif dans les changements des habitudes sociales : elles ont facilité le processus d'industrialisation et d'automatisation, ont transformé les moyens de transport et de communication. Leur lien avec la notion de progrès a permis qu'elles soient directement associées à la modernité, la photographie étant le dispositif incarnant le mieux ces changements. Alfred Stieglitz a défini l'appareil photographique comme la seule machine capable de faire de l'art. La photographie, en raison de ses caractéristiques - automatisme, précision et vocation démocratique - s'est imposée comme un symbole de l'ère industrielle, de la modernité technologique. Elle a très largement pénétré la sphère sociale même si, dans certains secteurs de l'univers artistique, ce média a été vivement dénigré, considérant qu'il faisait davantage partie de l'industrie que de l'art. Le débat entre la vision romantique et la modernité technologique dérivée de la révolution industrielle a prédominé pendant une grande partie du XIXe siècle, même si ce ne fut qu'au début du XXe siècle que les changements majeurs qui s'étaient produits ont été intégrés de façon généralisée au sein des programmes des artistes les plus à la pointe de la technologie. Les futuristes ont initié un processus de rupture avec l'art traditionnel pour en créer un nouveau, capable d'être en consonance avec son époque. Filippo Tommaso Marinetti, dans le premier *Manifeste Futuriste* (1909), a proclamé l'adhésion à de nouveaux thèmes comme: la technologie, la vie urbaine, la vitesse, la publicité, etc., qui deviendraient des thèmes chers à la production artistique de la décennie de 1920. Cependant, les futuristes ont promu une rupture plus étroitement liée aux thèmes qu'aux formes de production et de diffusion artistique. Ils ont maintenu les hiérarchies existantes, dans lesquelles la peinture et la sculpture étaient les représentants suprêmes de la production artistique. Les constructivistes russes et allemands ont proclamé l'association entre art et technique. Ils s'intéressaient à la production industrielle et ont utilisé de nouvelles techniques artistiques, comme la photographie ou le



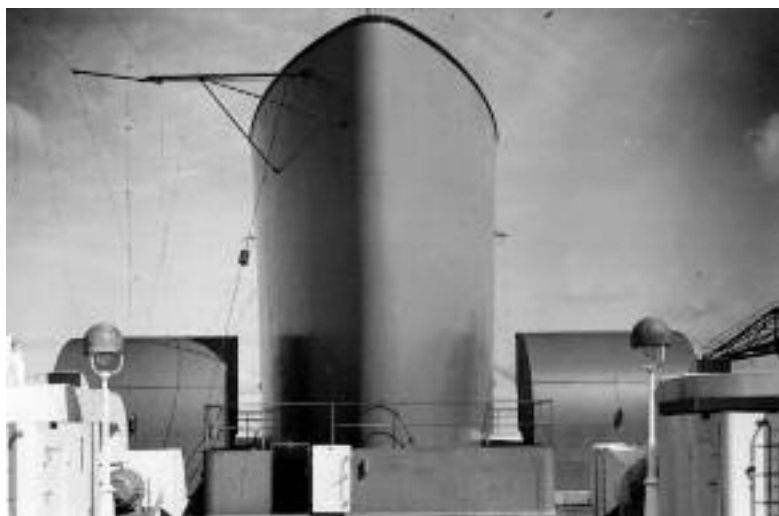
José ALEMANY, ca. 1935 (Cat. núm. 18)

photomontage. Gustav Klucis, peintre, typographe et photomonteur, a commencé à utiliser le photomontage en même temps que les Dadaïstes berlinois. Grâce à cette technique, il a développé une grande partie de sa production axée sur la propagande, très étroitement liée à la construction d'une nouvelle culture et d'un nouveau pays, dans lequel l'industrialisation était largement représentée. Il a maintenu une intense activité en tant que créateur, théoricien et pédagogue. Il a été le responsable de la sélection ainsi que du texte de la section consacrée à l'Union Soviétique dans l'exposition *Photomontage*, organisée par Cesar Domela en 1931. Il a également été président de la Société des Travailleurs de la Ligue Révolutionnaire, professeur de Inkhuh et Vkhutemas, Ateliers d'enseignement supérieur d'art et de technique créés en 1920, où prédominaient les théories de l'art de l'avant-garde, comme le suprématisme ou le constructivisme. Des artistes comme Gustav Klucis, de l'atelier de la couleur, El Lissitzky, de l'atelier d'intérieur et de mobilier ou Alexander Rodchenko, de l'atelier de construction, ont promu le recours à de nouvelles techniques artistiques, comme la photographie et le photomontage, dans cette école.

Un an avant la création de la Vkhutemas, Walter Gropius a fondé le Bauhaus, dont le but était de renouveler l'enseignement artistique. En peu de temps il est devenu, aux côtés de son homologue russe, l'un des principaux centres de promotion de l'association entre l'art et l'industrie. Dans les premières années de l'école, il n'y avait pas d'atelier spécifique de photographie. Ce ne fut que vers 1929 que Walter Peterhans l'a créé, même si la photographie et le photomontage jouissaient déjà d'une grande popularité dans l'école et étaient une pratique suffisamment généralisée aussi bien chez les professeurs que chez les élèves, que ce soit sous forme d'expression ou dans le cadre de leurs activités scolaires ou privées. László Moholy-Nagy a été l'un des premiers et des plus importants promoteurs de la photographie dans le Bauhaus. En 1923, il a pris le poste de direction de l'atelier de métal. La photographie a occupé une place prépondérante dans ses cours, et il s'intéressa aux nouvelles techniques : typographie, publicité, photomontage, etc. Il a accompli une importante mission pédagogique et théorique sur la photographie, en publiant des ouvrages tels que *Malerei, Fotografie, Film* (Peinture, Photographie, Film) (1925), ainsi que de nombreux textes parus dans des livres et des revues, dans lesquels il a inscrit les fondements de ce que devait être la nouvelle photographie. Ses programmes ont trouvé une large diffusion partout en Europe, et ils y ont créé une nouvelle façon d'appréhender la production photographique. László Moholy-Nagy a également utilisé la photographie comme matière artistique, il l'a expérimentée avec les photogrammes, les photomontages, la macrophotographie, les points de vue inhabituels, etc. À l'instar des créateurs de son époque, il s'est senti attiré par les paysages industriels, les machines ou les grands travaux de génie et les a enregistrés sur son appareil photo : la Tour de la Radio de Berlin, le Pont transbordeur de Marseille, la Tour Eiffel de Paris, etc.

Germaine Krull, décrite comme la *Walkyrie de fer*, a été l'une des artistes les plus importantes à l'origine de la diffusion de l'esthétique machiniste. Photographe d'origine polonaise, elle a été définie comme l'une des principales représentantes de la Nouvelle Vision en France. Elle est arrivée dans la Ville des Lumières en 1924 avec son mari, le cinéaste Joris Ivens. Paris, depuis la fin du XIXe siècle, était devenue la capitale culturelle et artistique de l'Europe. Elle a collaboré avec différents médias de presse écrite et a travaillé dans la publicité. Elle a commencé à utiliser les ressources esthétiques de la Nouvelle Vision, comme les plongées, contre-plongées, décentrages de l'axe de symétrie, en réalisant des images intéressantes et radicales qui révélaient de nouveaux aspects, à une période où ils passaient inaperçus chez les photographes français. Vers 1925, elle a commencé à photographier des grues et des ponts métalliques, en transformant les paysages industriels et l'architecture de métal en l'un de ses thèmes de prédilection. En 1927, elle a publié *Métal*, un recueil réunissant ses photographies industrielles. *Métal* en est devenu l'une des œuvres fondamentales de la Nouvelle Vision et des paysages industriels, et l'un des principaux photo livres de l'entre-deux guerres. Ses photographies ont inspiré les œuvres des écrivains et critiques, comme Pierre Marc Orlan, Daniel Rops, Frédéric Lefèvre ou Florent Fels, qui a réalisé le prologue de *Métal*, dans lequel il a associé ses photographies au lyrisme de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore. « Le lyrisme de notre époque s'inscrit dans (...) des cathédrales en acier (...). Les forêts de pylônes remplacent les arbres séculaires. Les hauts-fourneaux supplantent les collines. Germaine Krull incarne la poétesse Desbordes-Valmore de ce lyrisme ». Ses photographies machinistes à caractère abstrait ont séduit la critique et les cercles des avant-gardes artistiques, ses photographies industrielles ont été diffusées dans des revues comme *Art Vivant*, *Variété*, *Jazz*, *Der Querschnitt*, *I10*, etc. et, dans le cadre de la collection *Photographes nouveaux*, il lui a été consacrée l'une des premières monographies photographiques qui ont commencé à être publiées dans les années trente. Elle a participé à des expositions comme: *Le Salon de l'Escalier*, 1928; *Film und Foto*, Stuttgart, 1929; *Internationale de la Photographie*, Bruxelles, 1932, entre autres.

La diffusion des idées de Le Corbusier, qui percevait les constructions et les machines de l'industrie moderne comme des œuvres d'art, les programmes des futuristes et des constructivistes, des ouvrages tels que *Bauen in Frankreich*, *Bauen in Eisen*, *Bauen in Eisenbeton* de Sigfried Giedion ou des expositions comme *Machine Age*, New York 1927, ont transformé le paysage industriel et la machine en l'un des thèmes phare de la production artistique de l'entre-deux guerres. Les théories de László Moholy-Nagy, connues comme Nouvelle Vision, ont été appliquées à la photographie et au dessin graphique, en créant de nouveaux scénarii visuels qui ont renouvelé la publicité, le design des livres, des revues et des expositions. Le recours aux points de vue inhabituels, comme les plongées, les contre-plongées, le



Hans FINSLER, 1929 (Cat. núm. 20)

décentrage de l'axe de symétrie, la magnification, la synecdoque, le photogramme et le photomontage, sont devenus des ressources utilisées par les photographes modernes pour dévoiler de nouveaux aspects des cheminées, tours à haute tension, machines, bateaux, moteurs, voitures, trains et avions.

Les changements proposés par les théoriciens allaient bien au-delà des formes et des thèmes. Ils recherchaient de nouvelles techniques et plateformes de diffusion capables d'être en symbiose avec leur époque. Ils ont rompu avec les hiérarchies traditionnelles et avec les moyens de distribution. Les artistes ont préféré utiliser les mass media plutôt que les galeries pour diffuser leurs créations. Ils pensaient que la peinture sur chevalet n'avait plus rien à offrir, et se tarissait au fil des siècles. Leurs positions allaient à l'encontre de l'art intrinsèque, et du caractère élitiste, intime, bourgeois de l'œuvre unique. Au contraire, ils

prônaient un art social et public, utilisaient de nouveaux médias qui étaient plus en rapport avec leur temps : la photographie, le cinéma, ou la publicité. Les publications sont devenues des plateformes de diffusion des théories et des œuvres des nouveaux photographes. Les progrès observés dans les transports et la communication ont permis à l'information de circuler plus facilement, en diffusant à travers les principales villes occidentales les programmes de l'avant-garde artistique et photographique. Les revues et les livres sont devenus des plateformes disséminant dans toute l'Europe les bases de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité, en séduisant de nombreux créateurs attirés par les nouveaux thèmes, les nouveaux langages, et en développant ces façons de comprendre la production photographique. En Espagne, l'ingénieur et photographe Esteve Terradas, étroitement lié au processus de modernisation de la Catalogne, a réalisé, de 1924 à 1926, une série de photographies de la construction du *métro transversal* de Barcelone, où il a mis en exergue la beauté formelle et abstraite des poutres et de la construction. Sa production photographique avait une vocation instrumentale, même si, par sa formation et ses intérêts, il a réalisé une série de photographies très étroitement liées à la Nouvelle Objectivité. Ses paysages industriels ont devancé la diffusion de la photographie moderne en Espagne. A Paris, outre Germaine Krull, d'autres photographes comme Geza Vándor ont utilisé les ressources esthétiques proposées par László Moholy-Nagy, pour prendre leurs photographies. D'origine hongroise, il a fréquenté le groupe de photographes compatriotes qui résidaient à Paris, parmi lesquels se trouvaient : Ergy Landau, André Kertész et Segismundo Kolos Vary. Il a collaboré avec différentes revues, parmi lesquelles on retrouvait *Les Chemins de Fer du Nord*. Il y a publié des clichés de trains, machines, ponts, paysages urbains, et il y a utilisé le langage de la Nouvelle Vision. Il a participé à des expositions avec le *Groupe Annuel des Photographes*, aux côtés de Man Ray, Roger Parry, Ergy Landau, Boiffard, Brassai, Germaine Krull, Eli Lotar, Albin Guillot, Ilse Bing, André Kertész ou Wols. Aux Pays-Bas, Piet Zwart, dessinateur graphique et photographe, et Paul Schuitema ont appliqué les bases de la nouvelle typographie et renouvelé le dessin graphique en Hollande. Piet Zwart, pour sa part, s'est intéressé aux usines et aux machines, qu'il a photographiées en soulignant leur beauté formelle. Il a également photographié l'intérieur des usines, où les ouvriers vquaient à leurs tâches. Il a organisé la section de photographie hollandaise pour l'exposition *Film und Foto*, Stuttgart, 1929. En Suisse, Hans Finsler a étudié l'architecture et l'histoire de l'art et a commencé à utiliser la photographie, en 1927, comme support pédagogique dans ses cours. Son intérêt pour cette nouvelle technique en a fait l'un des plus grands photographes publicitaires et industriel. Il a appliqué l'esthétique de la Nouvelle Objectivité, et a joué sur les formes dans ses photographies de tubes, d'ampoules décontextualisées, qu'il a montrées lors d'expositions comme *Film und Foto*, Stuttgart, 1929. Aux Etats-Unis, le *préciosisme*, pendant les années vingt du XXe siècle, a influencé ses paysages industriels. Les formes géométriques et les volumes ont séduit des photographes comme Paul Strand ou Charles Sheller. Dans la décennie de 1930, l'attrait pour la vie urbaine, les machines ou les paysages industriels s'est maintenu chez les photographes modernes comme José Alemany, photographe d'origine espagnole, qui a combiné la réalisation d'images surréalistes et la pratique de la photographie formaliste de ponts en métal, machines, cheminées, etc. Dans les paysages, de façon thématique, il s'est rapproché aussi bien de la nature que des constructions industrielles. Dans les deux cas, il a réalisé en général des images très proches de l'abstraction. L'esthétique machiniste a séduit de nombreux photographes modernes, comme Ilse Bing, Alex Stöcker, Shikanosuke Yagaki ou Igor Kotelnikov qui, de façon sporadique, ont réalisé d'intéressants clichés de fragments de voitures, de cheminées, de tours électriques. L'intérêt pour l'esthétique industrielle et les machines a atteint son zénith en 1934, en accédant au musée avec l'exposition *Machine Art*, organisée par le Musée d'Art Moderne de New York ●



G. Krull. SIN TÍTULO (*Electricité de France*), 1925. 18 x 24 cm (Cat. núm.13)



G. Krull. SIN TÍTULO (*Pont d'acier. Rotterdam*), 1923-24. Plancha no. 6 de *Métal*. 23 x 16 cm (Cat. núm. 1)



G. Krull. SIN TÍTULO (*Rotterdam*), 1923. Plancha no. 14 de *Métal*. 24 x 18 cm (Cat. núm. 2)



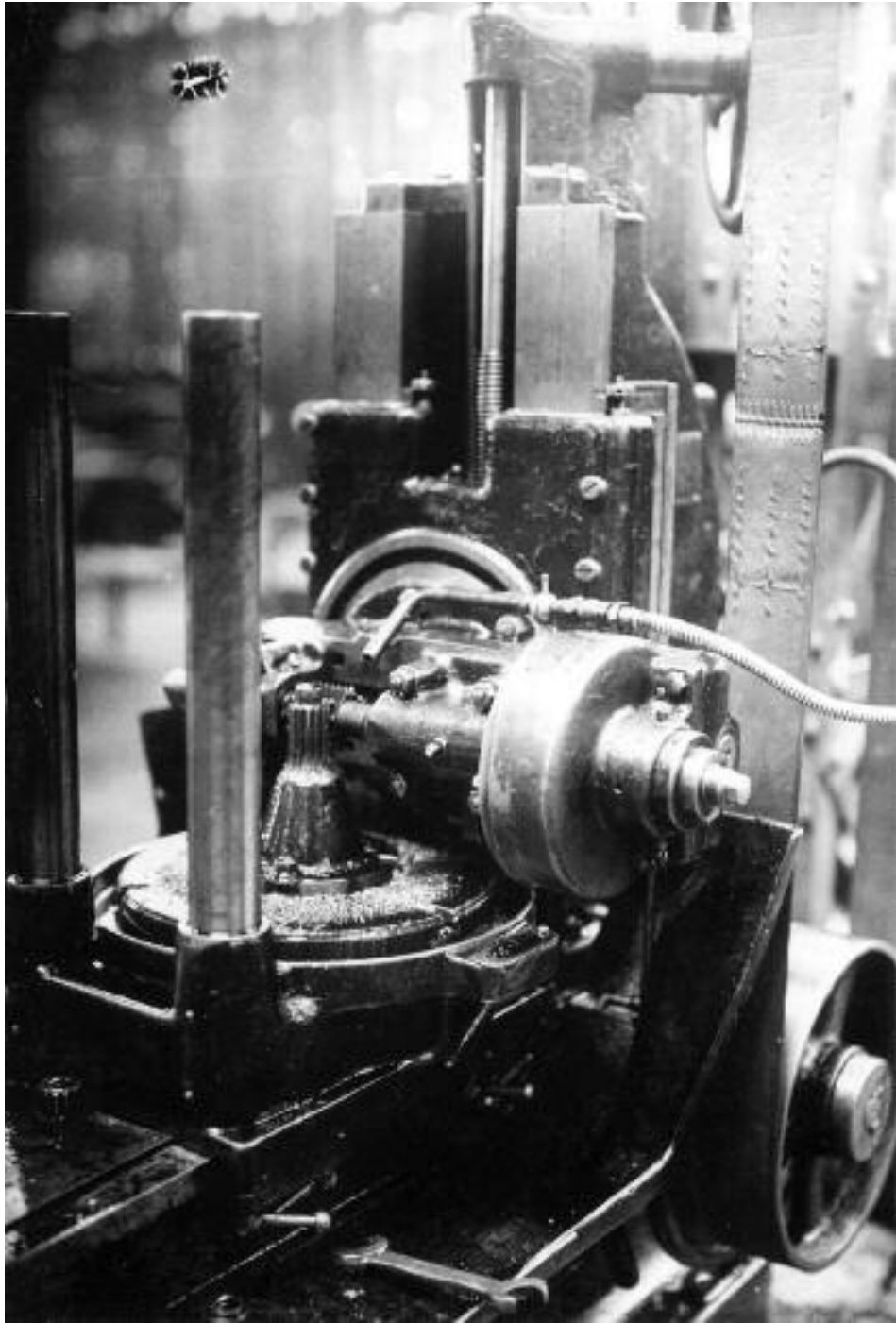
G. Krull. SIN TÍTULO (*Tour Eiffel*), 1927. 21 x 15 cm (Cat. núm. 14)



G. Krull. SIN TÍTULO (*Tour Eiffel*), 1927. Plancha no. 54 de *Métal*. 22 x 14.5 cm (Cat. núm. 8)



G. Krull. SIN TÍTULO (*Silos á grains. Rotterdam*), 1922. 24 x 18 cm (Cat. núm. 10)



G. Krull. SIN TÍTULO (*Citroën-Paris*), 1926-27. Plancha no. 27 de *Métal*. 16 x 10.5 cm (Cat. núm. 3)



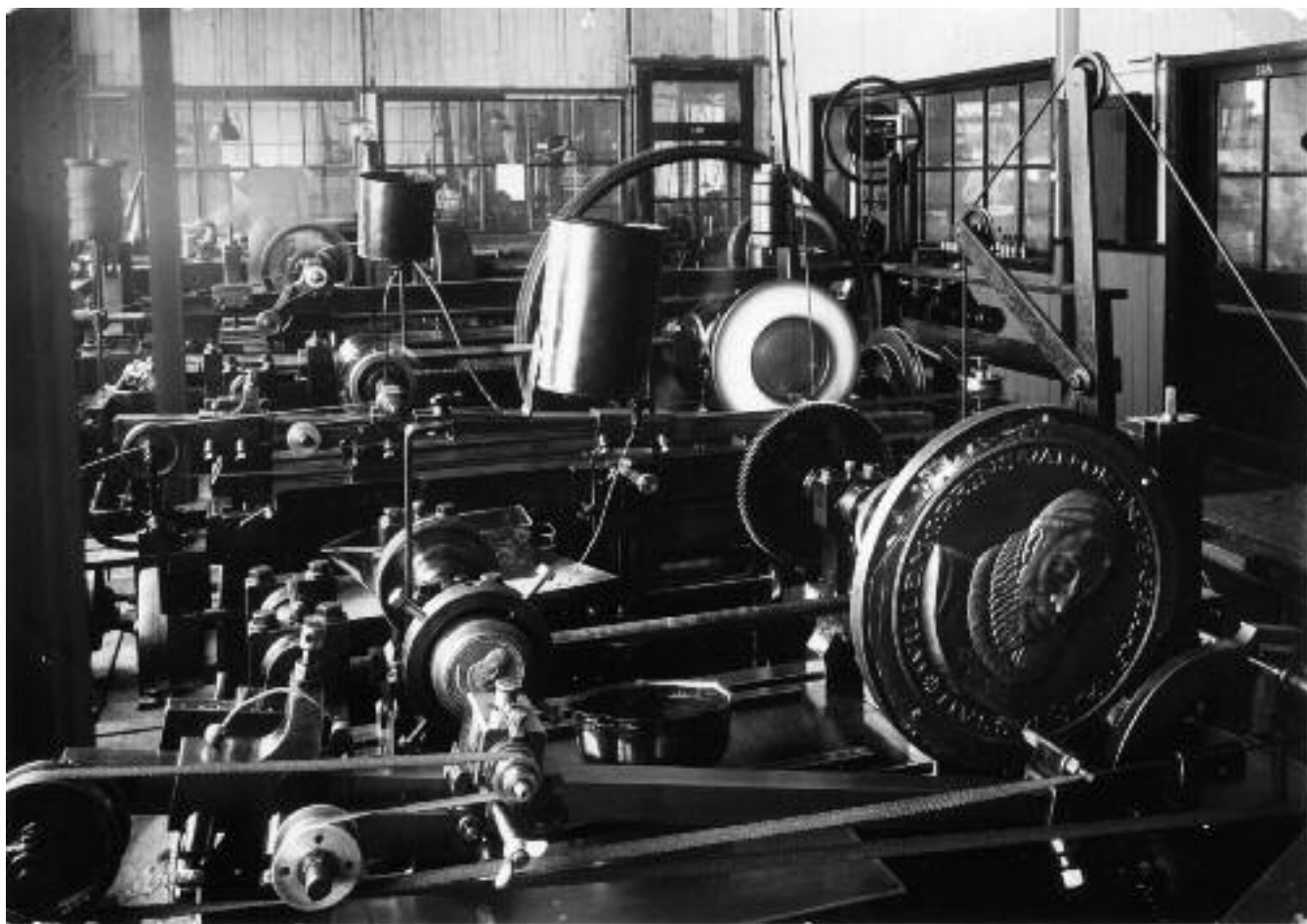
G. Krull. SIN TÍTULO (*Rotterdam*), 1924. 22 x 14 cm (Cat. núm. 11)



Ernst SCHEEL. FÁBRICA, ca. 1930. 17 x 15 cm (Cat. núm. 25)



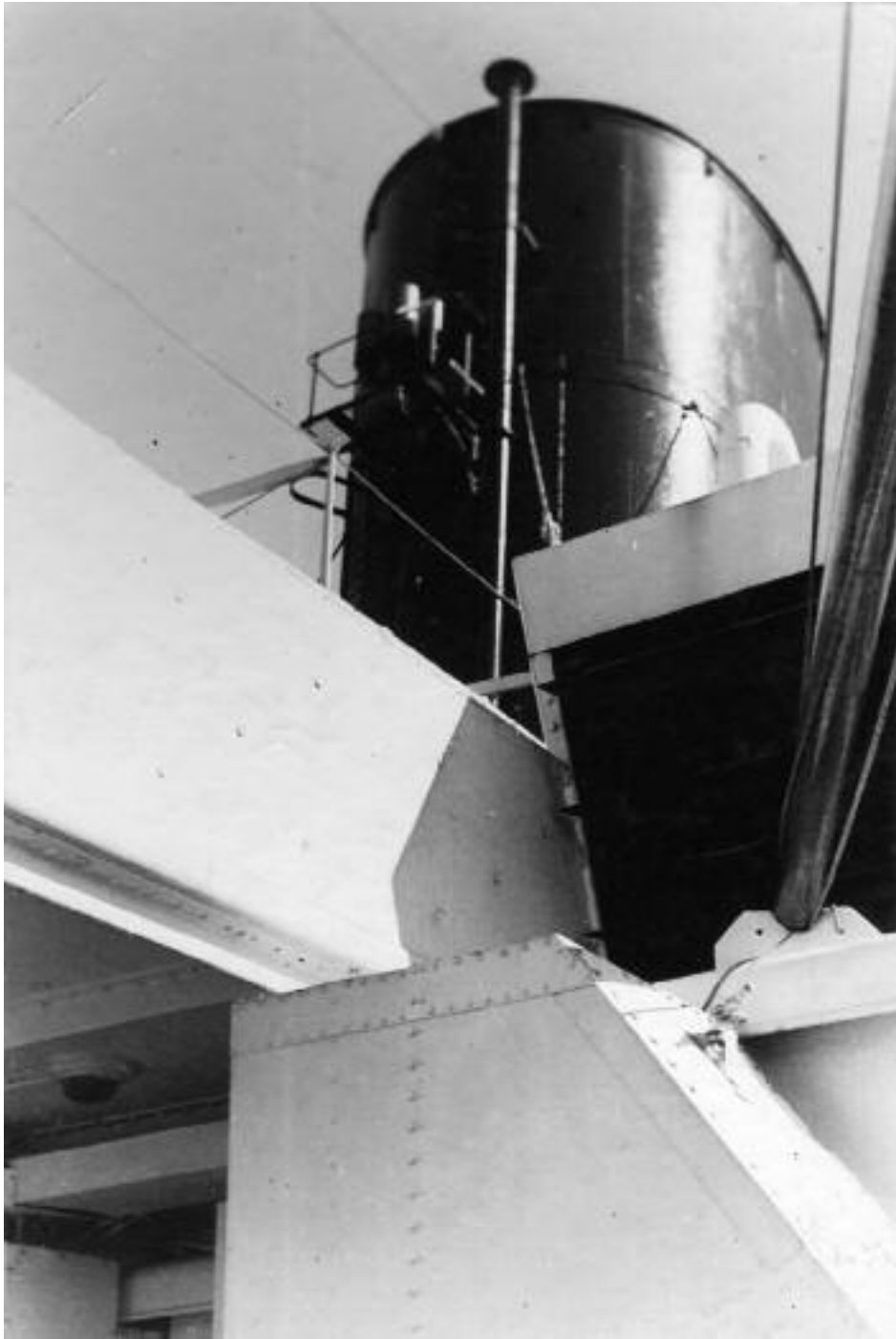
Gustav KLUCIS. AL ASALTO DEL III AÑO DEL *PLAN QUINQUENAL*, 1930.
15.5 x 10.5 cm (Cat. núm. 21)



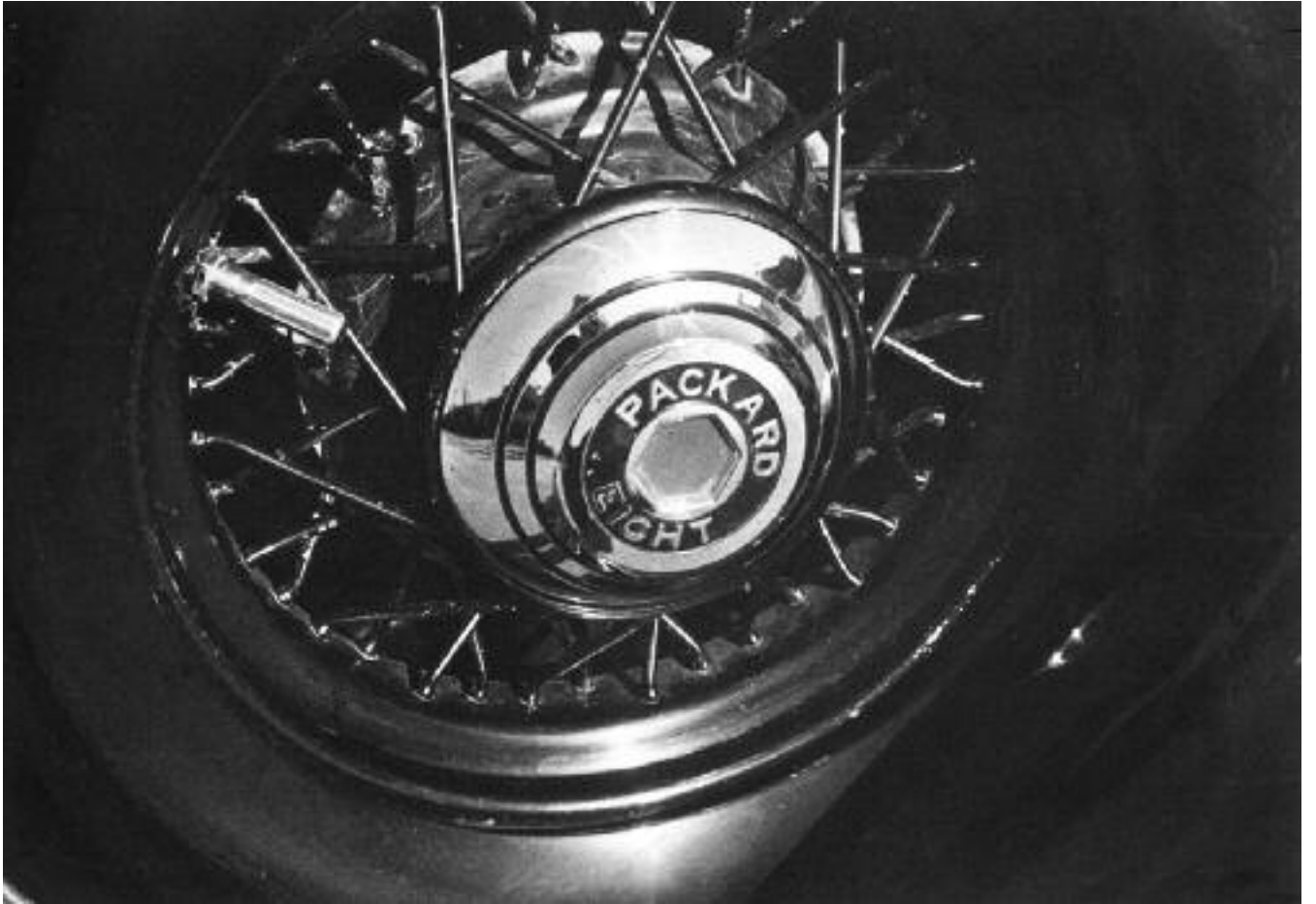
Piet ZWART. FÁBRICA DE CABLEADO NKF (*Nederlandsche Kabelfabriek*), 1927-28. 12 x 17.5 cm (Cat. núm. 33)



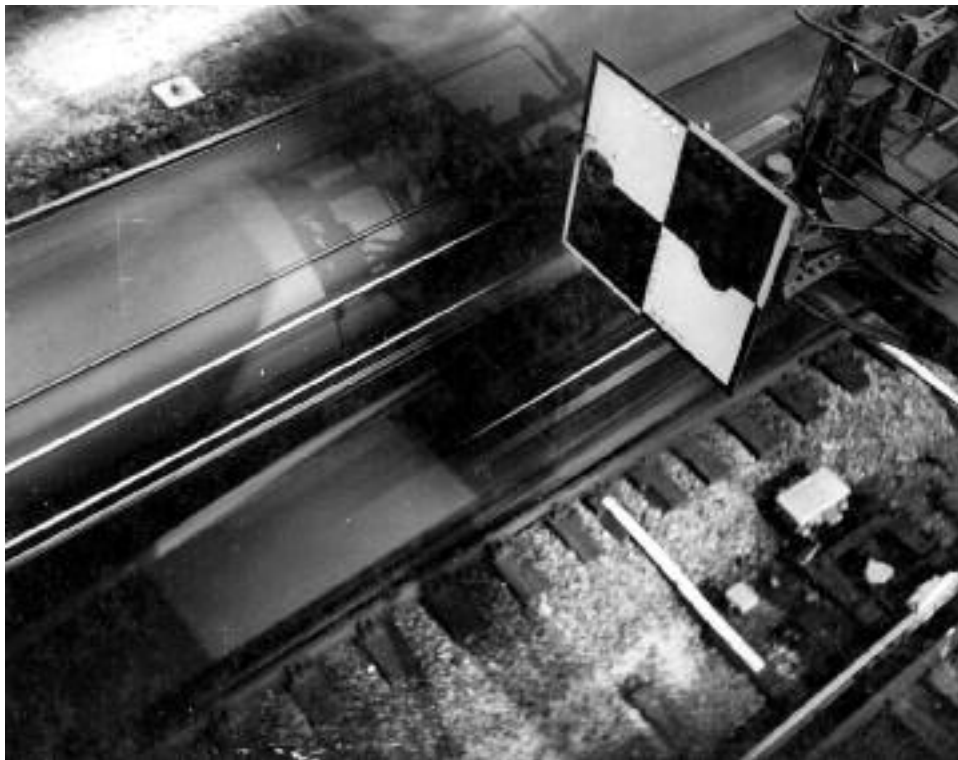
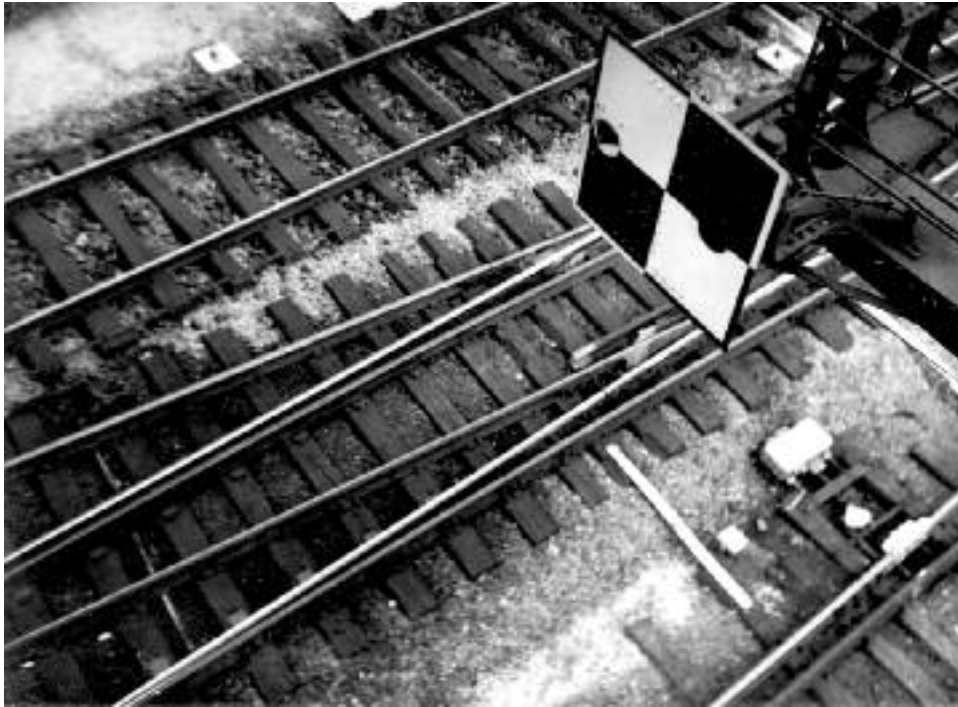
László MOHOLY-NAGY. PUENTE TRANSBORDADOR DE MARSELLA, ca. 1929.
27 x 18.5 cm (Cat. núm. 24)



José ALEMANY. TRONERA, ca. 1935. 24 x 15.5 cm (Cat. núm. 15)



Shikanosuke YAGAKI. RUEDA DE COCHE, ca. 1930. 19.5 x 27 cm (Cat. núm. 32)



Geza VANDOR. EL PASAJE DE "VALEUREUX LIEGEOIS", 1931. 16 x 20.5 cm c/u (Cat. núm. 31)



Ise BING. TORRE EIFFEL CON ANUNCIO DE CITROËN, ca. 1931. 23 x 34 cm (Cat. núm. 19)

Catálogo de Obras

Germaine KRULL (Polonia/Francia, 1897-1985)



1. SIN TÍTULO (*Pont d'acier. Rotterdam, 1923-24*)
Plancha no. 6 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, titulado por la artista: *Pont d'acier. Rotterdam*. Sello húmedo: *Copyright by Germaine Krull. Paris. Mention Obligatoire*
23 x 16 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia

Colección particular Francia

Nota:

Eugène Merle (1884 - 1946) fue un redactor y editor francés de revistas como *Frou-Frou*, *Merle Blanc* y *Paris-Soir*. Este proclamó a Krull como "valquiria del hierro" tras la publicación de *Métal*
Reproducida en p.12



2. SIN TÍTULO (*Rotterdam, 1923*)
Plancha no. 14 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida, inscrito *Krull. Rotterdam 1923 / 14*
24 x 18 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia
Reproducida en p.13



3. SIN TÍTULO (*Citroën-Paris, 1926-27*)
Plancha no. 27 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida, inscrito *Krull. Citroën. Paris 1926-27*
16 x 10.5 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia
Reproducida en p.17



4. SIN TÍTULO (*St. Malo, 1926*)
Plancha no. 30 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Firmado; al dorso, a mano desconocida, inscrito *St. Malo 1926*.
Photo: Germaine Krull
40 x 30 cm
Procedencia:
Colección Wilde, Colonia
Reproducida en p.32



5. SIN TÍTULO (*Puente ferroviario, Rotterdam, 1923-24*)
Plancha no. 32 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Firmada y fechada en 1929. Al dorso, sello húmedo: *Copyright by Germaine Krull, Paris*
37 x 25 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular, Francia
Reproducida en p.4



6. SIN TÍTULO (*Rotterdam, 1923-24*)
Plancha no. 46 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida, inscrito *Krull. Rotterdam 1923-24 / 46*
24 x 18 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia
Reproducida en p.4



7. SIN TÍTULO (*Rotterdam, 1924*)
Plancha no. 52 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida, inscrito *Krull. Rotterdam 1924 / 52*
23.5 x 18 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia
Reproducida en p.5



8. SIN TÍTULO (*Tour Eiffel, 1927*)
Plancha no. 54 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Copyright by Germaine Krull. Paris*
21.5 x 15 cm
Procedencia:
Colección M.T. & A. Jammes, París
Reproducida en p.15



8 bis. SIN TÍTULO (*Tour Eiffel, 1927*)
Plancha no. 54 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida, inscrito *Krull. Tour Eiffel, 1927/ 54*
22 x 14.5 cm
Procedencia:
Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia



9. SIN TÍTULO (Amsterdam, 1924)

Plancha no. 58 de *Métal*
Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida,
inscrito *Krull. Amsterdam 1924*
24 x 18 cm

Procedencia:

Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia

Reproducida en cubierta



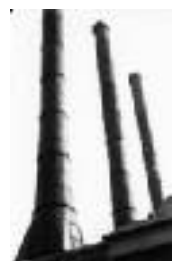
10. SIN TÍTULO (Silos á grains. Rotterdam, 1922)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida,
inscrito *Krull. Silos á grains. Rotterdam, 1922*
24 x 18 cm

Procedencia:

Eugène Merle, Francia.
Colección particular Francia

Reproducida en p.16



11. SIN TÍTULO (Rotterdam, 1924)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida,
inscrito *Krull. Rotterdam 1924*
22 x 14 cm

Procedencia:

Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia

Reproducida en p.18



12. SIN TÍTULO (Pompes d'alimentation. Electricité de France, 1925)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Copyright by Germaine Krull. Paris. Mention Obligatoire*; titulado por la artista
22.5 x 17 cm

Procedencia:

Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia

Reproducida en p.5



13. SIN TÍTULO (Electricité de France, 1925)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, a mano desconocida,
inscrito *Krull. Electricité de France, 1925*
18 x 24 cm

Procedencia:

Eugène Merle, Francia
Colección particular Francia

Reproducida en p.11



14. SIN TÍTULO (Tour Eiffel)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Copyright by Germaine Krull. Paris.*
21 x 15 cm

Procedencia:

Colección M.T. & A. Jammes, París

Reproducida en p.14

José ALEMANY (España / Estados Unidos, 1895-1951)



15. TRONERA

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, manuscrito a lápiz por el artista su dirección
24 x 15.5 cm
Realizada hacia 1935

Procedencia:

Colección del artista, Pittsburgh

Reproducida en p.23



16. FÁBRICAS

Fotografía sobre papel
35.5 x 28 cm
Realizada hacia 1935

Procedencia:

Colección del artista, Pittsburgh



17. SIN TÍTULO

Tarjeta postal. Gelatina de plata. Tiraje de época

Al dorso, sello húmedo: *Photograph by José Alemany*

Realizado hacia 1935

9 x 14 cm

Procedencia:

Colección del artista, Pittsburgh



18. SIN TÍTULO

Tarjeta postal. Gelatina de plata.
Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Photograph by José Alemany*
Realizado hacia 1935
9 x 14 cm

Procedencia:

Colección del artista, Pittsburgh
Reproducida en p.8

Ilse BING (Alemania, 1899-1998)



19. TORRE EIFFEL CON ANUNCIO DE CITROËN

Gelatina de plata. Tiraje de época
Firmada
23 x 34 cm
Realizada hacia 1931

Procedencia:

Colección particular, Francia
Reproducida en p.26

Hans FINSLER (Alemania, 1891-1972)



20. SCHORSTEIN (Tronera)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Foto Finsler. Kunstgewerbeschule Halle*
15 x 22.5 cm
Realizada en 1929

Procedencia:

Colección particular, Alemania
Reproducida en p.9

Gustav KLUCIS (Rusia, 1895-1944)



21. AL ASALTO DEL TERCER AÑO DEL PLAN QUINQUENAL

Fotomontaje con gelatina-bromuro de plata. Tiraje de época
15.5 x 10.5 cm
Realizado en 1930

Procedencia:

Colección particular, Alemania

Nota:

Este fotomontaje es una obra preparatoria para el cartel del mismo título (Colección IVAM, Valencia)

Reproducida en p.20

Igor KOTELNIKOV (Rusia, 1903-1998)



22. TORRE ELÉCTRICA, ALREDEDORES DE VITEBSK

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Éditions Paul Martial*
19 x 14 cm

Realizada en 1925

Procedencia:

Colección particular, Francia

Nota:

Editions Paul-Martial fue una importante agencia de publicidad y de diseño gráfico del París de los años 30, en la que colaboraron reconocidos fotógrafos.

Reproducida en p.5



23. TORRE ELÉCTRICA, ALREDEDORES DE VITEBSK

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, inscrito en ruso
8 x 11 cm

Realizada en 1925

Procedencia:

Colección particular, Francia

László MOHOLY-NAGY (Hungría, 1895-1947)



24. PUENTE TRANSBORDADOR DE MARSELLA

Gelatina de plata. Tiraje de época
27 x 18,5 cm

Al dorso, sello húmedo: *foto moholy-nagy* e inscrito por el artista: *Pont Transbordeur in Regen Marseille*
Realizado en 1929

Procedencia:

Edwynn Houk Gallery, Nueva York
Colección particular, Frankfurt

Reproducida en p.22

Ernst SCHEEL (Alemania, 1903-1986)



25. FÁBRICA

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo del artista e inscrito (ilegible) en alemán
17 x 15 cm

Realizado hacia 1930

Procedencia:

Colección particular, Estados Unidos

Reproducida en p.19

Alex STÖCKER (Alemania, 1896-1962)



26. PRENSA DE DISCOS

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, inscrita 889
22 x 16 cm
Realizada hacia 1928-30
Reproducida en p.6



27. LÁMPARA DE FILAMENTOS OSRAM

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Alex Stöcker.*
Presse -Illustrations-Verlag. Berlin-
Friedenau. Inscrita 884
11 x 20 cm
Realizada hacia 1928-30

Esteve TERRADES (España, 1883-1950)



28. CONSTRUCCIÓN METRO BARCELONA

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Nº 125*
17 x 23 cm
Realizada hacia 1924-26
Procedencia:
Colección particular, Barcelona
Reproducida en p.2

Geza VANDOR (Hungría, 1898-1956)



29. FRENOS

Gelatina de plata. Tiraje de época.
Montaje original
39 x 28.5 cm
Realizado hacia 1930
Firmada en el anverso del montaje;
al dorso del montaje, anotaciones del
artista y sello húmedo
Procedencia:
Archivo del artista



30. FRENOS

Gelatina de plata. Tiraje de época.
Montaje original
Sello húmedo en el anverso del
montaje
38.5 x 29 cm
Realizado hacia 1930
Procedencia:
Archivo del artista



31. EL PASAJE DE "VALEUREUX LIEGEOIS"....

Díptico. Gelatinas de plata. Tirajes de época. Montaje original
16 x 20.5 cm cada una
Sello húmedo en el anverso del montaje
Realizadas en 1931
Procedencia:
Archivo del artista
Reproducidas en p.25

Shikanosuke YAGAKI (Japón, 1897-1966)



32. RUEDA DE COCHE

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo del artista
19.5 x 27 cm
Realizada hacia 1930
Procedencia:
Colección particular, Reino Unido
Reproducida en p.24

Piet ZWART (Holanda, 1885-1977)



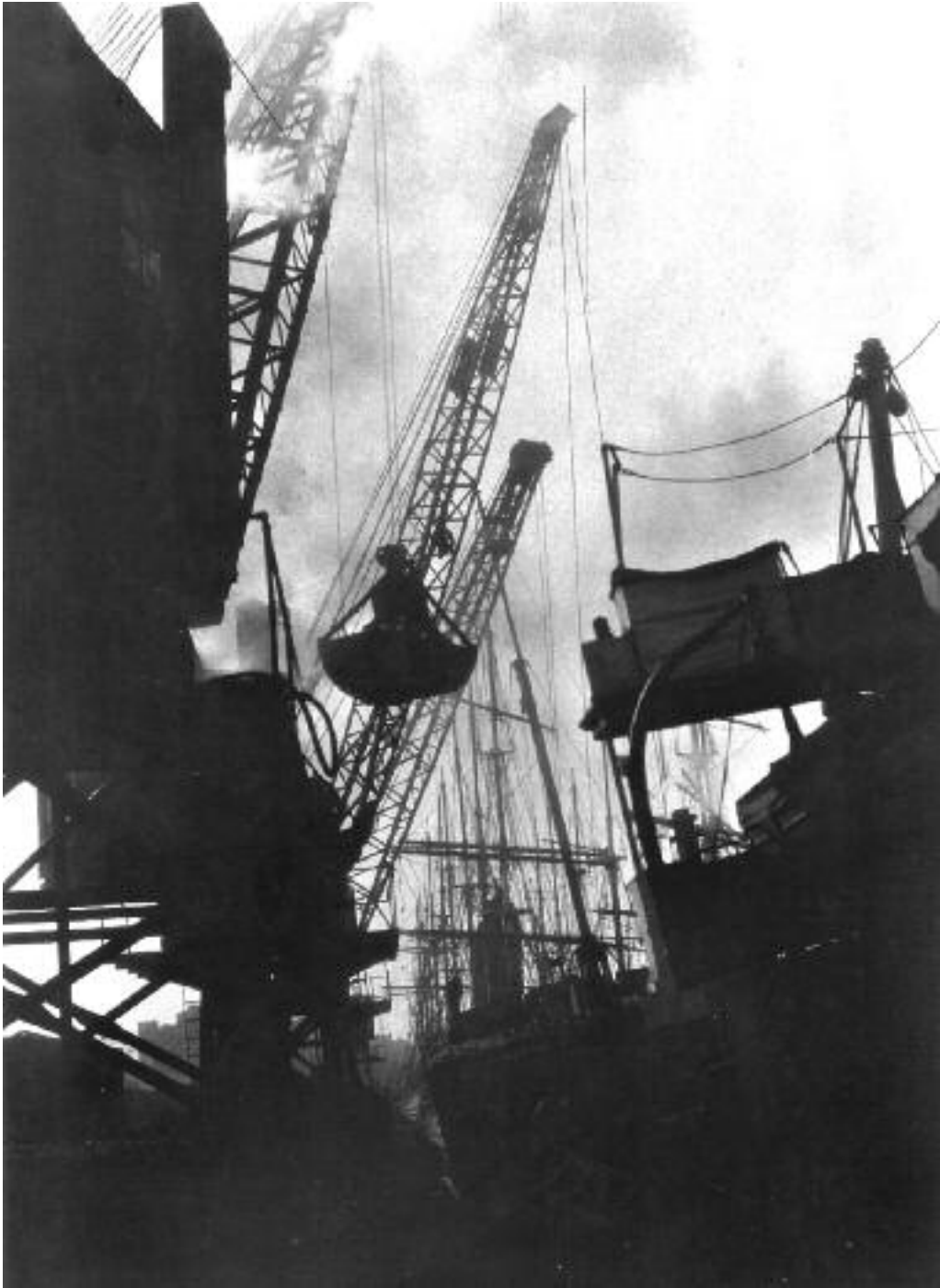
33. FÁBRICA DE CABLEADO NKF (Nederlandsche Kabelfabriek)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Piet Zwart.*
Rijksstraatweg 290. Wassenaar
Holland
12 x 17.5 cm
Realizado hacia 1927-28
Procedencia:
Librería Vloemans, Holanda
Reproducida en p.21



34. FÁBRICA DE CABLEADO NKF (Nederlandsche Kabelfabriek)

Gelatina de plata. Tiraje de época
Al dorso, sello húmedo: *Piet Zwart.*
Rijksstraatweg 290. Wassenaar
Holland e inscrita 330. Z 147
17.5 x 12 cm
Realizado hacia 1927-28
Procedencia:
Librería Vloemans, Holanda



G. Krull. SIN TÍTULO (*St. Malo*), 1926. Plancha no. 30 de *Métal*. 40 x 30 cm (Cat. núm. 4)



GERMAINE KRULL. Wilda-Poznan, Polonia, 1897 - Wetzlar, Alemania, 1979

Hija de padres alemanes, a los 19 años estudia fotografía en la *Lehr und Versuchsanstalt für Photographie de Munich* y en 1918 abre un estudio en dicha ciudad. Aquí traba amistad con destacadas personalidades como Rainer Maria Rilke, Friedrich Pollock y Max Horkheimer. Gran implicación política entre 1918 y 1921. En 1919 cambia del Partido Independiente Socialista de Bavaria al Partido Comunista de Alemania. Fue arrestada y encarcelada por ayudar en la huida a Austria de un emisario bolchevique. En 1920 es expulsada de Bavaria por sus actividades comunistas y huye a Rusia con su amante Samuel Levit. En 1921 Samuel la abandona y es encarcelada por "anti-bolchevique" y expulsada de Rusia. Vive en Berlín de 1922 a 1925 donde realiza fotografías de desnudos femeninos.

En 1925 viaja a Holanda con el cineasta comunista Joris Ivens al que estaba unida desde 1923. Empieza a fotografiar estructuras metálicas. Publica en muchas revistas alemanas. En 1926 se instala en París como fotógrafa independiente y efectúa continuos desplazamientos entre París, Holanda, Alemania y Bélgica. En este mismo año se separa de Joris Ivens, aunque mantendrá con él un matrimonio de conveniencia hasta 1943, fecha en la cual obtiene la nacionalidad holandesa. En París tiene como amigos a los Delaunay, Eli Lotar (a quien inicia en la fotografía), André Malraux, Colette, Jean Cocteau y André Gidé. Realiza desnudos, reportajes de moda y retratos. En 1928 publica *Métal* y obtiene un notable éxito. A día de hoy está considerado como uno de los más importantes fotolibros del siglo XX. En similares fechas Joris Ivens rueda *De Brug* ("The bridge") que se relaciona con el anterior. A raíz de *Métal* su trabajo se compara con el de Moholy-Nagy y Rodchenko. En 1928 expone en el salón de l'Escalier, en la Comédie de los Champs-Élysées, junto con Albin Guillot, Ajet, Kertész y Outerbridge. Llega a ser considerada como una de los fotógrafos más importantes de París junto a Kertész y Man Ray. En 1929 participa en la manifestación *Film und Photo* de Stuttgart, reveladora de la Nueva Visión fotográfica. Entre 1928 y 1933 se dedica al fotoperiodismo para *Vu*. En 1930 publica su libro *Estudios de desnudos*. Desde entonces y hasta 1935 contribuye con sus fotografías en numerosos libros de viaje y de ficción. De 1935 a 1940 vive en Montecarlo donde posee un estudio fotográfico. Durante la II Guerra Mundial se desencanta con el Gobierno de Vichy y se une a las Fuerzas de la Francia Libre en África. Posteriormente trabaja en el Sur de Asia como corresponsal de guerra. En 1946 la encontramos como co-propietaria del Hotel Oriental de Bangkok, papel que desarrolló hasta 1966. Publica tres libros en este periodo y colabora con Malraux en un proyecto sobre la escultura y arquitectura del sudeste asiático. La última época de su vida transcurre en el norte de la India, convertida a la escuela Sakya del budismo tibetano. Su último proyecto importante es la publicación, en 1968, del libro *Tibetanos en la India* que incluía un retrato del Dalai Lama. Ya enferma, es ingresada en Wetzlar (Alemania), lugar donde fallece en 1985.



JOSÉ ALEMANY. Blanes, Gerona, 1895 - Provincetown, Estados Unidos, 1951

Nace en el seno de una familia burguesa muy relacionada con el sector editorial y el periodístico. En 1917 emigra a Estados Unidos, licenciándose en la universidad de Columbia. Comienza su actividad lectiva impartiendo clases de Psicología y Lenguas Romance en varias universidades americanas hasta establecerse definitivamente en Pittsburg, donde desempeña el cargo de profesor en el prestigioso Carnegie Institute of Technology. Desde entonces divide su vida entre esta ciudad y Provincetown, localidad de mar frecuentada por artistas situada en el área de Cape Cod (Massachussets), donde fallecerá repentinamente en 1951. Su obra fotográfica es de gran riqueza y complejidad. Desarrollada sobre todo desde 1935, su producción abarca multitud de temáticas, como las naturalezas muertas, los paisajes y los retratos, y es perceptible de un amplio abanico de influencias, todas ellas procedentes de la fotografía de vanguardia, como son la obra de Steichen, Man Ray y el surrealismo o la nueva objetividad.



ILSE BING. Frankfurt, 1899 - Nueva York, 1988

Ilse Bing inicia su andadura al comprar una Leica para fotografiar edificios con la intención de finalizar su doctorado en historia del arte. A partir de aquí su atracción por el arte fue tal que se traslada a París en 1929 para trabajar como fotógrafo independiente. Pronto consigue exponer sus trabajos en importantes muestras y galerías. En 1936 su obra fue incluida en la primera muestra sobre fotografía moderna celebrada en el Louvre y en 1937 viaja a Nueva York donde figura en la exposición *Photography 1839-1937* en el Museum of Modern Art. En 1941, tras el ascenso del fascismo, se traslada a Norteamérica. Siempre se sintió atraída a experimentar con nuevas técnicas, siendo una de las pioneras en usar cámaras de pequeño formato (fue proclamada como la "Reina de la Leica" por el crítico y fotógrafo Emmanuel Sougez), el flash

electrónico, la solarización de negativos (con un proceso independiente al desarrollado por Man Ray) o la fotografía nocturna. En 1959 abandona la fotografía.



HANS FINSLER. Zurich 1891 - 1972

Fotógrafo y profesor alemán, activo en Suiza. Estudia arquitectura en la *Technische Hochschule* de Munich (1914-18). En 1922 se licencia como bibliotecario y toma lecciones de arte en la *Kunstgewerbeschule* de Halle. Coetáneamente desarrolla sus famosas fotografías de objetos (como el primer plano de bombillas), dentro de los postulados de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), en la cual es considerado como uno de los líderes. Imparte clases en la nombrada institución de 1927 a 1932. En 1932 es nombrado jefe del departamento de fotografía de la *Kunstgewerbeschule* de Munich, donde permanece hasta 1958, y se convierte en una referencia fundamental para fotógrafos como René Burri y Werner Bischof. En Munich desarrolla un taller publicitario y realiza anuncios y carteles para la industria como el de la bombilla *Osram*.



GUSTAV KLUCIS. Koni Parish, Letonia, 1895 - Moscú 1938

Gustav Klucis está considerado como uno de los mejores cartelistas surgidos tras la Revolución de Octubre de 1917 -que él vivió en primera persona al participar en el asalto del Palacio de Invierno- y se disputa con Rodchenko la creación del primer fotomontaje. Fue alumno de Malevich y Pevsner. Tras graduarse trabaja como profesor de teoría del color en la *VKhUTEMAS* de 1924 a 1930, año en que se produce el cierre de la escuela estatal. Desde entonces y hasta el final de su vida produce arte político para el estado soviético. Es fusilado en Rusia en 1938 durante las purgas estalinistas y, posteriormente, silenciado. La obra de este pintor, escultor, artista gráfico y diseñador extraordinario en el contexto de sus ideas políticas (la utopía soviética), está siendo reivindicada en los últimos años con un sinfín de muestras a lo largo de todo el mundo. Se le considera uno de los pioneros de la fotografía, pilar esencial del fotomontaje político (junto a los dadaístas Hannah Höch y Raoul Hausmann y a El Lissitzky) y figura capital de las primeras vanguardias constructivistas.



IGOR KOTELNIKOV. Rusia 1903 - 1998

Sobrino del afamado Gleb Kotelnikov Eugenievitch (1872-1944) inventor del paracaídas plegable. Tras estudiar en el MET (Moscow Energetic Technicum) recibe en 1925 su primer encargo: la construcción de 5 GES (gases de efecto invernadero) en el río Zapadnaya Dvina. Su obra se documenta en Vitebsk (Bielorrusia). Mantuvo una estrecha amistad con el boxeador, coleccionista y artista ruso Vladimir Lebedev. Su estética se sitúa muy afín a los postulados *rodchenkianos* con la realización de un conjunto interesante de fotografías industriales y deportivas. En 2008 se celebró en Kiev la exposición *"Refugees portrait - women and children"* de Igor Kotelnikov.



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. Bacsbarsod, Hungría, 1895 - Chicago, 1946

Pintor, fotógrafo, diseñador, arquitecto, pedagogo, escenógrafo y ensayista. Después de la I Guerra Mundial, y tras terminar sus estudios de derecho, decide dedicarse por entero al arte. En un principio trabaja junto a su amigo Lajos Kassak dentro del grupo *Ma* y en 1920 se traslada a Berlín donde acude atraído por el dadaísmo y la obra de El Lissitzky, a quien conoce al año siguiente. Comienza a exponer en la Galería Der Sturm en 1922, y pocos meses después es invitado por Walter Gropius a formar parte del profesorado de la Bauhaus en Weimar. Se convierte en uno de los pilares de este centro donde permanece hasta la salida de Gropius en 1928. Los siguientes años reside entre Berlín, París, Londres y Ámsterdam, continuando sus investigaciones. En 1937, huyendo de los Nazis, se traslada a Chicago donde asume la dirección de la *New Bauhaus*, y posteriormente de la *School of Design*. La fotografía es uno de los campos donde Moholy-Nagy centra más su actividad. Está considerado como uno de los padres de la fotografía contemporánea, y sin duda sus investigaciones sobre la luz y la composición han sido fundamentales para el desarrollo de esta práctica en el siglo XX. Sus primeras obras datan de 1919, y no abandona nunca esta actividad, influyendo tanto con sus clases, como con su obra y ensayos (*Pintura, Fotografía y Cine*, 1925) a toda una generación de fotógrafos, que incluyen a los alumnos de la Bauhaus. A lo largo de su vida participa en varias exposiciones de fotografía y realiza varias películas donde introduce multitud de innovaciones técnicas y estéticas que resume en sus dos últimos y definitivos ensayos: *The New Vision* (1946) y el póstumo *Vision in Motion* (1947).

ERNST SCHEEL. Hamburgo, 1903-1985

Estudió diseño gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas de Altona. Hacia 1923 realiza los primeros proyectos para cubiertas de libros y empieza a trabajar como diseñador para varios periódicos de Hamburgo. Se forma como fotógrafo de manera autodidacta. En 1924 conoce al arquitecto Karl Schneider y empieza a fotografiar algunas de sus obras. Decide dedicarse plenamente a la fotografía y monta su primer estudio. A partir de 1926 colaborará con muchos de los principales arquitectos alemanes y sus fotos aparecen en las revistas de diseño y arquitectura. En 1938 es encarcelado por la Gestapo y participa como fotógrafo en la Guerra. En 1943 pierde todo su archivo en un bombardeo.

ALEX STÖCKER. Berlín, 1896-1962

Fotógrafo alemán documentado en Berlín. Su obra se sitúa muy próxima a los postulados de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Empleó puntos de vista elevados, ángulos radicales y aumentos a un sinfín de elementos de la modernidad

(aviones, automóviles de carreras, lanchas, la torre de la radio de Berlín, prensas de discos o la bombilla *Osram*). Dentro de la misma línea técnica, documentó el Berlín de la época, destacando la fotografía de la *Première* de la película *Metrópolis* en el pabellón de la UFA (1927).



ESTEVE TERRADAS i ILLA. Barcelona, 1883 - 1950

Cursa en Barcelona las carreras de Ingeniería Industrial, Ciencias Exactas y Ciencias Físicas, y en Madrid la de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. A los 35 años tenía concluidas las cuatro. Fue el primer divulgador de la teoría cuántica en España y promueve la visita de Einstein a Barcelona en 1923. El creador de la Teoría de la relatividad manifestó que Terradas era uno de los cinco hombres más inteligentes que conocía y uno de los pocos capaces de comprender tal teoría por aquellas fechas. Proyectó la Sección de Ferrocarriles Secundarios de Barcelona y, en 1923 asume la dirección de obras del Metropolitano de Barcelona. En este contexto se interesa por la fotografía que, aunque con fines instrumentales, se aproxima

a los postulados de la Nueva Visión. Siempre se muestra conciliador entre ciencia y técnica, defendiendo que el ingeniero debe de poseer un espíritu científico y universitario, siendo al mismo tiempo artesano y artista.



GEZA VANDOR. Budapest, 1898 - París, 1956

Vandor se inicia hacia 1920 en la industria del cine, donde trabaja como decorador de la *Star Filmovár* de Budapest. Aunque consigue ascender a jefe de decorado, sus cotas artísticas son mayores y se desplaza a París en 1921. Encuentra trabajo en *Garbagny Films* (1921-22), *Gallia Film Co* y *Ets Cinématographique Levinski* (1922). Posteriormente trabaja en *Pathé Cinéma* como animador. En 1926 comienza a frecuentar Montparnasse y establece amistad con los fotógrafos húngaros Ergy Landau, André Kertész y Sigismond Kolos-Vary. Hacia 1928 empieza a incluir sus fotografías en numerosas revistas como *Revue Ces*, *Temps-ci* y *Nord Magazine*. Su colaboración más importante es para *Chemins de Fer du Nord* (la red de ferrocarriles del norte) con la cual se relaciona el díptico incluido en nuestra exposición. Su sensibilidad estaba muy próxima al constructivismo ruso - picados y contrapicados, sombras marcadas, humo y puntos de vista distorsionados- aunque con influencias parisinas netamente surrealistas como es el misterio. En 1930 forma parte del *Groupe Annuel des Photographers* donde muestra sus trabajos con Man Ray, Roger Parry, Florence Henri, Ergy Landau, Boiffard, Brassai, Cartier-Bresson, Germaine Krull, Eli Lotar, Albin-Guillot, Ilse Bing, André Kertész o Wols. Posiblemente traba amistad con este último, ya que existen muchas imágenes similares aunque tomadas desde ángulos distintos. En 1930 trabaja para los influyentes estudios *Deberny-Peignot* donde llega a ser director de *Jarach and P. Chambry Studios* hasta 1933. En 1936 integra un importante proyecto con *Horizons de France* titulado *Le Visage de l'Enfance* que es, a la postre, su primer libro. El segundo es publicado por *Les Editions Sudel* en 1938 y se titula *Les Textes Vivants*. Durante la Segunda Guerra Mundial fue reclutado por el ejército. Tras la guerra, el Partido Comunista Francés lo propuso como enviado en Hungría. A su regreso trabaja para *Draeger Frères*, *La Revue de l'Emballage*, *La Revue du Plastique* y *Caractère Noël*.

SHIKANOSUKE YAGAKI. Japón, 1897-1966

Miembro activo de numerosos clubs fotográficos *amateurs* que florecieron en el Japón de los 30 como *Sanwa Bank Photo Club*, *Karashishi-ka Photo Group*, o *Kyoto Leica Club*. Desarrolla un estilo sofisticado que auna el modernismo europeo con temática propiamente japonesa. La transmisión de los postulados vanguardistas europeos en el lejano Oriente se explica a través de la llegada de Iwao Yamawaki a la Bauhaus Dessau en 1930, donde se empapó de las innovadoras prácticas de artistas europeos como László Moholy-Nagy y Alexander Rodchenko, y de la celebración de la exposición itinerante alemana *Film und Photo* en Tokio y Osaka en 1931. Yagaki se convierte en uno de los principales promotores de los postulados vanguardistas en Japón, tras adoptar determinados principios como el uso de puntos de vista elevados, ángulos dinámicos o el uso de la luz y la sombra para manipular las formas.



PIET ZWART. Zaandijk, Holanda, 1885 - Wassenaar, Holanda, 1977

Arquitecto, diseñador industrial, diseñador gráfico, fotógrafo y, definitivamente, diseñador integral. Se forma en la Escuela Nacional de Artes aplicadas de Ámsterdam entre 1902-1907. Trabaja para la empresa de cables NKF y, en este seno, desarrolla una de las imágenes corporativas más completas y mejor resueltas de principios del siglo XX. La resolución de sistemas complejos de comunicación fue su principal preocupación y mayor logro. Se encontraba influido por el cubismo, futurismo, dadaísmo y constructivismo, sin pertenecer de manera integral a ninguna de estas disciplinas pues, ante todo, poseía un estilo personal funcional y sintético. Del mismo modo, se siente atraído por *De Stijl* en el diseño de muebles e interiores, pero sin llegar a formar parte del mismo. Así, en 1919 Theo Van Doesburg replicó, a través de la revista del grupo, las críticas vertidas por Zwart a sus miembros. En 1927 conoce a Kurt Schwitters y le propone

hacerse miembro del *Ring Never Werbegestalter* de Alemania. La elevada calidad comunicativa de sus fotomontajes invitaba al receptor a formar parte activa de la gráfica y a recorrerla, en el sentido deseado de lectura, según la jerarquía de elementos, titulares y niveles. Este es guiado por barras, signos de admiración y misceláneas que dirigen la lectura comprensiva de la pieza. La fotografía, como las expuestas, es utilizada por Zwart para formar parte del diseño normalizado, racional y funcional, con un fin específico y no sólo decorativo.

Índice

Juan Naranjo
Nueva visión
Fotografía, arte e industria
3

Nouvelle Vision
Photographie, art et industrie
7

Ilustraciones
11

Catálogo de obras
27

Biografías
33

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

GERMAINE KRULL:

M É T A L
y la fotografía industrial 1920 - 30

EL 3 DE JUNIO,
FESTIVIDAD DE STA. CLOTILDE
EN LOS TALLERES DE RUNNING PRODUCCIÓN, S.A.,
MADRID



Guillermo de Osma

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com