Paul Strand (imagen: Wall Street, New York City, 1915)

Hasta el próximo 23 de agosto, tenemos la magnífica oportunidad de contemplar una importante muestra antológica que recoge algunas de las obras más significadas del fotógrafo y cineasta neoyorquino. Comienza la exposición mostrando diversas obras, fechadas a lo largo de 1910-1917, dentro del esteticismo de resabios pictorialistas que es propio del círculo de Alfred Stieglitz, la Photo-Secession, el núcleo a partir del cual Strand -al igual que muchos otros nombres que posteriormente se constituirán en auténticos referentes, como Edward Steichen- se inició en la práctica fotográfica (VV.AA., 2004).

La década siguiente se caracteriza por un afán experimentador con el medio fotográfico que sigue claramente la estela de las propuestas de la Nueva Objetividad alemana, y que en el ámbito estadounidense va a recibir la denominación de *Straight Photography* -Fotografía Directa- como demuestran sus motivos seriados en detalle de objetos de la vida cotidiana, la aproximación en extremo a los mismos, forzando al máximo las posibilidades técnicas de la cámara (modelo *Akeley*, la cual va a fotografiar siguiendo las anteriores premisas en sintonía con un particular interés, presente en otros muchos artistas de la vanguardia, por todo lo relacionado con el maquinismo). En efecto, nos situamos ante una búsqueda consciente de efectos plásticos sobre las superficies (reflejos de sombras por medio de luces contrastadas que evidencian un notable gusto por las texturas), estableciendo lazos muy claros con la abstracción pictórica (Haworth-Book, 1997).

Pero, además de este alineamiento con los movimientos de renovación de la vanguardia, no menos importante resulta su

obra centrada en personajes anónimos, dentro del reportaje callejero llevado por un claro compromiso social con la finalidad de reflejar situaciones de pobreza y de exclusión, en paralelo a otras iniciativas paralelas en tiempo y espacio como es la campaña adscrita al encargo gubernamental (de la administración del recién elegido presidente Franklin D. Roosevelt) de la *Farm Security Administration*, o los reportajes de la *Photo League* localizados en la ciudad de Nueva York, en la que el propio Strand tomó parte activa junto con Berenice Abbott, entre otros. Nos encontramos con rostros que miran, en la mayoría de los casos, directamente a cámara; gentes que tradicionalmente han sido postergadas o que, en todo caso, dentro de las representaciones artísticas, han sido utilizadas como meros figurantes de conmiserativas escenas de costumbres. Ahora toman presencia con rotundos primeros planos frontales e individuales, no como actores de escenas impuestas desde fuera y desde arriba, por el contrario, predomina un claro sentido e intención de no narratividad. Resulta inevitable en este punto no mencionar los paralelismos con la obra del alemán August Sander *Antlitz der Zeit* (*Face of Our Time),* de 1929.

A partir de los años treinta, Paul Strand comenzó a viajar de manera infatigable, un proceder que no abandonará durante el resto de su trayectoria creativa y vital, recalando, en primer lugar, en el cercano México.

En la década de los cuarenta, Strand inició una serie de proyectos que acabarían por publicarse en el formato de foto libro, pero sin dejar de desarrollar una misma visión humanista a partir del reportaje. Fruto de ello fueron sus trabajos sobre el territorio estadounidense de Nueva Inglaterra (1943-1946), siendo editado en 1950, o ya a lo largo de esa década, sendas monografías sobre Francia (1952), la localidad italiana de Luzzara (1953), en la que Cesare Zavattini -nacido en la misma- uno de los principales adalides teóricos y prácticos del neorrealismo cinematográfico, le

sirvió de anfitrión, para terminar con un extenso conjunto de imágenes de Egipto (1959). Este tipo de trabajos se encuentran bastante alejados conceptualmente de las aproximaciones un tanto exotistas y edulcoradas que estaban planteando paralelamente algunos reporteros adscritos a la agencia Magnum, como Werner Bischof, Willian Eugene Smith o el mítico Henri Cartier-Bresson.

En otro orden de cosas, la exposición también incluye interesantes muestras de la faceta como cineasta de Paul Strand, pudiendo plantear un discurso totalmente coherente en relación a su producción fotográfica. En efecto, desde los proyectos basados en la problemática social y, por tanto, con una finalidad transformadora y no estrictamente estética (mostrándose como un alumno aventajado de teóricos y cineastas como el británico John Grierson), materializado todo ello en la producción mexicana Redes, dirigida por Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, desempeñando Strand la labor de director de fotografía, o el film, proyectado ya en los años treinta pero estrenado en 1942, NativeLand, realizado en colaboración con Leo Hurwitz en el contexto de la interesantísima (y totalmente marginada por las instancias socio-políticas estadounidenses) productora FrontierFilms.

Finalmente, en lo que respecta a la vanguardia queda consignar el trabajo cinematográfico *Manhatta* (1921) filmado en colaboración con el pintor Charles Sheeler, con el que ambos incorporan decididamente a Estados Unidos al campo de la vanguardia de esta expresión, de hecho, se trata de una participación pionera como demuestran los posteriores filmes europeos como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929), dentro de lo que la historiografía especializada ha definido bajo el nombre genérico de *Sinfonías metropolitanas*. De hecho, algunos de los planos (fotogramas) de este film son una traslación literal de pinturas precisionistas, como sucede con

Church Street (1920), de Charles Sheeler (Hughes, 2001: 393), al igual que sucede con una de las obras fotográficas del propio Strand expuesta en esta muestra, resuelta a base de sencillos planos geométricos de las fachadas de los imponentes rascacielos de la Gran Manzana.

En resumen, con la obra de Paul Strand podemos constatar el carácter polifacético del artista de vanguardia que combina, sin lugar a contradicciones, diversos intereses de tipo plástico con un inequívoco compromiso social.