



Manhattan, donde la Objetividad se hizo Belleza

Descripción

Si a usted le ha preocupado comprender con alguna exactitud las artes plásticas de este siglo que expira, inevitablemente se habrá encontrado alguna vez con el nombre de Paul Strand. Si no lo ha visto vindicando la autoría de uno de esos mudos sudarios de sombras que llamamos fotografías, dése prisa: no sea el único en perderse bocado tan sabroso como éste que supo guisar el siglo XX.

Cuando a mediados de los años diez del mismo empezó a hacer fotografía, Paul Strand sabía que el resultado de su trabajo se enfrentaría a los gestores de las Bellas Artes en los museos de América, del Reino Unido, del mundo entero. ¿Cabía acaso considerar de naturaleza espiritual el resultado de un proceso liderado exclusivamente por la química y por la máquina? Pues sí. Strand se propuso una conquista frente a aquéllos que pensaban de ese modo y, enseñando los dientes a la tradición, luchó por introducir el invento fotográfico en la casa de las artes.

Treinta años de trabajo le permitieron salirse con la suya, ver rendidos a sus pies los muros de los alcanforados prejuicios decimonónicos: en 1946, la obra fotográfica de un autor —la suya— se exponía por primera vez en la historia del arte contemporáneo, mejor dicho, en la historia del arte en absoluto, sobre las impolutas paredes del MOMA neoyorkino. ¡Gloria a esa gran ciudad, a ese gran museo y a nuestro gran artista, protagonistas de esta gesta contemporánea!

Primera corona obtenida por Strand en las competiciones píticas de este siglo. Segunda: Paul Strand fue el autor del primer filme documental de la historia del cine, es decir, de nuevo, de la historia de la humanidad. No contento con sus descubrimientos en el terreno de la still photography, produjo y filmó una obra de siete minutos —*Mannahatta*—, que en 1921 contradecía los usos comerciales del cine de Hollywood, se adelantaba en varios aspectos al *Nanook of the North* de Robert Flaherty (1922) y capitaneaba muy notoriamente los ensayos cinematográficos de las vanguardias europeas.

Tercer y último pasaje hacia el Olimpo: forjado en la escuela del cine documental hecho en México, en Estados Unidos, en China, en la España de la contienda civil, Paul Strand volvió a la creación fotográfica con un concepto nuevo —un invento—: el álbum temático en el que se implicaban fotografía y texto, una suerte de guión ilustrado que prolongaba su experiencia cinematográfica para investigar gentes y tierras de Nueva Inglaterra, de Francia, de Italia, de Egipto, de Ghana, espíritus geográficos y humanos que supo revelar desde el majestuoso silencio oscuro de la cámara, allí donde actuaba matemático y ¡también! epicúreo el potente habitante de la lámpara fotográfica.

FORMACIÓN

Hijo de una familia judía de clase media, Paul Strand estudió en la *Ethical Cultural School*, un prestigioso centro de educación secundaria inspirado en los principios filosóficos de John Dewey. Uno de los profesores, llamado Lewis Hiñe, organizó allí un taller de fotografía, en el que Paul, junto con cuatro o cinco compañeros, tuvo oportunidad de familiarizarse con las técnicas fotográficas. En invierno de 1907, el mismo Hiñe llevó a sus alumnos a la *Photo Secession Gallery* de Stieglitz, donde se había organizado una exposición internacional de fotografía. Aquella visita fue decisiva para Strand, pues comprendió que la máquina fotográfica podría crear obras de tanto valor como aquéllas que hasta entonces habían creado la pintura o la escultura; todo dependía de si detrás de la cámara hubiera un verdadero artista. Strand decidió ser fotógrafo.

Nueve años de experimentación pasaron antes de que en 1915 empezara a comprender cuál sería su camino artístico individual. Trabajó intensamente en algunas composiciones que llamó «abstractas», en varios retratos de neoyorkinos, tomados en la calle, y en una serie de planos muy generales de determinadas plazas y lugares de Nueva York. Guardó todo aquel material en una carpeta y se fue a ver a Stieglitz.

Más asombrado que Stieglitz quedó el mismo Strand cuando aquél se comprometió a organizar en su galería una exposición individual con aquellos trabajos, algunos de los cuales publicaría también en *Camera Work*. El reconocimiento del más prestigioso fotógrafo americano consagraba definitivamente al joven Strand.

Los trabajos de 1915-17 contenían los principios orientadores del futuro trabajo de Strand, que se desarrollaría en tres direcciones distintas: las composiciones formales, abstractas, en primer lugar; los retratos de individuos con significación social o colectiva; y, finalmente, lo que podríamos considerar retratos colectivos con significación, al contrario que los anteriores, única o peculiar.

LECCIONES DE COMPOSICIÓN DE LAS VANGUARDIAS

La fotografía tenía que aprender, en primer lugar, de las vanguardias europeas a dominar con audacia las categorías artísticas formales. En la obra de Matisse, de Picasso, de Braque, de Léger, según Strand, las formas sólidamente construidas, la composición de líneas y manchas de color, la diferenciación de las «texturas» de las superficies de los objetos, eran, entre otras, las tareas a las que nunca se renunciaba, cualidades sensibles que la fotografía tenía que aprender a manejar y dominar para obtener efectos igualmente impresionantes, emocionalmente poderosos como los de aquella pintura europea más reciente.

Strand trabajó en una serie de fotografías abstractas, como él las llamó, con vistas a enseñorearse de estas cualidades compositivas.

—En el verano de 1915 yo estaba en Connecticut. Allí, hice que desfilaran ante mi cámara los objetivos fotográficos más simples: cacharros de cocina, copas, platos, piezas de fruta, una tabla, una mesa, la balastrada de un porche, las sombras proyectadas por esa balastrada... Cosas tan simples como éstas se convirtieron en material sobre el que experimentar para llegar a descubrir qué habría de ser una fotografía abstracta, para llegar a comprender en qué consistía en realidad una pintura abstracta.

Strand seguía de ese modo las huellas de los últimos maestros. ¿Acaso no habían bastado un frutero a Cézanne, y a Van Gogh un par de zuecos, para mostrarnos por medios exclusivamente pictóricos la belleza insólita, desconocida hasta entonces, de la vida contemporánea? En pos suyo, también el cubismo de Braque y de Picasso se había esforzado en consolidar un método de representación y composición que, partiendo de los objetos más comunes de la vida cotidiana: un cenicero, una mandolina, un paquete de tabaco, aspiraba a pintar de nuevo toda la vida, el mundo entero desde un nuevo prisma. ¿Cómo no mencionar los *collages*, reivindicaciones puras de las texturas cotidianas más simples y ordinarias: papel de periódico, lana, cartones de envolver? A toda la tramoya olímpica que el siglo XVIII y XIX había construido con escayola y pastel le llegaba la hora del sepelio. Paul Strand parecía dispuesto a arrojar la última paletada de tierra desde la orilla de los vivos en la que se encontraba la fotografía.

—Después de las así llamadas fotografías puramente abstractas, mejor dicho: abstractas en intención, que hice en 1915 —comentaba años después Strand—, nunca he vuelto sobre este tipo de objetos, no he sentido el deseo ni la necesidad de fotografiar formas por sí mismas. Aprendí a partir de aquellos trabajos qué estaban haciendo los pintores de vanguardia... El siguiente paso era, como es lógico, tratar de aplicar todo aquello a los paisajes con los que a continuación me encontré forcejeando: unos precisos lugares de Nueva York que yo quería tomar desde lugares muy concretos.

mdloshb1.jpg

Image not found or type unknown

Strand no volvió, en efecto, a la composición fotográfica de puras formas, como aquéllas de 1915. Y, sin embargo, me atrevo a considerar que siempre mantuvo abierta la espira de la investigación «casi» formal o abstracta. ¿Qué otra cosa fueron si no esos primerísimos planos en los que Strand compuso, a lo largo de su vida, masas, formas, texturas, luces y sombras, cualidades «casi» abstraídas de los objetos más simples de la naturaleza, «casi» desnudas de significado?

Pensemos en el último de los trabajos de Strand, el álbum *On my Doorsteps*, publicado postumamente, donde él, un neoyorkino para entonces muy viajado, autor de documentos sobre países de todo el orbe, volvía a su jardín para encontrarse allí, «a la puerta de su casa», de bruces con la belleza de las formas, de las texturas, de los seres que rodean su hogar y su vida cotidiana, las que se disponía a retratar con la cariñosa y pulcra exactitud de un pintor japonés, de un viejo maestro que se entrega devotamente a un oficio que ha practicado día tras día, y que se ha transformado en el sentido de su vida.

RETRATO INDIVIDUAL CON SIGNIFICACIÓN SOCIAL

Los logros formales obtenidos durante la experimentación abstracta de 1915 habían de encarnarse al mismo tiempo en trabajos sobre temas y sentimientos reales, concretos, no-abstractos. Paul Strand quería decir algo de sus conciudadanos neoyorquinos, y se preparaba a hacerlo de un modo original.

Los retratos de Strand presentados a Stieglitz en 1916 habían sido realizados con total inadvertencia por parte de los interesados —desinteresados—. Ninguno de los fotografiados había sido conscientes de estar frente a una cámara fotográfica, posando. Pues hubiese bastado ese punto de consciencia para introducir un hiato insalvable entre la fotografía y la vida, entre la realidad y el documento fehaciente de ella, que Strand perseguía en sus primeros trabajos. Su cámara quería observar el libre fluir de la vida de los hombres y las mujeres neoyorkinos, sus movimientos naturales, sus gestos espontáneos, sus miradas reveladoras, las actitudes características de la individualidad de sus vidas. Nacieron de ese intento *Blind Woman* (1916), *Man in a Derby* (1916), y algunos otros trabajos presentados en la galería de Stieglitz.

Para realizar sus documentos, Strand tuvo que inventarse la primera «cámara oculta» de la historia de la fotografía, una máquina que presentaba un objetivo ficticio a la vez que disponía de otro real, camuflado, por el que observaba, refractados, a los sujetos desde una gloriosa impunidad artística.

Con razón comentó Stieglitz que trabajos como aquéllos nunca los había visto. Es verdad que existía en América una tradición de fotógrafos documentalistas: Riis, entre otros, y el mismo Lewis Hiñe, el profesor de fotografía de Strand en el ECS. Estos fotógrafos trabajaban con una conciencia social y política muy aguda. Se habían alejado de los salones devotos de lo sublime, de las academias, de las pedantes conversaciones sobre Estética. Como los pintores parisinos a finales del XIX, los fotógrafos neoyorkinos habían salido a la calle para observar desde allí —sol, aire y olor de caballeriza de por medio— la vida de sus connacionales.

Claro que la observación de la realidad podía conducir hasta los núcleos de la pobreza, la marginación y el desamparo, hasta aquellos barrios, reales como dolores de cadera, que los documentalistas perseguían documentar con su trabajo. Este era el objetivo de los fotógrafos realistas: que las clases acomodadas de Nueva York conocieran la otra cara de la luna, aquella parte oscura de su ciudad colonizada por los *outsiders* y los deshauciados de la pobreza.

Así que los retratos de Strand compartían con esta fotografía documental la búsqueda en la calle de sus temas y personajes, la elección del aire libre frente a los salones cerrados y la simpatía por el habitante común de Nueva York. Pero se alejaba de aquel documentalismo social por cuanto se centraba en un retrato más fisionómico y psicológico que ambiental. De hecho, Strand presentaba a sus personajes en primeros planos, mostrando apenas indicios del contexto y ambiente en que sus personajes se movían. Sus retratos eran capaces de combinar la objetividad social, no tan documentada como la de los realistas y sin embargo nunca escondida, con una intensa, a la vez que desapasionada y poco sentimental, participación en la personalidad, carácter y humanidad del retratado.

—Yo sentía —explicaba Strand— que aquéllas eran gentes golpeadas por la vida, individuos extraordinariamente interesantes, nobles incluso.

Los retratos de Strand, ajenos a toda intención moralizante, filosófica o polémica, evocaban con fuerza mayúscula los orígenes mismos de la fotografía. Eran los suyos parientes próximos, si no

descendientes directos, de los retratos de David Octavius Hill, de los retratos de Nadar. La cámara de aquel joven artista hacía fotografía directa, presentaba documentos, revelaba la verdad: era una cámara capaz de fijar el alma de un rostro como una máscara egipcia, a prueba de mortalidad.

Se quejaba Charles Baudelaire de su manifiesta incapacidad para escribir versos épicos a partir de la vida de los encorbatados burgueses, sus conciudadanos. Es verdad que la forma vida urbana de éstos y la de los guerreros que abandonaban sus hogares para fundar nuevas ciudades, para conquistar lejanos reinos, resultaban dos antípodas irreconciliables, que ninguna fuerza poética conocida había logrado casar. Con aquello en lo que la poesía francesa había fracasado, sin embargo, se iba a coronar de éxito un fotógrafo llamado Strand. No los burgueses, sino individuos aún más populares: guerreros pacíficos en la lucha por la supervivencia urbana en la capital del mundo, se habían convertido en héroes frente a la cámara de Strand, habían adquirido el resplandor de las imágenes fijadas con una laca de eternidad.

El joven Strand había aprendido muy pronto a moverse dentro del orden clásico. Sus obras mostraban un preciso equilibrio de forma y contenido. Si la simpatía por las gentes retratadas no se hacía presente a gritos, si la documentación social no se ejercía como estridente vindicación de una anónima justicia estructural, a la vez la composición de las formas, de los valores tonales de las superficies, de las líneas de los objetos, llegaba a esa suerte de compenetración áurea donde nada falta ni nada sobra. Ninguna ostentación, ninguna intención barroca, sino estructuras compensadas puestas al servicio de la serena emoción del espectador.

LA OBJETIVIDAD FOTOGRAFICA

Estas búsquedas concretas del fotógrafo resultaban muy coherentes con su concepción teórica del medio en el que se movía. Un artículo suyo, «Photography», aparecido en 1917, explicaba su idea de la «objetividad» posible —deseable— en fotografía. El resumen de sus ideas podría ser éste: la fotografía sería para Strand la primera y fundamental aportación de la ciencia a las artes. O dicho de otro modo: precisamente aquello de la fotografía que era, para los custodios del serrallo de las Bellas Artes, su debilidad —a saber, su proceder mecánico y maquinal— eso era para Strand justamente su punto más fuerte, su virtud más característica, el cauce que permitiría a la fotografía aportar belleza al mundo en cantidades ingentes.

mdloshb2.jpg

Image not found or type unknown

La ciencia del XIX engendró la máquina y, si los sociólogos tenían razón, ésta hizo desgraciados a muchos seres humanos. ¿No fue Marx quien dijo que los trabajadores del XIX vivían alienados del producto de su trabajo? Siempre que la nueva ciudad industrial del XIX representara la antítesis conceptual y vital del mundo agrario, aquél en el que hombre, inserto en la naturaleza, había sido educado hasta la fecha; siempre que la ciudad industrial hubiese ahogado los paraísos terrenales con las tóxicas exhalaciones de la combustión del carbón, de la máquina y la civilización industrial podría decirse cuanto uno quisiera, salvo que hubiese producido un gramo de belleza.

Las masas de trabajadores anónimos encerrados en sus nichos de producción durante más horas de labor que de luz tenía el día; trabajo de niños, miseria doméstica, suburbanismo, enfermedad... En

resumen hecho por Durkheim: anonimía y suicidio. Si todo aquello era verdad, la ciencia empírica y la máquina industrial habían sido protagonistas de un cúmulo sin precedentes de fealdad.

De ahí la audacia del joven fotógrafo Strand, que se proponía redimir la máquina y la ciencia de su lógobre papel de corruptor del hombre, de enemigo de su verdad natural. De «objetividad» habían hablado también los sociólogos, muy particularmente George Simmel, a propósito de la cultura moderna: objetividad del razonamiento intelectual, que desde Kant había podido prescindir de las consideraciones subjetivistas en favor de los razonamientos de orden trascendental, es decir, *a priori*; objetividad de las relaciones sociales en círculos que, inicialmente favorecedores por su tamaño del trato personal, se iban «anonimizándose» progresivamente, merced a su crecimiento y masificación, y en los que el trato personal quedaba finalmente sustituido por la relación objetiva, medial, escrito-estatuada; objetividad de las relaciones profesionales y urbanas en la gran ciudad, donde el individuo llegaría a definir su propia identidad social por medio de una múltiple participación en relaciones, grupos, partidos y asociaciones de todo género, en una síntesis peculiar de él y sólo de él; de todos los aspectos de la vida cultural moderna, en fin, se había dicho que se habían objetivado, de todas menos del arte, con el que parecía suceder precisamente lo contrario.

En el mundo racionalizado, objetivado, burocratizado, en el que irremisiblemente vive el individuo contemporáneo, sólo son respetadas unas pocas esferas donde aún cabe cultivar lo personal, lo emocional, lo irracional. La esfera erótica es la primera de ellas, según Weber, el ámbito privilegiado donde los hombres y las mujeres devorados por las máquinas logran recuperar su vínculo original con la naturaleza, reconciliándose con la vida. La esfera política sería otra de esas esferas, analizada por Weber al término de la Primera Guerra mundial, y que hallaría una dramática confirmación en la política de Hitler. El arte, en fin, sería otro de los reinos respetados milagrosamente por la civilización del racionalismo económico y del racionalismo ético, según el mismo Weber.

Pues bien: la obra de Strand demostraba que no era legítimo elevar estas observaciones sociológicas a categoría de principio. Había al menos un artefacto de la moderna civilización científica y maquinista, como era la cámara fotográfica, que, conocida y bien llevada, se mostraba capaz de producir singulares síntesis de lo racional y lo emocional, de ciencia y arte, de lo mecánico con el orden espiritual.

¿Acaso la máquina de cine no siguió esas mismas huellas, cuando cayó en manos de los realizadores intelectualmente más ambiciosos?

Pero la condición, en ambos casos, era que las máquinas las manejase un clásico, es decir, un individuo capaz de determinar la materia específica con la que había de trabajar acertando; un individuo capaz de respetar siempre y en todo caso la apariencia fenoménica, sensorial, física de la materia, las cualidades perceptibles y, en la misma medida, emocionalmente activadoras de los colores, los espacios, las materias moldeables, las palabras, los movimientos; un individuo que fuese capaz, en fin, de revelar el valor relativo de los elementos individuales: su insólita copertenencia, la proporción en lo universal, la completud, la armonía.

Está justificado, creo yo, considerar a aquel joven fotógrafo de 26 años como un clásico precoz, neoyorkino y en conjunto sorprendente. ¡El veterano Stieglitz quedó boquiabierto al ver aquellos trabajos en el cartapacio de Strand!

Aprendida la lección con tan buenas calificaciones, Paul trataría de explotar el éxito de estos principios

en todos los trabajos posteriores.

Porque es preciso recordar que Strand llevaba aún un tercer tipo de trabajos debajo del brazo, cuando fue con la boca reseca a visitar a Stieglitz en 1916. Si la investigación formal había sido el impulso de la primera parte de ellos, y los retratos de claro contenido social habían sido los otros, Strand había hecho todavía otro género de ensayo: como entidad superior a todos sus habitantes y vidas individuales que en ella se cobijaban, el joven fotógrafo había considerado la ciudad de Nueva York como un gran ser vivo colectivo: con su respiración, sus movimientos, sus actividades propias; más aún: con un carácter y, si me apuran, con un alma individual que era preciso intentar captar con la máquina de hacer documentos.

LO COLECTIVO INDIVIDUALMENTE SIGNIFICATIVO

Los intentos de capturar la vida de la Gran Ciudad con medios fotográficos habían comen zado unas décadas antes. Tanto los pintores Seccesion habían visto en Nueva York el símbolo de la energía y optimismo asociados al progreso de la cultura industrial en América. Siguiendo la convicción poética de Walt Whitman, los fotógrafos del círculo de Stieglitz consideraban que la arquitectura de la ciudad de Nueva York, el ritmo de vida de sus habitantes, tanto como su peculiar vida cultural, encerraba un importante sentido espiritual. La ciudad se transformaba ante ellos en metáfora visual del progreso y la vanguardia, de todo lo no provinciano que florecía en América.

Esta convicción había fecundado, por ejemplo, la mística de las imágenes neoyorkinas de Stieglitz. Alvin Langdon Coburn fue todavía más lejos, al sostener que los puentes y rascacielos de Nueva York hallaban su origen en las mismas fuerzas científicas que produjeron la fotografía, y que este parentesco espiritual, en consecuencia, hacía de la cámara fotográfica el instrumento idóneo para expresar los sentimientos que el espectáculo de acero y hormigón más fabuloso del mundo, el espectáculo incomparable y peculiar de la ciudad más representativa de la modernidad, despertaba en el alma del individuo del fabuloso reino llamado siglo XX.

Cuando en 1915 y 1916 Paul Strand puso ante el objetivo de su cámara el alma de Nueva York, lo hizo con una intención precisa que suponía ese clima de entusiasmo artístico, y que a la vez que lo modulaba en un sentido preciso.

—En tercer lugar —comentaría Strand—, me había movido el deseo de expresar cierto sentimiento que yo albergaba respecto de Nueva York, donde vivía. Mis experimentaciones perseguían saber si realistas como los fotógrafos del círculo de la uno puede fotografiar el movimiento de una gran ciudad, como es ésta: el movimiento en las calles, el movimiento del tráfico, el movimiento de las gentes andando por los parques. Este intento me condujo a fotografías como *Wall Street* y aquellas otras que tomé desde una altura elevada en el *City Hall Park*.

Me interesa subrayar aquí esta notoria audacia del joven poeta: confiar a la *still photography*, es decir, a la reproducción inanimada e inmóvil nada sino el ilimitado movimiento de la ciudad más populosa y activa del país más emprendedor del mundo. ¿Habría podido Fidias confiar toda la impresión de la energía de la vida de Atenas a un sola metopa del Partenón? Pues Strand pedía más a las emulsiones reveladoras de imágenes sobre el papel que el escultor pudiera pedir a la piedra. Oh joven artista, pretendías que tu caballete inmóvil se viera transformado en un motor inmóvil concebido al modo de los antiguos físicos, que sin despeinarse un pelo pudiese poner en jaque a todo el universo.

Había que elegir, en primer lugar, una escala adecuada, es decir, una en la que el ser humano individual quedara suficientemente sometido a lo colectivo, a la ciudad, a la masa. Citemos de nuevo a Baudelaire: aquel sentimiento, a propósito de la vida urbana en París pocas décadas antes —aquella «santa prostitución del alma» individual en la colectiva *mélange* de la colmena urbana, a la que se refiere en *Las flores del mal*— había cruzado el Atlántico y mutado de medio de expresión: no la palabra, sino la imagen, había de transformarse en cauce de representación supraindividual y social, todavía más, pues estamos hablando de Nueva York: en megaurbana y cosmopolita.

¿Cómo expresar el movimiento físico dentro de esas coordenadas supraindividuales? Por medio de la combinación abstracta de individuos y figuras, respondió Strand, y por una expresión emocional de conjunto.

Estamos en la cúspide de los proyectos conceptuales de Strand. Ya hemos citado dos trabajos de 1916 correspondientes a esta experimentación: *Wall Street* y *City Hall Park*. A ellos siguieron otros muchos a lo largo de su vida.

—Ahora me doy cuenta —decía Strand al final de su carrera— que, si no hubiese hecho aquellas fotografías —se refería a la serie de Nueva York que comentamos aquí—, dudo que hubiese sido capaz de realizar otras fotografías como *The Marked*, *Luzzara* o algunas otras cosas que hice en Marruecos en 1962, en Ghana en 1963 y 1964, o en Rumania en 1968. En todas ellas me propuse resolver el mismo problema: fotografiar individuos en movimiento.

Decía que éste, a mi juicio, es el proyecto más ambicioso de Strand. No es casual que sólo algunos años más tarde (cinco sólo), volviera sobre el mismo tema con otro medio, el cinematógrafo. El primer filme de Strand, titulado *Mannahatta*, sobresale en muchos horizontes, como un gigante rascacielos, con sus escasos siete minutos. Es, para empezar, el primer filme documental de la historia del cine: así lo sostiene Lewis Jacobs (*The Documentary Tradition*, Nueva York-Londres, 2creo que con más razón que un santo. Tomando el título de un poema de Walt Whitman —«Mannahatta» era el nombre que los indígenas daban a la isla donde se yergue Nueva York— Strand volvía además a los mismas preocupaciones y motivos que le habían empujado años antes a realizar aquellas fotografías de su ciudad: tanto es así, que Strand volvía a visitar con la cámara cinematográfica muchos de los lugares ocupados antaño por la cámara fotográfica.

Mannahatta, el primer documental de la historia de la cultura, da pie a una interesantísima discusión acerca de las diferentes naturalezas respectivas del cine y la fotografía. ¿Qué medio cabe considerar, desde el punto de vista conceptual, más adecuado para documentar la verdad, la belleza del movimiento de esa gran ciudad, de cualquier ciudad..., de cualquier movimiento? ¿Había considerado Strand insuficientes los resultados obtenidos en 1916 con la *still photography*, y habría por ello vuelto sus ojos hacia la *motion picture*? ¿Era consciente Strand de las potencialidades peculiares del medio cinematográfico; supo emplearlas sistemática, conscientemente?

La extensión de este ensayo no nos permite constestar ahora a esta pregunta, ni a muchas otras: en qué se adelantó Strand a Robert Flaherty, el indiscutible creador de la *feature* documental, y qué aprendió posteriormente de él; por qué y cómo Strand volvió al cine documental para hablar de México, de China, de la España republicana, ¡jojo! y naturalmente, de los Estados Unidos. Aquí tenemos un Strand ed., 1979), no sólo artista consciente, sino sobre todo activo defensor—activista— de los derechos humanos en todo el mundo.

Hablaremos, en fin, en la próxima ocasión, de cómo el movimiento —la vida— asombrosa de Nueva York dejó paso al movimiento —la vida— no menos asombrosa de México, de Nueva Inglaterra, de Francia, de Italia, de Marruecos, de Ghana, de Rumania, lugares a los que Strand viajó con su cámara fotográfica, concluido su trabajo en el cine documental. Al fotógrafo Strand, espíritu tan insaciable como el propio Flaherty, no le satisfacían las concretas manifestaciones colectivas que cada uno de sus proyectos lograba documentar. La vida humana era siempre mucho más extensa, más rica, más sorprendente que todos y cada una de las imágenes que de ella podía obtener.

La vida del género humano adquiriría modulaciones únicas en cada pueblo y en cada colectividad, dignas de ser ponderadas por el atento ojo de esa máquina fotográfica, sorprendente invento mecánico del industrial siglo XIX.

Quiero expresar mi agradecimiento al director del Departamento de Film y Vídeo del MOMA, Steven Higgins, que tuvo la amabilidad de ayudarme a encontrar algunos textos imposibles de localizar en nuestros archivos y hemerotecas. A su ayudante, Edith M. Prendergast, en agradecimiento por la atención de múltiples gestiones en Nueva York, le deseo una feliz estancia entre nosotros, en Madrid, donde ha querido instalarse por una temporada, para fortuna nuestra y, estoy seguro, también suya. Anthony Montoya y su *Assitant*, Kimberly Sentner, del Paul Strand Archive (Nueva York), tuvieron la amabilidad de ceder a *Nueva Revista* los derechos de publicación de las fotografías de Paul Strand, con que se ilustra «Historia del arte fotográfico», del mismo autor, que publicamos a continuación.

Fecha de creación

30/12/1999

Autor

Rafael Llano