

PAUL STRAND, FOTÓGRAFO E CINEASTA

Margarita Ledo Andión

"Sempre crin que o verdadeiro artista, coma o verdadeiro científico, é un investigador que usa materiais e técnicas para escaravellar na verdade e no sentido do mundo. E o que crea, ou talvez co que regresa, é co resultado obxectivo da súa exploración¹", escribelle Paul Strand ao editor de *Photographic Journal*, como conclusión do seu itinerario. Un itinerario exemplar que vai da exploración, de e coa cámara, ao neorrealismo, do filme experimental e formalista *Manhatta*, (1921) ao libro *Un paese*. Este último é un proxecto fotográfico dos anos cincuenta onde os personaxes se contan a si mesmos e o seu propio país, onde o autor extrema as calidades da *straight photo*, o estilo que ó longo da primeira metade do século XX vaise identificando como o canónico para a foto documental: "encadre xusto, luz natural, toma directa que non debe someterse a manipulacións no laboratorio, a cámara e as súas propiedades como parte da expresión do modelo, a fusión da obra coa cousa", como declarará case ao final: "a obra é a cousa mesma".²

Sendo alumno nun taller circunstancial que impartiu Lewis Hine na Ethical Culture School, visita con el a Photo-Secession Gallery, a coñecida como "291", e dende ese momento decide que se vai dedicar á fotografía. A súa época é a das vangardas e o seu filme de personaxe colectivo *Manhatta*, realizado con Charles Sheeler, está considerada como primeiro "city film" e o primeiro filme de vangarda nos Estados Unidos. Nel, Strand expresa a súa devoción pola linguaxe do medio a través de escalas, composicións en diagonal, picados que se abren en planos xerais, contrastes

de ton, texturas, ángulos e espazos absolutamente urbanos, variacións sobre o movemento. O espazo público e a xente no espazo público entrando e saíndo de cadro. Un filme de cidade que se adianta aos que realizan os cineastas europeos e que se estrea comercialmente, mesturado con outros materiais coma se se tratase dunha peza de entretemento, en xullo do 1921 no Teatro Rialto de Broadway.³

O seu autor de cabeceira, Alfred Stieglitz e a súa formación na éxida da "291" fanlle recoñecer na cámara o dereito a facer fotos como fotos, a non querer ser senón fotógrafo, a dedicarse ao que se vai chamar *straight photo* como "nova forma de ver a vida", sen outras convencións que as do novo medio: o realismo na visión e o rigor da forma. O termo *straight photo*, traducido como "fotografía pura", que servirá para designar a actitude de autor na foto e que, como avanzamos, convértese nun xenérico para designala como documental, adoita atribuírselle a Sadakichi Hartmann⁴, crítico da revista *Camera Work* que, no 1904, reclama que os fotógrafos fagan fotos no canto de parecer pintura, abrindo unha fenda definitiva co pictorialismo finisecular.

Strand expón na "291" e publica as súas primeiras fotos en *Camera Work* no 1916, mentres profunda na relación do fotógrafo coa foto directa, sen participación do fotografado, un exemplo disto é o primeiro plano curto frontal, tal como se amosa nunha

3 Stange, Maren (ed.), *Paul Strand Essays on his Life and Work*, Aperture, Nova York, 1990.

4 A influencia de pensamento de Sadakichi Hartmann no inicio da modernidade fotográfica está amplamente recoñecida e a tradición da foto directa, da "fotografía pura", irase desenvolvendo con Lewis Hine, Alfred Stieglitz ou Paul Strand, pero tamén nas décadas de 1950 e 1960, con Henri Cartier-Bresson ou Robert Frank.

1 Strand, Paul, "Letter to the editor", *Photographic Journal*, vol. 103, núm. 7, 1963

2 Hill, Paul e Cooper, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

das súas imaxes de máis sona: *Blind* (a muller cega) que, ao mesmo tempo, é paradigmática da busca do espontáneo, da imaxe sen pose, do modelo alleo ao acto fotográfico.

A súa intención experimental faille desenvolver diferentes prácticas coa cámara, coma a que acabamos de mencionar dentro da filosofía da *candid photo* -a foto roubada ou foto de improviso-, e idear mecanismos para manter a cámara oculta, lonxe da conciencia, lonxe do individuo, para que este non teña a opción de colaborar e pase a ser un material máis. Mentres, o seu traballo como *freelancer* -oito anos no campo dos noticiarios- familiarízano coa imaxe en movemento e favorecen que estableza unha particular simbiose entre a foto e o fotógrafo como cineasta que Paul Strand aplicará, sobre todo, ás súas películas dos anos trinta, unha década de confrontación fundamental.

El mesmo destaca o papel do programa fotográfico dirixido por Roy Striker dende a Farm Security Administration, arredor das consecuencias sociais da Gran Depresión, e compárao aos filmes que a cooperativa de novos artistas realiza en paralelo co selo Frontier Films, presidido por Paul Strand ata que Estados Unidos entra na II Guerra Mundial.

A súa biografía presenta esa rara unidade entre acción e ideoloxía, entre historia e tempo presente, entre arte e cidadanía. De esquerdas, movéndose na área do partido comunista americano, o seu papel como cineasta independente e a súa militancia anti-Hollywood significano como un autor profundamente político, con formulacións narrativas e estéticas diferentes segundo o espectador tipo ou segundo o contido táctico que queira tratar. Dun filme coma *Redes*, realizado en México en 1934, dentro dun programa da Secretaría de Educación destinado a mariñeiros sen alfabetizar, á última das súas producións de Frontier Films, *Native land* (1942), un filme panorámico sobre a conciencia perdida que incorpora o pasado, a loita pola liberdade, co que por entón era o máis actual -o sindicato do crime, o Klu-Klux-Klan-, a obra de Paul Strand constitúe un catálogo exemplar do cinema fotográfico, onde o respecto polo medio só é posible a partir do respecto polo obxecto.

Os límites do fotográfico

En 1917, Paul Strand publica o seu texto seminal "Photography"⁵ no que declara, como núcleo do seu pensamento, que "a forza dun medio depende da pureza do seu uso", e no que apunta cara á "obxectividade como esencia e como límite do fotográfico", unha idea que continuará desenvolvendo, sen ambigüidades, noutro dos seus textos exemplares, "Photography and the new God", 1922, onde se detén nas obrigas que comporta o método da foto directa se o fotógrafo quere salvagardar o seu punto de vista. Así, a obxectividade, como campo de batalla da súa época, chéganos a través da súa apreciación sobre o que fan os mestres, aqueles que sacaron a foto do pictorialismo e incorporárona á creación cultural do seu tempo:

A través do seu modelo Alfred Stieglitz, Strand diríxese aos seus contemporáneos, a eses que elixen unha profesión nova, a de fotógrafo, para lles advertir de que "cando se é quen de establecer certo 'control espiritual' sobre a máquina, sobre a cámara", repite, "acábase cun muro ficticio que, polo xeral, separa foto e linguaxe formal, foto e creación".⁶ "No traballo de Stieglitz está sempre presente unha total aceptación das cousas en si mesmas, a obxectividade que o fotógrafo debe controlar e non pode xamais eludir. Pero, sobre todo, nas súas fotografías tomamos conciencia dun novo factor que a máquina engadiu á expresión plástica: o elemento do tempo diferenciado. [...] El [Stieglitz] mirou con "tres" ollos e foi quen de reter unicamente con medios fotográficos, o

spacefilling ["cheo espacial"], a tonalidade e a tactilidade, a liña e a forma".

Preocupado polas relacións entre ciencia e expresión, n" "A motivación artística en fotografía" (1923),⁷ Strand reabre un diálogo ligado ao pensamento utópico do século XIX: a necesidade de implicación entre arte, coñecemento e produción industrial, cuxa actualidade alóngase ata o día de hoxe:

"Refírome ao uso dos medios fotográficos como vehículo de expresión da mesma forma en que a pintura, as pedras, as palabras e os sons empréganse con este propósito, concretamente, considerándoo como outro conxunto de materiais que en mans duns poucos individuos, que se atopan baixo o control dunha profunda necesidade interior combinada co coñecemento, poden converterse en organismo con vida propia, coma as árbores ou as montañas".

A obxectividade do medio converxendo coa subxectividade do fotógrafo nunha operación capaz de xerar o futuro, un compromiso que nin se pode aprender nin ninguén che pode regalar, un difícil proceso de busca do propio sentimento a propósito do mundo, un proceso diferente do de calquera outra persoa, un *plus*, "o elemento vital" comenta Strand, que un só poderá desenvolver se está potencialmente nel. Un *plus* que non se pode adquirir e que pasa por unha decisión coma a que declara de maneira lisa: "Son fundamentalmente un realista, non un pictorialista".⁸

Da tecnoloxía á historia

Manhatta, cos seus sete minutos plenos de todo o que se pode facer cunha cámara, co movemento como movemento, cos ángulos de toma multiplicándose, coa construción do ritmo interno e da súa cadencia básica entre catro e doce segundos, coa composición callando en contraste de planos, de volumes, de liñas ou de masas. *Manhatta* como unha fotomontaxe que se alonga no espazo e no tempo; que rompe convencións escollendo unha estrutura vertical, será a obra coa que Paul Strand renda tributo á tecnoloxía fotográfica como tal.

Pero o que agora nos interesa é a década do Strand cineasta, a etapa do documental independente e militante de NY Films e Photo League, e o cine institucional e social. Son os anos trinta do século XX, cando o fascismo avanza e se ensaia a Europa da Fronte Popular, cando Jean Renoir converte a clase obreira en protagonista de *La vie est à nous*⁹, ou América exhibe a época Roosevelt, o New Deal e o US Film Service, ademais dos manifestos contra a censura, contra o código Hays, con data de 1927.

Son anos en que o sentido de grupo é o santo e seña e a marca que sitúa os creadores de imaxes na verdade concreta e na arte de masas. Strand comezara este camiño seguindo o paso áspero da revolución mexicana e asumindo con ela responsabilidades prácticas, algo ben común para os intelectuais de entreguerras. A opción polo cine documento, que, -en xeral, prodúcese dende dentro da tradición literaria do heroe individual racionalista que observa os acontecementos, que se mete e que se transforma co paso polos acontecementos-, é tamén unha sorte de emblema do sentido de grupo que, en non poucas ocasións, se define como solidariedade creativa e se traduce en obras colectivas como *Redes*, rodada na aldea mariñeira de Alvarado, que contou con Strand na ideación, na cámara e na supervisión da produción e con Fred Zinnemann na dirección e Gunther von Fritsch na montaxe.

⁷ Strand, Paul, "A motivación estética en fotografía", en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

⁸ Deschin, Jacos, "Paul Strans: An Eye for the Truth" en Harvey V. Fondiller (ed.), *The Best Popular Photography*, Ziff-Davis Publishing Co., Nova York, 1979.

⁹ Proxectada no Cineclube de Compostela o mércores 14 de decembro do 2011, con subtítulos traducidos por Iván Cuevas (N. da T.)

⁵ Strand, Paul, "Photography", *Seven Arts*, August, 1917.

⁶ Strand, Paul, "Photography and the new God" en *Brooms*, vol. 3, núm. 4, 1922.

Os analistas consideran que *Redes* é un filme de Strand precisamente polas conexións coa súa obra fotográfica e polo modo como moldea rostros e figuras, segundo Archiband MacLeish, este é un signo de respecto polo seu suxeito, polo seu material. William Alexander¹⁰ comentao así:

“De feito, un medio compositivo frecuente imponse ao filme un sentido estático específico: moitos planos comezan cunha única figura en pose, nun achegado ou medio *close-up*; o movemento no plano consiste pois nun único movemento de cabeza. As variacións a esta composición prodúcense en planos que conteñen dúas ou tres persoas, así coma amplos grupos delas”.

Por cultura, Strand admira e aprende o estilo Flaherty, o rigor do método para aproximarse ao diferente; por ideoloxía, o seu cine de referencia é o da antiga Unión Soviética -Potemkin, por suposto, pero tamén Turksib, de Victor Turin, unha película sen montaxe nin efectos-, un país ao que viaxará para, acto seguido, organizar NYKino. Do cine soviético incorpora o bo uso de todos os elementos cinematográficos de acordo con cada momento, cos medios a bordo, co propósito. Polo compromiso que adquire coa historia, un compromiso que veremos traducirse na participación a favor da República Española, o seu cine militante busca amplas audiencias, non só a través dos temas, senón tamén pola forma, pola súa proposta dramática e pola preocupación polo espectador. Este compromiso lévao a traballar cos seus camaradas Hurwitz e Steinert para a Resettlement Administration, o seo dos programas do goberno Roosevelt, dando como resultado o filme *The Plow that Broke the Plains* (1936). En paralelo, e seguindo iniciativas do seu tempo, creará a súa propia organización: Frontier Films.

Frontier Films

Frontier Films, a produtora cooperativa e independente que se estrea no 1937 con *Heart of Spain* e acaba con *Native land* (1942). Ata a entrada dos Estados Unidos na II Guerra Mundial, ten como primeiro apoio a experiencia dun noticiario, *The World Today*, que se presenta como unha alternativa ao noticiario oficial do grupo Time-Life *The March of Time*, dentro do espírito que anima a agrupación Film and Photo League,¹¹ que non é outro que producir bens culturais e organizar, á súa vez, a distribución para as masas, seguindo pautas dos escritos de cineastas que a mesma Liga publicara: Vertov, Esfir Shub, Eisenstein.

Na articulación do selo Frontier Films, que se converte en pioneiro da produción independente de esquerdas, a marca de Strand traslada consigo non só o seu xa gañado recoñecemento como fotógrafo, senón tamén a súa preocupación pola posta en forma e a posta en escena, así coma o seu ideario a favor de que o medio se exprese. De novo, coma no caso de Vertov, a notación da cámara adquire a súa posibilidade máis singular no cine da realidade.

Native Land, un filme documento sobre a conquista da liberdade polo pobo americano, é o final do seu traballo cinematográfico. Realizado con material directo e con reenvíos a feitos coñecidos que só podemos ver convertidos en ficción ou reconstruídos, está considerado coma unha obra mestra no seu xénero. Un filme dialéctico en que se unen e confunden fluídos de augas, de grandes panorámicas e do traballo rural e industrial, con tramas de heroes e viláns que non son estraños entre si nin deixan fóra ao espectador. Todos os materiais confúndense a través dun minucioso sistema de transicións e sobreimpresións, para seren convocados coma un mesmo símbolo da construción nacional.

10 Alexander, William, “Paul Strand as Filmmaker, 1933-1942” en *Paul Strand. Essays of his Life*. op. Cit. Véxase, do mesmo autor, *Film on the left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton, University Press, Princeton, 1981.

11 Como outras agrupacións, a Film and Photo League foi prohibida polo maccarthismo no 1951.

Ata que se produza o posible conflito entre pobo e dirixentes, un conflito que é consecuencia da persecución do movemento sindical que se produciu nos anos de 1930, coa liquidación física dos seus dirixentes, e a aparición dun clamor xeracional que tenta resituar en tempo presente a loita pola liberdade, a cámara, que empeza a traballar coma o sentido da vista, trata de axudarnos a ver. Na reportaxe periodística, a montaxe lóxica de secuencias lévanos cara ao efecto foto duns primeiros planos que nos amosan a proba do crime; por exemplo, no anaco de roupa no aramio de espiño despois do asasinato do negro que foxe dos pistoleiros, ou no ricto do pequeno granxeiro antes de expirar, coa cabeza machacada no río. *Native Land* pecha cunha sentenza que condensa o desexo de salvación colectiva fronte a masacres coma o que se nos fai lembrar no Chicago Memorial Day: “Nunca habemos esquecervos”.

Pero a sorte de *Native Land* e a de Frontier Films xa está botada. O filme estréase aos cinco meses de Pearl Harbor e, malia incorporar un texto de conxuntura contra Hitler e Xapón, para “salvagardar os nosos logros democráticos e preservar a independencia de América”, nunca se exhibirá. A liberdade queda confundida na onda de patriotismo que chega ata a central de distribución, e *Native Land* pasa a ser outra de tantas obras desaparecidas ata que, á marxe do seu público modelo, da cidadanía, recupérase apenas en circuitos artísticos, a través do Museo de Arte Moderna (MOMA). Este museo organiza, nos anos corenta, a primeira retrospectiva fotográfica dedicada a Strand. Tamén é no MOMA onde Paul Strand expón, nunha conferencia en abril do 1944, a súa concepción da arte coma un activo na loita pola democracia e contra o fascismo, e tamén para discernir cales son as verdades que lle concirnen á humanidade. É un anticipo do seu camiño de regreso cara á foto e cara ao que vai ser o seu primeiro libro, *Time in New England*, 1950. Un proxecto que o propio Strand describía como “un retrato dun entorno particular americano dende o punto de vista do carácter da terra mesma, a xente que vive nela, e as cousas que fixeron e construíron”.

O seu interese pola historia dos lugares, a relación profunda entre os seus habitantes e os lazos económicos e culturais que se establecen co seu paisaxe en tanto que vínculos que nos permiten interpretar comportamentos e acontecementos, é unha das categorías que Paul Strand trasladará dende o cinematográfico ao fotográfico, e marcarán o inicio do seu pensamento e a súa produción neorrealista.

Todo comezara coas imaxes rexistradas por outros, por Herbert Kline e o húngaro Geza Karpathi. Paul Strand e Leo Hurwitz fan o guión e editan o filme *Heart of Spain*, 1937, en favor da Fronte Popular. Con este filme inaugúranse as producións da cooperativa Frontier Films. Con este filme que celebra os avances da aplicación das transfusións de sangue e a causa miliciana contra Franco e os seus golpistas, os seus editores transforman o material en obra cinematográfica a partir do xogo de contrarios, da dicotomía entre guerra e paz, vicio e virtude, campo e cidade. Esta mesma estrutura será a que Strand trasladará a *Time in New England*,¹² pero neste caso opta por un suxeito colectivo fronte ao personaxe central que vai organizando *Heart of Spain*.

Perfil inequívoco de artista axitador. Strand incorpora neste filme memorable unha bagaxe persoal que conxuga a reportaxe coa nova obxectividade, o específico do medio coa mensaxe primordial: conseguir sangue e axuda sanitaria para a España republicana. Os diferentes personaxes van entrando no cadro, ben como protagonistas da súa particular historia: unha nai doadora, Aurora Escobedo, vai visitar no hospital a un dos soldados, Enrique Galán, que recibiu o seu sangue; ben como actores que representan o exército, plano/contraplano do comandante Lister -nacido en Galicia, específica o narrador-, cun grupo de soldados, mentres lles di cal será, a día de mañá, “a España do noso

12 Rohrbach, John, “Time in New England”: “Creating a Usable Past” en *Paul Strand. Essays on his Life*. op. cit.

corazón". A cámara vai unindo os diferentes planos por medio dunha lixeira panorámica que acompaña o percorrido do heroe, o sacrificio do heroe que deixa o seu país e a súa casa para acudir a unha guerra e crear o primeiro banco de sangue na Guerra Española de 1936: o doutor Norman Bethune dende Canadá a España ou, despois, á China de Mao.

Escenas alternas da defensa de Madrid e de ataques aéreos sobre a poboación civil son o fondo en que outro dos heroes se reflexa: a botella onde transporta o sangue ás unidades hospitalarias de campaña. Nesta escena, xunto coa sobreimpresión da columna de milicianos marchando cara ao combate, pónenlle o *happy end* a un dos filmes en que a descrición, o ritmo, a fusión de imaxes, o contraste e a transferencia de significados deixan constancia da marca de autor sobre as tomas de reportaxe e tamén da lexitimidade da transformación do vivido en episodios, da representación a partir do real, en tanto que diferenciadores do documental, sexa fotográfico ou cinematográfico.

Margarita Ledo (2005):

Cine de fotógrafos, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 95-106.

Tradución de Lara Rozados Lorenzo

■ PROYECCIONES

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)

cineclubedecompostela@gmail.com

<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela tenta ser unha asociación autoxestionada.

Para manter o noso funcionamento, propoñemos unha aportación económica persoal:

Cota mensual traballadores/as: 5 e.

Cota mensual para estudantes e parados/as: 3 e.

Socios/as protectores/as: 75 e./ano