

PAUL STRAND



Bicicletas de trabajadores, el Po, Luzzara, 1953

P A U L S T R A N D

Bajo la dirección científica de Peter Barberie y Amanda N. Bock

Philadelphia Museum of Art en colaboración con FUNDACIÓN MAPFRE

PRESIDENTE DE FUNDACIÓN MAPFREY PATRONATO

Antonio Huertas Mejías

VICEPRESIDENTE DE FUNDACIÓN MAPFREY PATRONATO

Antonio Núñez Tovar

DIRECTOR DEL ÁREA DE CULTURA

Pablo Jiménez Burillo

DIRECTOR ADJUNTO DEL ÁREA DE CULTURA

Daniel Restrepo Manrique

DIRECTORA DE EXPOSICIONES

Nadía Arroyo Arce

CONSERVADORA JEFE

María López Fernández

CONSERVADOR JEFE DE FOTOGRAFÍA

Carlos Gollonet

FUNDACIÓN MAPFRE

Para FUNDACIÓN MAPFRE es un acontecimiento muy especial presentar una exposición dedicada al fotógrafo estadounidense Paul Strand (Nueva York, 1890 - Orgeval, Francia, 1976), uno de los nombres claves en la historia de la fotografía. En 2011, la Fundación adquirió un conjunto de más de cien fotografías de este artista, convirtiéndose en la institución europea que custodia en su colección el mayor número de obras del fotógrafo. Presentar esta exposición retrospectiva nos permite, por tanto, reiterar nuestro compromiso con la fotografía artística en general y con la obra de Strand en particular.

Strand fue un fotógrafo excepcional, con una técnica exquisita, que culminaba con una elaborada impresión de sus fotografías. Su obra da testimonio de la vertiginosa transformación experimentada por la fotografía en las primeras décadas del siglo xx en Estados Unidos, cuando todavía se libraba una batalla por explorar las posibilidades expresivas del medio. La exposición realiza un recorrido completo a través de toda la producción de Strand, desde la década de 1910 hasta la de 1960, incluyendo sus experimentos con la abstracción, retratos tomados en la calle, primeros planos de formas naturales y máquinas, así como sus proyectos desarrollados en el suroeste americano y en Nueva Inglaterra, México, Francia, Italia, Escocia, Egipto, Marruecos, Ghana y Rumanía.

Ha sido un honor para FUNDACIÓN MAPFRE haber trabajado en este proyecto con el Philadelphia Museum of Art, institución estadounidense que alberga la más completa colección de obras de Paul Strand. Su generosidad y la calidad de los préstamos para esta exposición merecen una mención especial, así como el riguroso trabajo y la dedicación de todo su equipo, liderado por Timothy Rub, a quien dedicamos un agradecimiento particular.

Queremos expresar igualmente nuestra más sincera gratitud a Peter Barberie, comisario de la muestra, sin cuyo esfuerzo y colaboración constantes este proyecto no se hubiera hecho realidad. Asimismo, hacemos extensible nuestro agradecimiento al resto de instituciones y coleccionistas particulares que han contribuido con sus obras a la riqueza de esta retrospectiva. Por último, deseamos dejar constancia de nuestra satisfacción por colaborar con el Fotomuseum Winterthur, Suiza, y el Victoria and Albert Museum de Londres, también sedes de esta exposición en Europa.

—Antonio Huertas Mejías, Presidente FUNDACIÓN MAPFRE

PAUL STRAND: EL VIAJE

Creo que el viaje de la fotografía en su máxima expresión nos ofrece la visión personal del artista acerca de la realidad, la belleza y la verdad, lo que, a su vez, nos capacita para hallar nuestra propia visión y humanidad individuales. Paul Strand escribió en 1976: “Me veo a mí mismo fundamentalmente como un explorador que ha empleado su vida en un largo viaje de descubrimiento”. Es para mí una bendición que nos haya llevado con él.

Los viajes eran en mi infancia algo inexistente. Yo era una soñadora y, cuando crecí, en la obra de Strand hallé el misterio y la magia de la exploración. A través de sus imágenes visité países y culturas cuya intimidad me envolvió por completo. Lo que me marcó de Strand de forma más determinante fue el individuo “desprevenido” que él ofreció a mi deseo de comprender. *Mujer ciega, Nueva York* me abrió los ojos a un conocimiento intuitivo acerca del quién y del qué, en ella y en todos nosotros. Los retratos de Paul Strand me cautivaron. Y siguen cautivándome.

El viaje de la Colección Paul Strand al Philadelphia Museum of Art tardó muchos años en completarse. Tras la muerte del fotógrafo en 1976, Hazel Strand confió a Michael Hoffman, director de la Aperture Foundation y conservador adjunto de fotografía del Philadelphia Museum of Art, el vasto y exquisito archivo de su marido. Hoffman inició inmediatamente una campaña de sensibilización sobre esta extraordinaria obra. Con el tiempo compartió conmigo su deseo de que el gran legado de Strand conviviera con el de otros maestros en la selecta colección de Filadelfia. Su prematura muerte en 2001 impidió la consecución de ese sueño.

Anne d’Harnoncourt, entonces directora del Philadelphia Museum of Art, reconoció la importancia de Strand y acogió la idea de llevar la colección a Filadelfia. Aperture, los impecables custodios del archivo del fotógrafo durante casi cuarenta años, concluyeron que ese habría sido el deseo de Strand. En 2004, Innis Howe Shoemaker, la conservadora jefe Audrey y William H. Helfand de impresiones, dibujos y fotografías, y Katherine Ware, entonces conservadora de fotografía, empezaron a sumergirse en el archivo y quedaron impactadas al corroborar su valor.

Yo había sido miembro del patronato de la Aperture Foundation durante diez años, y también, desde 2001, del Philadelphia Museum of Art. Dejé el cargo en Aperture con el objeto de empezar a buscar, junto a mi marido, Harold, la ayuda necesaria para realizar la adquisición. Gerry y Marguerite Lenfest, y Jeffrey y Marjorie Honickman se unieron a nosotros como primeros promotores.

A finales de 2008, Aperture decidió vender las imágenes que quedaban en el archivo. En esa época, Peter Barberie se había incorporado al Philadelphia Museum of Art como conservador Brodsky de fotografía, y también examinó la colección y ratificó su valor transformador para nuestro museo. Con la aguda mirada de Peter y bajo las directrices y el firme apoyo de Peter MacGill, presidente de la Pace/MacGill Gallery, Nueva York, buscamos el resto de los fondos necesarios.

En 2009, para nuestra sorpresa y absoluto deleite, fue el instinto, sabiduría y valentía del recientemente nombrado director del museo, Timothy Rub, lo que salvó la situación cuando este anunció que el Philadelphia Museum of Art se convertiría en el socio definitivo para la adquisición de la Colección Strand. Los patronos, miembros del comité y mecenas del museo se sumaron a la causa. Timothy, Peter y Amanda N. Bock, entonces becaria Horace W. Goldsmith del departamento curatorial del museo, visitaron y ofrecieron charlas en varias ciudades y espacios. Su firme convicción en la visión y la modernidad revolucionaria de Strand tuvieron eco en el público y finalmente triunfaron, persuadiendo a muchos nuevos adeptos.

¿Qué fue lo que tejió la increíble trama de la vida creativa de Strand? ¿Fue su pasión, su conciencia, su intensidad, su curiosidad, su dedicación? ¿La época tumultuosa en la que vivió? Tal vez se trató de todo ello. Fueron necesarios muchos años, muchos viajes y muchos miles de imágenes para crear el exquisito mosaico que con orgullo hemos adquirido. Una vida es complicada; las partes nos ayudan a comprender el todo. Cada una de las imágenes de Strand ofrece una inestimable revelación acerca de lo que nos une y nos permite comprender al hombre, su obra y su vida.

Creo que la obra de Paul Strand ha hallado la morada perfecta en el Philadelphia Museum of Art, donde una administración, un aprendizaje y una enseñanza excepcionales se consideran una prioridad y un privilegio. La Colección Strand es un regalo para Filadelfia y para el mundo. Me siento orgullosa y humilde a la vez de ser una pequeña parte de esta misión. Amén.

—Lynne Honickman, miembro del patronato, Philadelphia Museum of Art

PRÓLOGO

Paul Strand está considerado, sin duda, uno de los fotógrafos más sobresalientes de la historia de la fotografía. Durante una larga y productiva carrera que abarcó siete décadas, Strand desempeñó un papel fundamental en el establecimiento de la fotografía como medio para crear una estética moderna dentro de las artes plásticas, y en la exploración de su potencial como disciplina humanística, como modo de ver el mundo y de comprender nuestro lugar en él.

A pesar de que la obra de Strand es muy conocida, todavía no se aprecia en su verdadera dimensión. Esto obedece a diversos motivos. En el momento en que Strand murió, en 1976, a la edad de ochenta y cinco años, hacía mucho tiempo que su manera de entender la fotografía, desde un punto de vista tanto técnico como estético, se había visto eclipsada por diversas formas de creación de imágenes. Hoy, casi cuarenta años después, podemos definir con mayor precisión la naturaleza y el alcance de los logros artísticos de Strand y, asimismo, comprender mejor cuál creía él que era el propósito de la fotografía y el modo en que su respuesta a esta cuestión fue evolucionando con el paso del tiempo.

No basta con afirmar que los experimentos pioneros de Strand en materia de abstracción y fotografía de calle lo situaron en la vanguardia del movimiento moderno norteamericano —lo cual es indudablemente cierto— sin reconocer también la inteligencia y la excepcional calidad estética de sus retratos, sus estudios de la naturaleza y sus ensayos fotográficos en lugares como Nueva Inglaterra, la península de la Gaspesia en Quebec, el pueblo italiano de Luzzara o, al final de su carrera, Egipto y Ghana. Aunque estas obras son, teóricamente, más tradicionales que las fotografías realizadas por Strand en etapas anteriores, pertenecen a una más amplia definición de modernidad que él consideraba fructífera y gratificante en mayor medida y que, en última instancia, debe servir como fundamento a la hora de juzgar todos sus logros.

Si bien Strand ha sido objeto de varias exposiciones importantes en los últimos años, han pasado más de cuatro décadas desde la última retrospectiva amplia de su obra como fotógrafo y cineasta. Pertinentemente, esta fue organizada por el Philadelphia Museum of Art en 1971 y viajó a cinco salas más de los Estados Unidos. Desde entonces hemos aprendido mucho más acerca del artista. Y lo que es más importante, hemos alcanzado también una comprensión más precisa, y quizás más ecuménica, del movimiento moderno en el contexto del arte del siglo xx. Por esta razón parece oportuno y apropiado examinar nuevamente de un modo íntegro la obra de Strand, puesto que forma un conjunto coherente.

Esta exposición también conmemora la incorporación a la colección del Philadelphia Museum of Art de más de tres mil fotografías y positivos en cristal de Strand procedentes del Archivo Paul Strand de la Aperture Foundation. Esta adquisición, añadida a las más de seiscientas fotografías del artista que ya poseía el Philadelphia Museum of Art, ha convertido el inventario de la obra de Strand de esta institución en el más grande y completo del mundo. Una trascendental incorporación a las colecciones de fotografía del museo que constituirá un recurso de vital importancia para la investigación, las exposiciones y los programas públicos en desarrollo.

Nos complace enormemente que esta exposición viaje a tres salas de Europa tras su presentación inaugural en el Philadelphia Museum of Art. Quisiera expresar mi agradecimiento a aquellos que han accedido tan generosamente a prestar obras de sus colecciones en apoyo a este proyecto, así como a nuestros colegas de FUNDACIÓN MAPFRE de Madrid, el Fotomuseum Winterthur, Suiza, y el Victoria and Albert Museum de Londres por su colaboración y el entusiasmo mostrado por este proyecto. También estamos en deuda con la Terra Foundation for American Art por el apoyo proporcionado en la presentación de la exposición en el extranjero.

Finalmente desearía expresar mi más sincero agradecimiento a Peter Barberie, conservador Brodsky de fotografía en el Philadelphia Museum of Art, que ha dedicado una gran parte de su tiempo durante los últimos años a la organización de este proyecto y a la revaluación de los extraordinarios logros de Paul Strand. El éxito de esta exposición, que dará a conocer su obra a una nueva generación, y el modo en que este catálogo contribuirá a nuestro conocimiento de uno de los artistas más significativos de este país se deben en gran medida a sus esfuerzos, que merecen nuestra profunda gratitud.

—Timothy Rub, director George D. Widener y presidente del Philadelphia Museum of Art



Alfred Stieglitz (estadounidense, 1864-1946). *Paul Strand*, 1919. Copia al paladio; imagen: 24.5 x 19.5 cm; papel: 25.2 x 20.2 cm. National Gallery of Art, Washington D. C. Alfred Stieglitz Collection, 1949.3.411

Í N D I C E

- 1 *La modernidad de Paul Strand*, por Peter Barberie
- 24 Obras de catálogo de 1910 a 1936
- 144 “*El artista que también es ciudadano*”: *la fotografía, el cine y la actividad política de Paul Strand, 1930-1950*, por Amanda N. Bock
- 169 Obras de catálogo de 1938 a 1962
- 278 *El pasado y el presente: mesa redonda sobre los últimos proyectos de Paul Strand*, con Peter Barberie, Martin Barnes, Karen Beckman, Amanda N. Bock, Tsitsi Jaji y Maria Antonella Pelizzari
- 297 Obras de catálogo de 1950 a 1974
- 332 Cronología, por Samantha Gainsburg
- 350 Notas
- 356 Lista de obras
- 364 Bibliografía
- 372 Índice de obras reproducidas de Paul Strand



Fig. 1.1. Paul Strand (estadounidense, 1890-1976). *Manos, South Uist, Hébridias (Kate Steele)*, 1954 (negativo), c. 1956-1961 (copia). Copia a la gelatina de plata; imagen y papel: 19.4 x 24.4 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. The Paul Strand Collection, adquirida con fondos aportados por Ruth y Peter Laibson, 2011-90-98

LA MODERNIDAD DE PAUL STRAND

Peter Barberie

En 1954, Paul y Hazel Strand viajaron a las islas Hébridias Exteriores de Escocia, remotos enclaves gaélicos frente a la costa noroccidental del país que, según afirman algunos, albergan la cultura más antigua que pervive en Europa. Permanecieron allí casi tres meses a fin de conocer el lugar y sus gentes y hacer fotografías para un libro. Se trataba del tercer proyecto editorial de Strand desde que se trasladara a vivir a Francia cuatro años antes. Inspirado por un programa de radio de la BBC producido por el folclorista y musicólogo estadounidense Alan Lomax y que presentaba canciones del folk gaélico procedente de la isla de South Uist, Strand siguió a Lomax durante un año estableciendo algunos de sus mismos contactos y fotografiando a varios músicos de dicha isla¹. También fotografió el paisaje, el mar y algunos aspectos de la vida insular con todo lujo de detalles. Una de las personas a las que retrató fue Kate Steele, de noventa y cinco años de edad y, sin duda, una de las habitantes más ancianas de la isla (figs. 1.1, 1.2). Strand realizó unas hermosas y exquisitas copias de su sesión con ella. Son oscuras, como le gustaba que fueran las copias en la década de 1950, pero poseen una sutil profundidad que dirige la mirada del espectador hacia el diseño del chal de la señora Steele, ejemplo de la artesanía local², y a la piel manchada y arrugada de sus manos.

Hazel Strand, también fotógrafa, solía documentar en aquellos años a su marido mientras este realizaba su trabajo y lo captó fotografiando a Steele (fig. 1.3). En la fotografía de Hazel, la anciana muestra sus manos en una posición similar a la que Paul retrató, aunque en ese momento él parece estar ajustando la cámara. Se trata de una excelente muestra de los métodos de Strand. Su modelo está sentada en el exterior, a plena luz del sol, aunque cuidadosamente colocada a la sombra de una casa (presumiblemente la suya) y contra el fondo oscuro de la puerta de entrada, donde Strand podía modular los detalles y colocar el rostro y las manos de la anciana en primer plano para destacarlos con claridad. Cerca, una mujer más joven presencia la escena de pie, mientras un gato aparece sentado y vigilante junto al trípode de Strand. Probablemente permanecieron allí un buen rato. Artista de meticulosos preparativos y largas poses, Strand procedía al aire libre como un fotógrafo de estudio. La gente que lo conoció fotografiando casi siempre recuerda estar esperando a que este hombre exasperantemente paciente y metódico acabara de hacer sus ajustes y retoques, para después ver como él mismo, a su vez, aguardaba hasta que hubiera exactamente la luz que deseaba. Sus fotografías llevaban su tiempo y precisaban de considerable artificio. Se sabe que seleccionaba prendas de vestir para sus modelos, que no tenía reparos en colocar a la gente contra edificios o fondos con los que no tenían ninguna relación en particular y que los hacía posar después durante la mayor parte de la mañana o de la tarde³. Había otros aspectos que Strand manipulaba aún más que a sus retratados. Las fotografías que realizó Hazel en algunos de sus proyectos son absolutamente elocuentes al respecto (fig. 1.4).

Ante estas imágenes de la isla de South Uist tenemos la impresión de estar muy alejados de la célebre modernidad de Strand de las décadas de 1910 y 1920, época en la que aportó unas obras extraordinariamente originales al diálogo transatlántico sobre el cubismo y contribuyó a que, en la era de las máquinas, la cámara fotográfica se estableciera como instrumento para hacer arte (cats. 7-73). Cabe preguntarse si fotografías como las de Kate Steele son representativas de algún tipo de modernidad o, por el contrario, señalan una retirada hacia las reconfortantes tradiciones artesanales y los modelos sociales de la época preindustrial, imposibles de encontrar en la década de 1950 si no era haciendo un lejano viaje. Sin embargo, Strand estaba convencido de su modernidad, tanto en las Hébridias Exteriores como adondequiera que viajara durante las décadas de 1950 y 1960. En sintonía con los determinantes giros que daba el movimiento moderno en diferentes escenarios, quiso mostrar el modo en que el tiempo y la historia habían conformado el momento presente de cada lugar que fotografiaba. Quería que viéramos a personas como Kate Steele y lugares como South Uist desde una óptica moderna.

En 1949, Strand explicó su opinión acerca de estos asuntos en una conferencia sobre cine en Perugia, Italia. Su ponencia versaba sobre el realismo en el arte —en particular, el de los cineastas neorrealistas italianos— y en ella describía una estética que él, indudablemente, pretendía plasmar en sus propias películas y fotografías. El realismo que defiende implica, siguiendo sus propias palabras, un acercamiento dinámico a la cotidianeidad que conecta con un mundo cambiante, evita tratar los temas como si fueran inmutables o atemporales y presenta ante la gente corriente los conflictos y el heroísmo de sus propias vidas. Las formas que adopta están determinadas por su contenido, que asume grandes variaciones, aunque Strand afirma que la presentación simple y directa de los temas es una forma contundente de dirigirse al gran público. Al referirse a la película de Vittorio De Sica *El ladrón de bicicletas*, de 1948, Strand expresa su admiración por el movimiento mínimo de la cámara y los escenarios reales de las localizaciones (fig. 1.5). De esta forma, advierte, “se captan las texturas, los sonidos, los movimientos y prácticamente el olor de los lugares. Los personajes viven como deben vivir: en un entorno real, su entorno”⁴.



Fig. 1.2. Paul Strand. *Kate Steele, South Uist, Hébridas*, 1954 (negativo), c. 1956-1961 (copia). Copia a la gelatina de plata; imagen: 24.4 x 19.4 cm; papel: 25.2 x 20.3 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. The Paul Strand Collection, adquirida con fondos aportados por Ruth y Peter Laibson, 2011-90-97



Fig. 1.3. Hazel Strand (estadounidense, 1907-1982). *Paul Strand fotografiando a Kate Steele, South Uist, Hébridas Exteriores*, 1954. Copia a la gelatina de plata, 11.1 x 11.1 cm. Cortesía del Archivo Paul Strand, Aperture Foundation, Nueva York



Fig. 1.4. Hazel Strand. *Paul Strand fotografiando un espantapájaros, Francia*, 1950. Copia a la gelatina de plata, 15.9 x 15.9 cm. Cortesía del Archivo Paul Strand, Aperture Foundation, Nueva York

Este tipo de arte tiene un significado político para Strand. En la conferencia de Perugia reclamaba un realismo que “tomara partido”, del que citaba como ejemplo la película de Roberto Rossellini *Roma, ciudad abierta*, de 1945: “En *Roma, ciudad abierta*, ¿no queda perfectamente claro que Rossellini, como hombre y como artista cinematográfico, estaba del lado de la resistencia al fascismo? [...] Para mí continúa siendo quizás la mejor película italiana de todos los tiempos, porque no hay pesimismo, sino que, por el contrario, contiene una excelente resolución heroica, la resolución de la resistencia en acción, llevada a cabo por el pueblo en beneficio de todo el pueblo”⁵. En esta apasionada declaración hallamos lo que impulsaba a Strand durante las décadas de la Guerra Fría: quería que su arte atestiguará los valores humanistas. Fotografiaba lo que le importaba, confiriendo a sus temas —fueran personas, briznas de hierba o casas— una vitalidad a veces asombrosa. Esta era su forma de tomar partido. Su compromiso con lo que tenía ante su objetivo acentuaba su distanciamiento de las tendencias del mundo artístico del momento, tales como la pintura abstracta o la irónica fotografía urbana que vino a despuntar en el arte norteamericano. Esto, asimismo, explica toda la puesta en escena que tiene lugar en gran parte de su obra. Para Strand, el realismo podía urdirse a partir de la realidad, de la ficción o de ambas, pero debía decir algo tangible sobre el mundo. Tenía escasa cabida la fría indiferencia.

La opinión política de Strand era primordial dentro de su arte en ese momento; sin embargo, las referencias directas a los asuntos políticos son sorprendentemente escasas en sus fotografías. En el transcurso de la década de 1930 había desarrollado una sólida afinidad con las posturas comunistas y socialistas, pero, cuando tiene lugar su intervención en Perugia, ya había dejado atrás un período de ambiciosa propaganda artística, en particular concretado en sus películas *Redes* (1936; estrenada en inglés como *The Wave*, 1937) y *Native Land* ([Tierra nativa], 1942), la primera una recreación de un relato y la última un documental político con escenas dramatizadas que defendía la colectivización y sindicalización de la mano de obra. Sus proyectos fotográficos posteriores, empezando por sus trabajos en Nueva Inglaterra entre 1943 y 1946, evitaban en su gran mayoría cuestiones específicas de actualidad. Este giro es tanto más destacable si se tiene en cuenta que la década de 1940 marca el período de mayor actividad política de Strand, el cual culminaría con su traslado a Francia en 1950 debido a su malestar con el clima político que reinaba en los Estados Unidos.

Strand publicó por primera vez sus fotografías de Kate Steele, junto con otra serie de imágenes de las Hébridas, en el suplemento especial del número del 2 de enero de 1955 de *Picture Post*, un popular semanario que a menudo era descrito como el equivalente británico de la revista *Life*⁶. El artículo se titulaba “A Pattern of Islands” [Composición



Fig. 1.5. Fotograma de *El ladrón de bicicletas*, dirigida por Vittorio De Sica, Produzioni De Sica, 1948

de islas] y estaba constituido casi exclusivamente por fotografías con extensos pies de foto. Puede parecer irrelevante que se mostrara la obra de Strand en un espacio de estas características —al fin y al cabo, ¿a qué fotógrafo no le gusta ser publicado?—, pero *Picture Post* era precisamente el contexto que él quería para sus fotografías en la década de 1950. Efectivamente, muchas de ellas fueron concebidas para que le resultaran familiares e interesantes al lector medio de este tipo de revista. Este era el gran público al que se refería en Perugia —a pesar de que, en 1955, el número de lectores de *Picture Post* estaba descendiendo mientras que las audiencias de las películas y la televisión crecían con rapidez⁷—. Strand dejó muy claro, sin embargo, que lo suyo no era el fotoperiodismo, una modalidad que valoraba pero que requería un abordaje rápido⁸. Su deseo de trabajar pausadamente y explorar las complejas relaciones entre los temas y sus respectivos contextos fue, sin duda, una razón importante por la que las cuestiones políticas inmediatas fueron desapareciendo de sus fotografías. Si bien su interés por llegar al gran público se correspondía con sus creencias políticas, no eran estas su único objetivo. De hecho, desde la década de 1920, le cautivaban las formas de expresión artística populistas, y su esfuerzo por aproximarse a ellas constituye un aspecto fascinante de su modernidad.

La página de una revista es algo muy distinto a una copia fotográfica. La diferencia era tremendamente importante para Strand y le planteaba un dilema que nunca llegó a resolver del todo. Él insistía en la calidad y singularidad de sus copias, y la mayoría de ellas tienen, efectivamente, una presencia física extraordinaria. No eran meticulosas en ningún sentido fastidioso del término; Strand no era un científico en el cuarto oscuro, sino que intuitivamente hacía lo que fuera necesario para que una copia funcionara. Después escarbaba, arañaba, manchaba y barnizaba el papel para conseguir exactamente el aspecto que quería antes de montarlo para su exposición. A lo largo de décadas de trabajo, mientras el papel fotográfico y otros materiales iban cambiando continuamente, su definición de una buena copia siguió siendo, más o menos, cualquier copia que le dejara satisfecho⁹. Los resultados eran unos increíbles objetos artesanales que transmitían las texturas, la dimensión y la expresión de sus temas; en algunas ocasiones, incluso el olor al que había aludido en Perugia. Sin embargo, realizar las copias exigía mucho tiempo y no habría sido posible producir muchas. Los intensos esfuerzos que realizó toda la vida con sus películas, libros e incluso presentaciones menos comprometidas, como la de *Picture Post*, en parte se pueden considerar como intentos diversos de superar las limitaciones de sus copias fotográficas. Sin embargo, Strand también se sumergió inevitablemente en los pormenores técnicos de esas formas de expresión y llegó a gustar de la complejidad que ofrecía cada una de ellas al combinar las imágenes en un trabajo que



Fig. 1.6. Georgia O'Keeffe (estadounidense, 1887-1986). *Sin título (Abstracción / Retrato de Paul Strand)*, 1917. Acuarela sobre papel, 30.5 x 22.5 cm. Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, Nuevo México. Donación de The Burnett Foundation, 2007.01.004

era más integrador que particular y que permitía la colaboración de elementos como los textos de otros escritores aparte de los suyos.

Este ensayo reflexionará sobre el enfoque deliberativo de Strand. Dará cabida a su política, que es importante para entender su obra, aunque insistiendo, al mismo tiempo, en que no es la clave para comprenderla. Examinará el modo en que el tiempo y la historia fueron convirtiéndose, progresivamente, en asuntos cruciales para él. Tendrá en cuenta su regreso recurrente a los medios populares del cine y la fotografía, entre otras fuentes, para el desarrollo de su complejo arte. Y recapacitará sobre la insistencia de Strand en la continuidad de su producción, un desarrollo de ideas que parte de sus imágenes más experimentales de la década de 1910 hasta llegar a las que realizó en su jardín de Orgeval, en Francia, al final de su vida. En ocasiones, esa continuidad es difícil de apreciar, pero, si hacemos un seguimiento del trabajo de Strand a lo largo de los años, descubriremos a un artista que cuestionaba continuamente sus contenidos y métodos, que abordaba cada proyecto con preguntas concretas y cuya modernidad radica en el extraordinario repertorio de la experiencia humana en el siglo XX que nos ha legado.