

# AS FOTOGRAFIAS ABSTRATAS DE PAUL STRAND DENTRO DA ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA DIRETA

## THE ABSTRACT PHOTOGRAPHS BY PAUL STRAND IN THE AESTHETICS OF STRAIGHT PHOTOGRAPHY

<sup>1</sup>GONÇALVES, Vinicius Vilas Boas; <sup>2</sup>GRECCO, Priscila Miraz de Freitas

### RESUMO

Nossa proposta neste artigo é analisar o trabalho do fotógrafo norte-americano Paul Strand. As fotografias de Strand fazem parte de um importante movimento estético que surgiu no começo do século XX, que tinha a intenção de fazer da fotografia uma forma de arte através de suas técnicas específicas. Nesse sentido, acreditamos ser de muita importância a análise das fotografias abstracionistas de Paul Strand, que passaram por diversas transformações desde a criação da fotografia direta, através de suas experimentações, até chegar na fotografia abstrata, realista cubista, conhecida também como fotografia precisionista, por ter seu foco na precisão na hora de capturar uma cena por parte do fotógrafo. Dessa forma, vemos que essa estética baseia sua composição nos elementos da cena através do enquadramento.

**Palavras-chave:** Fotografia Abstracionista. Realista Cubista. Precisão. Precisionista. Enquadramento

### ABSTRACT

Our purpose in this article is to analyze the work of the American photographer Paul Strand. The Strand's photographs are part of an important aesthetic movement that emerged in the early twentieth century, which was intended to make photography an art form through its specific techniques. In this sense, we believe it is very important to analyze the abstractionist photographs by Paul Strand, who have undergone several changes since the establishment of straight photography, through its trials, until you reach the abstract, realistic Cubist picture, known also as precisionism photo by have their focus on the accuracy at the time of capturing a scene by the photographer. Thus, we see that this aesthetic is based on the composition of the elements of the scene through the frame.

**Keywords:** Abstractionist Photography. Realistic Cubist. Precision. Precisionism. Framework.

### INTRODUÇÃO

Paul Strand foi um fotógrafo norte-americano que negou ao máximo o uso da fotografia pictorialista dentro dos fotoclubes de fotografia amadora, dando sequência a uma estética em voga no começo do século XX, que se pautava na construção da imagem fotográfica de forma objetiva, utilizando-se apenas do aparato técnico fotográfico, a chamada fotografia direta, que era uma fotografia sem a alteração/manipulação do fotógrafo após a revelação de uma determinada imagem, afim de, não se aproximar da pintura expressionista, como até então fazia a fotografia pictórica. Para aprofundarmos nosso conhecimento sobre a história da fotografia, precisamos conhecer mais a fundo um dos idealizadores da fotografia direta, que criou uma poética que era totalmente imanente, calcada no real uso da câmera fotográfica

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de graduação em Artes Visuais da FIO

<sup>2</sup> Doutora em História; Professora da graduação em Artes Visuais da FIO.

e dando início ao cânone e a transição que a fotografia sofrerá no final do século XIX e no começo do XX. Por esse motivo, outro fotógrafo norte-americano importante nesse momento de mudança do pensamento sobre a fotografia, Alfred Stieglitz, se refere o trabalho de Strand como brutalmente direto.

Dessa forma, as alterações na imagem são feitas durante o processo de captura da imagem e não posteriormente como era de se costume dentro do pictorialismo, proporcionando um uso de técnicas, que eram utilizadas durante o processo de captura da cena. Essas técnicas que eram uma singularidade no repertório do fotográfico que Kossoy classifica com um dos alicerces do entrelaçamento fotógrafo-câmera-assunto, que só era adquirido ao longo das experiências vividas pelo fotógrafo. Dentre as técnicas das quais que Strand fez uso para desenvolver o seu processo artístico, a realista cubista, dentro da poética da fotografia abstracionista, será objeto de estudo, tendo em base suas obras que nos ajudaram a entender a estética dessa poética, que faz uma composição com os elementos da cena através do enquadramento, também conhecida como precisionista, a que vamos abordar nesse trabalho.

## **METODOLOGIA**

Para desenvolvermos nosso trabalho, faremos uso de uma pesquisa bibliográfica sobre a vida de Strand, assim como de obras críticas sobre seu trabalho e o momento histórico em que esteve inserido, nos ajudando assim no tratamento da fotografia direta. Além desse material, nos será fundamental o trabalho teórico de Boris Kossoy, **Fotografia & História**, que dá a sustentação teórica na qual nos amparamos.

## **DESENVOLVIMENTO**

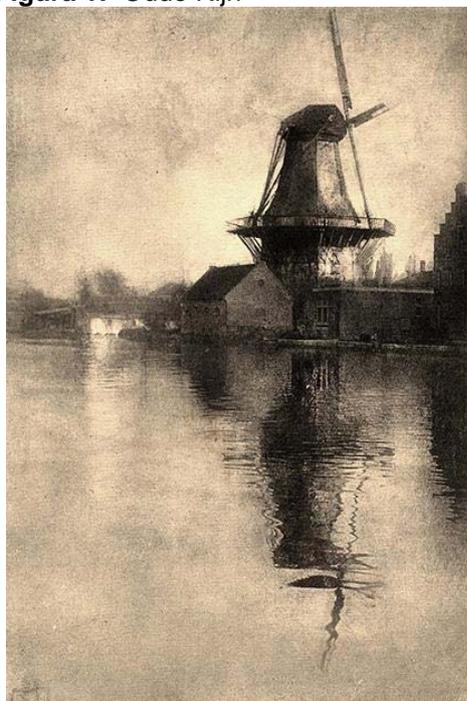
Para falarmos da poética que será trabalhada neste artigo de Paul Strand, é preciso entender o contexto histórico em que ele está inserido, esse momento da história era um momento de ascensão da fotografia, pois ela já estava muito bem estabelecida na sociedade e nos clubes de fotografia elitista mais conhecidos como fotoclubes. O pictorialismo uma prática bastante usada dentro dos fotoclubes que consistia em produzir fotos desfocadas com um teor idílico e submetiam o papel fotográfico a uma série de intervenções químicas e manuais para que adquirisse o aspecto de técnicas tradicionais, como o desenho e a pintura, para que se aproximasse de técnicas românticas ou impressionistas (ESPADA, 2009, p. 7). Strand

tinha a intenção de se distanciar da fotografia pictorialista, pois para ele a fotografia não deveria sofrer manipulações com o intuito de desconstruir a imagem, como afirma Regina Maurício da Rocha:

Para Strand, a definição da fotografia apõe a compreensão das qualidades inerentes ao meio fotográfico que, para além de eventuais semelhanças, é distinto de qualquer outro meio; desrespeitar o que é próprio da fotografia implica o mau aproveitamento de suas potencialidades ou, até mesmo, sua deturpação. Portanto, dada sua gênese mecânica, a fotografia tem na objetividade a sua essência, excluindo-se a possibilidade, incoerente, de sua autonomia frente ao objeto. (...) A plenitude da força potencial de qualquer meio depende da pureza de sua utilização, e todas tentativas de mistura terminam em coisas mortas como a água-forte colorida, a pintura fotográfica e, na fotografia (...) em que a introdução do trabalho manual e a intervenção são meramente a expressão de um desejo impotente de pintar. (ROCHA, 2012, p. 16)

De fato a fotografia por si só tem a sua própria qualidade, que a diferencia das demais expressões de arte tornando-a única. Sua essência deve ser imutável, extraindo isso, que é a sua principal característica, o fotógrafo estaria tornando-a em algo totalmente supérfluo para o mundo da arte, já que o resultado final de uma obra idílica é feita com mais beleza comparada às demais expressões de arte, e não apenas em algo repetitivo e sem diferenciação.

**Figura 1:** Oude Rijn



**Fonte:** <http://www.leegallery.com/robert-demachy/photography/>

É estritamente claro que para Strand a fotografia pictorialista é mal entendida pelos seus praticantes, por não se tratar nem de uma fotografia muito menos uma pintura. O movimento pictorialista como o próprio nome diz, procura fazer da fotografia uma pintura. Essa necessidade que havia dentro dos fotoclubes de fazer a fotografia uma arte, era uma forma totalmente equivocada, por negar a si própria ao se confundir com a pintura, descontente com essa prática dentro dos fotoclubes Strand adotou uma prática totalmente imanente da fotografia, a fotografia direta, como o próprio nome dizia era direta, sem a intervenção humana no momento da revelação da fotografia, algo que fez com que Alfred Stieglitz pai da fotografia norte-americana voltasse suas atenções para essa prática, e mais tarde também tornasse um adepto.

Stieglitz um fotógrafo bastante renomado e reconhecido no meio artístico de sua época apoia a prática da fotografia direta e ajuda a promovê-la para o mundo com todos os artifícios possíveis, ele que era dono da revista Camera Work e a galeria 291, esta que se situava na Quinta Avenida em Nova York, mais precisamente no número 291, por esse motivo passou a ser conhecida pelo seu endereço, mas seu verdadeiro nome era Photo Secession, uma referência ao movimento pictorialista norte-americano que era bastante chamado de secessionismo no seu início por se tratar de uma alcunha mas que por hora não vingou e passou a ser conhecida mesmo pictorialismo. Como Stieglitz era detentor dessas meios fez tudo que estava em seu alcance por Strand, de expor suas obras em sua galeria até publicar a última edição de sua revista inteiramente para as obras de Strand.

(...) o último número da revista Camera Work foi totalmente dedicado às suas fotos, era nítido que algo havia acontecido naquele ambiente. Por mais de uma década, a revista e a galeria dirigidas pelo fotógrafo Alfred Stieglitz tinha se voltado para o reconhecimento artístico da fotografia (ESPADA, 2009, p. 7).

Isso deixou Stieglitz em um enorme impasse, pois embora ele tenha se encantado com essa técnica direta ele era conhecido por seus trabalhos e apoio a fotografia pictorialista, Heloísa Espada nos conta que:

(...) em 1916, a postura dos fotógrafos da Photo-Secession permanência ambígua, ora perdendo para o pictorialismo, ora para o straight photography. Stieglitz, um influente defensor do potencial estético das técnicas estritamente fotográficas (...) Foi esse contexto que tornou o aparecimento das imagens de Paul Strand tão importante. Nenhum outro fotógrafo mostrado até então nas páginas da Camera Work havia sido tão

radical no contato entre a câmera e a realidade. Numa publicação em que ainda eram comuns cenas da vida no campo, indicando uma relação idealizada com a natureza, típicas do pictorialismo, Strand apresentou instantâneos de pessoas andando com pressa nas avenidas da metrópole. No lugar de retratos posados sob uma névoa romântica, ele mostrou o rosto de uma pedinte cega, sob uma luz dura e indelicada. Mulher cega (1916), uma de suas imagens mais conhecidas, era parte de uma série de retratos feita nas ruas de Nova York (ESPADA, 2009, p. 8)

Em virtude do surgimento da fotografia direta, Stieglitz se afeiçoou a ela e a sua maneira de representação do mundo, sua forma radical e totalmente imanente se consolidou com o contexto das fotografias de Strand ao retratar a real face da população com suas fotografias humanista.

**Figura 2.** Blind Woman

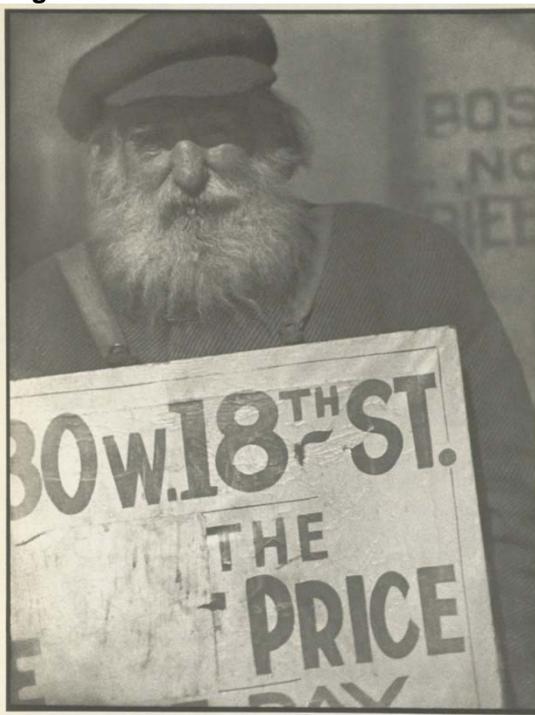


**Fonte:** <http://www.bbc.com/news/in-pictures-35823949>

Stieglitz disse ainda que “Seu trabalho é brutalmente direto” (STIEGLITZ apud ESPADA, 2009, p. 8) se referindo às obras de Strand na revista Camera Work. Strand partiu do pressuposto da fotografia humanista onde fizeram diversos trabalhos, como o Blind Woman, uma mulher cega, e, Sandwich Man, que nada mais era aqueles

homens leiteiros que fazia propaganda na rua, tudo isso de forma bastante imperceptível pelo fotografando, pois uma de suas pretensões era não percebido no momento da captura da imagem, bastante diferenciada do pictorialismo, onde a cena era totalmente projetada e sua intenção era fotografar a casualidade e a realidade da pessoas mais afortunadas. Kossoy diz que toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho (KOSSOY, 2014, p. 54), nessas imagens puderam mostrar esse lado mais humanista justaposto ao desejo de causalidade da cena do Strand, que faz com que a fotografia seja única, diferentemente de uma fotografia projetada, ou posada. Kossoy afirma também que “um fotógrafo original, detém de sua própria poética” (KOSSOY, ano, p. 45) e essa maneira de se fotografar que Strand tinha o tornava único.

**Figura 3:** Sandwich Man



**Fonte:** <http://www.clevelandart.org/art/1995.199.49.f>

Também nessa última publicação da revista Camera Work Heloisa Espada nos conta que, Strand apresentou fotografias onde podia se notar o uso de natureza-morta lembrando as obras de Cézanne. E conta também que ele foi um dos grandes representantes da straight photography norte-americana, falando das singularidades entre as técnicas fotográficas e pictóricas, apresentando uma relação com a pintura

moderna, como por exemplo fotos de arranha-céus, abstrações e closes de máquinas que pareciam obras precisionismo (ESPADA, 2009, p. 8-9).

**Figura 4:** The Court



**Fonte:** <https://www.sfmoma.org/artwork/80.82>

Pode ser vista com bastante clareza uma comparação entre ambas expressões de arte, *The Court* de 1924 é uma obra de Strand que é bastante similar a obra de Charles Sheeler, *Church Street El* de 1920. Essa era a aproximação defendida por Strand que a fotografia deveria fazer da pintura e não aquilo que era defendido pelo pictorialismo.

**Figura 5:** Church Street El



**Fonte:** <http://www.clevelandart.org/art/1977.43>

Regina Maurício da Rocha diz que o uso do termo precisão citado por Strand derivaria da definição feita pelo precisionismo, que entendia a arte como a combinação da exatidão fotográfica com a interpretação geométrica do espaço introduzido pelo Cubismo, e complementa dizendo que:

Em *the Court*, de 1924, um jogo de relações geométrica, se forma a partir de várias linhas: das platibandas das coberturas, das coberturas, das quinas das fachadas, dos fios, das janelas e das chaminés. A semelhança entre *The Court* e a pintura *Church Street El*, de Charles Sheeler, é evidente (ROCHA, 2012, p. 154-160).

Strand foi um fotógrafo que negou ao máximo a fotografia pictórica, por tratar a fotografia como uma arte, que deveria se distinguir da pintura impressionista e não copiá-la; Regina Maurício da Rocha conta que ao citá-lo, acreditava que o fotógrafo, ao imitar os procedimentos da pintura, deixa de valorizar uma inigualável qualidade fotografia: “uma gama quase infinita de valores tonais que ultrapassam a habilidade da mão humana” (ROCHA apud STRAND, 2012, p. 35). Não satisfeito com o pictorialismo, assim fez com que todos vissem e usasse algo que já estava ali, a fotografia na sua própria essência, em seu uso imanente, mas a desconstrução do pictorialismo guiou diversos fotógrafos para longe do seu real propósito. Sendo assim, para traçarmos alguns caminhos da trajetória de Strand e a construção de sua poética, faremos uma análise que leva em consideração os assuntos que abordou, ele próprio e suas escolhas, e as tecnologias que tinha ao seu dispor naquele momento: assunto, fotógrafo e tecnologia (KOSSOY, 2001, p. 38).

Como visto anteriormente, suas fotografias tinham como tema as pessoas das mais diversas classes sociais. Esse seu lado mais humanista de expor a visão que ele tinha de um Nova York diversificada, tinha intuito de expor um dos possíveis meios para a formação de consciência e mudança social. Esse lado de sua produção foi desenvolvido por intermédio de Stieglitz, que sempre teve como preocupação central retratar o cenário urbano e o trabalho nas ruas. Regina Maurício da Rocha aponta em seu livro, utilizando as próprias palavras de Stieglitz:

De 1893 a 1895 eu andava frequentemente pelas ruas do centro de Nova York, perto do East River e levada comigo minha câmera na mão (...) Eu detestava as ruas imundas, contudo, eram fascinantes. (...) Para onde quer que eu olhasse havia um quadro que me comovia - os abandonados, as lojas de roupas de segunda mão, os catadores de lixo, os maltrapilhos e os esfarrapados. Tudo encontrava abrigo no calor do meu coração. Eu sentia que as pessoas daquele local, apesar da sua pobreza, eram melhores do

que eu. (...) Havia uma realidade neles que não existia no mundo artificial em que eu vivia (...) (ROCHA apud STIEGLITZ, 2012, p. 66).

A empatia que Stieglitz sentia pelas pessoas comuns estimulou um lado mais humanista em Strand, que Robert Henri descreve como sendo a razão de “porque somos humanos, o nosso motivo mais forte é a vida, a humanidade; e quanto mais forte for o motivo por detrás de uma linha, mais forte e, portanto, mais bela, esta linha será” (ROCHA apud HENRI, 2012, p. 67). Tudo isso culminou em fotografias como *Sandwich Man* (1916), *Blind Woman* (1916) entre outras obras famosas de Strand com esse mesmo teor.

A partir do ano de 1916, Strand nunca mais voltou a fotografar as chamadas “fotografias abstratas puras (não puramente abstratas, mas abstratas na intenção)” (ROCHA, apud STRAND, 2012, p. 84) como coloca Regina Maurício da Rocha ao citá-lo. A razão dada por Strand para não voltar a tirá-las era que não sentia vontade nem necessidade de fotografar formas *per se* (ROCHA, apud STRAND, 2012, p. 84). Entretanto, esse momento entre os anos de 1915 e 1916, ficou gravado em seu repertório fotográfico e seus trabalhos subsequentes estão nitidamente referidos a essas experiências abstratas, servindo de ponto de partida para suas fotografias de realidade cubista.

**Figura 6:** From the Viaduct



Fonte: <http://goo.gl/RluOrA>

Regina Maurício da Rocha faz uma análise da obra “From the Viaduct” de Strand, em que aponta todas suas singularidades:

Fotografando de cima do viaduto, Strand elimina a linha do horizonte, produzindo um achatamento da profundidade. Os diferentes planos, justapostos, se apresentam como um só. Numa das imagens, From the Viaduct, o fragmento de um cartaz e uma placa-letreiro entram na composição, não devido ao seu conteúdo verbal, mas, como no papier collé cubista, enquanto formas. A borda superior dos outdoors - acinzentada e um “L” - une-se à borda branca da platibanda, definindo retângulos de tonalidade e tamanhos diferentes: a imagem é composta a partir das relações de peso e contrapeso entre essas áreas retangulares: o pequeno quadrado escuro, no vértice superior esquerdo da imagem, contrabalança o retângulo claro maior, no vértice inferior direito; a unidade da composição se dá pelo equilíbrio das áreas. No meio de um desses retângulos desenham-se três retângulos menores - os das janelas - sendo dois claros e um escuro. Abre-se uma outra “janela” no centro da área mais escura, iluminando três pessoas. Triângulos são formados pelas linhas oblíquas (as do telhado, as que sustentam os outdoors e a do meio-fio). As tábuas da casa e da cobertura do outro edifício formam um desenho ritmado de linhas horizontais. Linhas verticais(além da definida pelas bordas dos outdoors e platibanda) são formadas pelo desenho do piso e do gradil (ROCHA, 2012, p. 84 e 85).

A intercessão de todos os planos e linhas, provocam a ilusão de que estão em um mesmo plano. Strand diz ter entendido a partir de “princípios abstratos deles [dos cubistas] (...) quais eram os elementos estéticos da fotografia” (ROCHA apud Strand, 2012, p. 85). As formas geométricas compõem uma imagem bidimensional, o que valoriza o teor da imagem abstrata, ao retirar os planos adjacentes. Já em From The Viaduct, 125th Street, a situação é outra. Regina Maurício da Rocha afirma que:

Em From the Viaduct, 125 Street, predominam as formas triangulares que se definem pelo desenho das sombras da estrutura metálica do viaduto projetadas no piso. A uniformidade do ziguezague das treliças tem como contraponto, em diagonal ascendente, o rendilhado aleatório desenhado pelos galhos da árvore. O paralelismo das linhas também é valorizado. A linha do horizonte, mais uma vez, é intencionalmente subtraída ressaltando a bidimensionalidade da composição que só se rompe pela verticalidade dos dois homens em pé, localizados à direita exatamente no quarto superior da imagem (quer verticalmente quer horizontalmente) para onde as linhas de força convergentes conduzem o olhar do observador (ROCHA, 2012, p. 85).

**Figura 7:** From The Viaduct, 125 Street



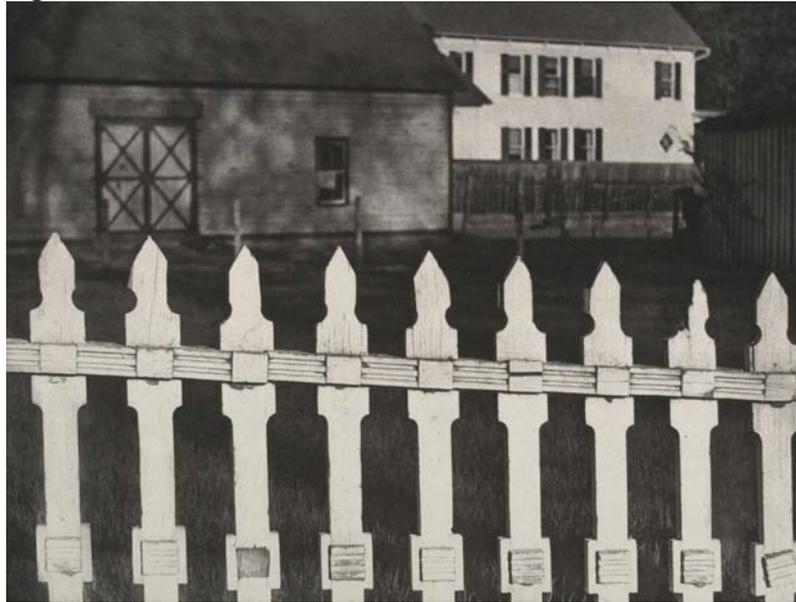
**Fonte:** <http://goo.gl/FZo3rF>

É possível notar que o jogo de sombras nessa imagem, que se diferencia da imagem anterior no seu teor abstracionista, nesta imagem a projeção no chão mostra que há uma ponte que está e ao mesmo tempo não está presente na imagem, refletindo apenas sua essência. Assim como em From the Viaduct, na imagem The White Fence Strand trabalha mais uma vez a bidimensionalidade da obra. Ainda Regina Maurício da Rocha nos afirma que:

O perto(a cerca) e o longe (as fachadas das edificações) empilham-se, um sobre o outro, no mesmo plano. Em toda parte, o geometrismo das formas é enfatizado. Contra o fundo escuro do gramado, as linhas verticais brancas da cerca, cortada da transversal por uma outra que se inclina, ligeira e progressivamente, de um lado ao outro, produzem uma uniformidade rítmica na parte inferior da imagem, sugerindo um movimento descendente à direita que se contrapõe à estaticidade das duas fachadas retangulares, na parte superior da imagem. Como negativo e positivo quase simétricos, na fachadas acinzentada ressaltam-se as linhas pretas que desenham quadrados e triângulos na grade porta branca, ao passo que na fachada clara notam-se retângulos escuros das janelas(ROCHA, 2012, p. 85).

A forma como foi feito o enquadramento do cenário proporcionou a Strand expor sua visão em que Regina Maurício da Rocha descreve para os olhares mais despercebidos.

**Figura 8:** The White Fence



Fonte: <http://www.moma.org/collection/works/49269?locale=en>

Nas imagens acima descritas, Strand trabalha com objetos inanimados, logo mais facilmente controlados. Já em Wall Street por haver um fluxo maior de pessoas, a imagem faz com que elas sejam um elemento na obra que influenciará todo resultado final. Através da análise de Regina Maurício da Rocha podemos ter a seguinte resultante:

(...) em Wall Street, a estaticidade das gigantescas formas retangulares da fachada do Morgan Building se contrapõe à mobilidade dos diminutos transeuntes. Tanto a regularidade rítmica das aberturas na fachada quanto o fluxo (num único sentido) das pessoas sugerem, apesar do corte efetuado pelo enquadramento, uma continuidade ininterrupta (ROCHA, 2012, p. 85).

A geometrização e a segmentação das linhas verticais, sejam elas das gigantes formas retangulares ou das pessoas de pé andando, colocam todas em uma mesma orientação visual.

**Figura 9:** Wall Street



**Fonte:** <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/73744.html>

Com as próprias palavras de Strand, Regina Maurício da Rocha nos conta quais eram as suas intenções ao fotografar as ruas do centro da cidade, o tráfego nos principais cruzamentos e as pessoas andando no parque:

“Capturar o movimento físico da cidade e, ao mesmo tempo, usar esse movimento das pessoas, dos automóveis ou do que quer que seja, de modo abstrato, conservando sempre os princípios abstratos”. Esse modo, ou princípio abstrato é entendido como a organização espacial da imagem que, relacionando todas as coisas entre si, confere unidade à composição: “cada elemento incluído no quadro deve estar irrevogavelmente relacionado com os outros, pois nada pode ser mudado sem que se altere a unidade do todo” (ROCHA apud STRAND, 2012, p. 90).

A alteração de um elemento sequer da imagem, pode alterar toda sua construção, como coloca Strand. Esse processo requer um domínio muito alto por parte do fotógrafo, é preciso um preparo que é adquirido ao longo de sua formação como fotógrafo, seu repertório é fruto de suas experiências que Kossoy coloca como um dos alicerces do entrelaçamento fotógrafo-câmera-assunto.

Todos estão por sua vez interligados no momento da captura de uma determinada imagem, e como Kossoy afirma que toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo, e portanto, da vida (KOSSOY, 2014, p. 46) ela

se associa à poética da casualidade de Strand, que impede que uma mesma fotografia seja tirada novamente, fazendo com que o momento em que ela foi tirada, sua imagem seja única.

Todos os três elementos desse entrelaçamento são temporais por se referirem ao momento da história em que estão inseridos, o fotógrafo que é um indivíduo da história que tem seu fim no momento de sua morte, o equipamento fotográfico que é sempre aprimorado com o passar dos anos e o cenário que sofre alteração tanto da natureza, quanto do homem. Fazendo com que a fotografia seja não apenas um objeto de arte, mas também um objeto documental, e vice e versa.

### **CONCLUSÕES**

A intenção desse artigo foi fazer uma pequena apresentação desse fotógrafo norte-americano pouco conhecido no Brasil, mas que teve sua grande importância para a história da fotografia não apenas americana como mundial, desmitificando os parâmetros da fotografia pictorialista e instaurando o uso imanente da fotografia direta, passando pela fotografia humanista até a fotografia realista cubista conhecida como precisionismo.

### **REFERÊNCIAS**

ESPADA Heloisa. **Olhar Direto**: Uma Introdução à obra de Paul Strand, Editora Instituto Moreira Salles, 2009

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ROCHA, Regina Maurício da. **A Poética Fotográfica de Paul Strand**, São Paulo, Editora Edusp, 2012.