

PHOTOGRAPHY, which is the first and only important contribution thus far, of science to the arts, finds its *raison d'être*, like all media, in a complete uniqueness of means. This is an absolute unqualified objectivity. Unlike the other arts which are really anti-photographic, this objectivity is of the very essence of photography, its contribution and at the same time its limitation. And just as the majority of workers in other media have completely misunderstood the inherent qualities of their respective means, so photographers, with the possible exception of two or three, have had no conception of the photographic means.

The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use, and all attempts at mixture end in such dead things as the color-etching, the photographic painting and in photography, the gum-print, oil-print, etc., in which the introduction of hand work and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint.

It is this very lack of understanding and respect for their material, on the part of the photographers themselves which directly accounts for the consequent lack of respect on the part of the intelligent public and the notion that photography is but a poor excuse for an inability to do anything else. The photographer's problem therefore, is to see clearly the limitations and at the same time the potential qualities of his medium, for it is precisely here that honesty no less than intensity of vision, is the prerequisite of a living expression. This means a real respect for the thing in front of him, expressed in terms of chiaroscuro (color and photography having nothing in common) through a range of almost infinite tonal values which lie beyond the skill of human hand.

The fullest realization of this is accomplished without tricks of process or manipulation, through the use of straight photographic methods. It is in the organization of this objectivity that the photographer's point of view toward Life enters in, and where a formal conception born of the emotions, the intellect, or of both, is as inevitably necessary for him, before an exposure is made, as for the painter, before he puts brush to canvas.

The objects may be organized to express the causes' of which they are the effects, or they may be used as abstract forms, to create an emotion unrelated to the objectivity as such.

This organization is evolved either by movement of

La FOTOGRAFIA, che è il primo e solo importante contributo della scienza alle arti, trova la sua *raison d'être*, come ogni altro strumento espressivo, in una completa unicità del mezzo stesso. Tale unicità è quella di un'assoluta ed innegabile oggettività. A differenza delle altre arti che sono veramente anti-fotografiche, l'oggettività è l'essenza stessa della fotografia, il suo contributo e allo stesso tempo il suo limite.

E proprio come la maggior parte degli utilizzatori di altri media espressivi fraintende le qualità intrinseche del rispettivo mezzo, così i fotografi, forse con l'eccezione di due o tre, non hanno avuto alcuna comprensione del mezzo fotografico.

La piena potenzialità di ogni mezzo deriva dalla purezza del suo uso, ed ogni tentativo di contaminazione finisce in qualcosa di morto come l'incisione colorata, la pittura fotografica e nella fotografia, la stampa alla gomma [bicro-

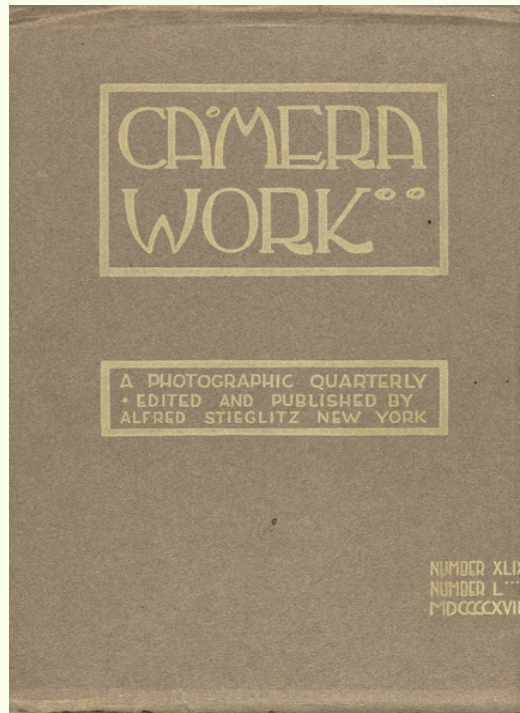
mata], la stampa ad olio, ecc. in cui l'introduzione di interventi manuali e manipolazioni varie, sono solo l'espressione di un desiderio impotente di dipingere.

È proprio questa mancanza di comprensione e rispetto per la loro materia prima da parte dei fotografi stessi, che spiega la conseguente mancanza di rispetto da parte del pubblico intelligente, per cui la fotografia diviene una povera scusa per l'incapacità di fare qualcosa d'altro. Il problema del fotografo, quindi, è quello di vedere chiaramente i limiti e allo stesso tempo le qualità potenziali del suo mezzo, perché è proprio qui che l'onestà, non meno della profondità della visione, è il presupposto di un'espressività viva. Questo significa un reale rispetto per ciò che si ha di fronte, in termini di chiaroscuro (il colore e la fotografia non hanno nulla in comune) attraverso una gamma di valori tonali quasi infiniti, che vanno ben oltre l'abilità di una mano umana.

La realizzazione più genuina di questo si compie senza artifici o manipolazioni durante il processo, ma attraverso l'uso di metodi fotografici diretti.

È nella gestione di questa oggettività che entra in gioco il punto di vista del fotografo nei confronti della vita e dove compare una concezione della forma che nasce dalle sue emozioni, dall'intelletto o da entrambi. Questo è strettamente necessario prima di eseguire uno scatto fotografico, come per il pittore, prima di appoggiare il pennello sulla tela.

Gli oggetti possono essere organizzati in modo da esprimere le cause di cui sono gli effetti, o possono essere usati come forme astratte, per creare un'emozione estranea all'oggettività in quanto tale.



the camera in relation to the objects themselves or through their actual arrangement, but here, as in everything, the expression is simply the measure of a vision, shallow or profound as the case may be. Photography is only a new road from a different direction but moving toward the common goal, which is Life. Notwithstanding the fact that the whole development of photography has been given to the world through Camera Work in a form uniquely beautiful as well as perfect in conception and presentation, there is no real consciousness, even among photographers, of what has actually happened: namely, that America has really been expressed in terms of America without the outside influence of Paris art-schools or their dilute offspring here. This development extends over the comparatively short period of sixty years, and there was no real movement until the years between 1895 and 1910, at which time an intense rebirth of enthusiasm and energy manifested itself all over the world.

...
Paul Strand

on Camera Work Nos. 49-50 November 1917, the last issue of Alfred Stiglitz's magazine, which began publication in 1903. The editorial was originally published in "The Seven Arts Chronical" in August of that year.



squisitamente americana, senza l'influenza esterna delle scuole d'arte di Parigi o di loro imitazioni.

Questo sviluppo riguarda un arco di tempo relativamente breve di sessant'anni, e non c'è stato un vero movimento fino agli anni tra il 1895 e il 1910, quando un forte entusiasmo ed energia sono tornati a manifestarsi in tutto il mondo. ...

[trad. a.m.]

Paul Strand

su Camera Work nn° 49-50 novembre 1917, ultimo numero della rivista di Alfred Stiglitz, che iniziò le pubblicazioni nel 1903. L'editoriale fu pubblicato originariamente sulla rivista "The seven Arts Chronical" nell'agosto dello stesso anno.

Interesting is the point of view of Strand (1890-1976) who rejects photography in any way manipulated to the point of considering color photography as non-photography!

Methods so 'straight' that even 'blurring' or 'out of focus' become part of the direct process, if only as an 'accident'. The 'straight photography' with the greatest impact and the greatest school was that of Weston (1886-1958), Adams (1902-1984) and then ManRay (1890-1976)



Interessante il punto di vista di Strand (1890-1976) il quale rifiuta la fotografia in qualunque maniera manipolata fino a considerare non-fotografia quella a colori!

Metodi tanto 'diretti' che anche il 'mosso' o lo 'sfocato' entrano a far parte del processo diretto, se non altro come 'accidente'. La 'straight photography' di maggior impatto e maggior scuola, fu quella di Weston (1886-1958), di Adams (1902-1984) e poi di ManRay (1890-1976) il quale pur avendo operato

- who, although he worked in Paris, except during the years of World War II, was American. He used the unexpected in the darkroom. The mishap, the accident, the surprising, however, remained linked to the specificity of the photographic process. The photographers that Strand himself mentions in the continuation of the editorial for the beauty and sensitivity of their images, sure challenges to painting, are Clarence White, Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Frank Eugene and the Scottish Octavius Hill.

It must be remembered that at that time (we are in 1917) pictorial photography was used trying to get rid of the reputation of pure imitator and to be accepted in the world of "Art", until then and for a long time to come precluded to photography, accused of being empty and without mediation, slavish translator of real subjects on two dimensions, without soul. Baudelaire, still in the second half of the nineteenth century, stated that "... the photographic industry is the refuge of all failed painters ...", using - look at that - the same arguments used by Strand to define the pictorial photographers. The debate was fought particularly against the French capital. [a.m.]

a Parigi tranne che negli anni della II^a Guerra Mondiale - era statunitense. Egli utilizzò l'imprevisto in camera oscura; il contrattempo, l'incidente, il sorprendente, rimaneva comunque legato alla specificità del processo fotografico.

I fotografi che lo stesso Strand cita nel seguito dell'editoriale per la bellezza e la sensibilità delle proprie immagini, sicure sfide alla pittura, sono Clarence White, Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Frank Eugene e lo scozzese Octavius Hill.

Bisogna ricordare che al tempo (siamo nel 1917) la fotografia pittorica era utilizzata per cercare di togliersi di dosso la fama di pura imitatrice e di venir così accolti nel mondo dell' "Arte" fino ad allora e per molto ancora precluso alla fotografia, accusata appunto di essere vuota e senza mediazione, traduttrice pedissequa della realtà sulle due dimensioni, senz'anima. Baudelaire nel 1859 aveva drasticamente concluso che «... l'industria fotografica è il rifugio di tutti i pittori mancati ...», utilizzando - guarda un po' - le stesse argomentazioni usate qui proprio da Strand per definire i fotografi pittorialisti. Dibattito combattuto in particolar modo nei confronti della capitale francese. [a.m.]



Paul STRAND - Heliogravures in CAMERA WORK n° 49-50 nov. 1917