

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Imagens em trânsito: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo (1947)

Helouise Costa
MAC-USP

Resumo

No ano de 1947 a Biblioteca Municipal de São Paulo apresentou a exposição *Fotografia Artística* idealizada por Andreas Feininger para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Esta comunicação visa analisar a produção e recepção desta mostra projetada nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial para itinerância internacional. Vinculada ao programa de propaganda política do governo norte-americano, *Fotografia Artística* foi uma exposição didática que valeu-se da reprodutibilidade fotográfica e do entendimento da exposição como múltiplo para disseminar sua mensagem.

Palavra Chave

Fotografia artística; Museu de Arte Moderna de Nova York; Biblioteca Municipal de São Paulo.

Abstract

In 1947 the Municipal Library of São Paulo presented *Photography as Art* exhibition designed by Andreas Feininger for the Museum of Modern Art of New York (MoMA). This paper aims to analyze the production and reception of this exhibition designed in the United States during World War II for international exchange. Linked to the program of political propaganda of the U.S.A. government, *Photography as Art* was a didactic exhibition which drew on the reproducibility and understanding of photography as a multiple artifact to spread its message.

Keywords

Photography as art; Museum of Modern Art of New York; Municipal Library of São Paulo.

No ano de 1947 a Biblioteca Municipal de São Paulo apresentou a exposição *Fotografia Artística* idealizada por Andreas Feininger a pedido do Museu de Arte Moderna de Nova York. Tratava-se de uma mostra didática de reproduções fotográficas impressas acompanhadas de textos. A exposição, trazida ao Brasil pelo esforço conjunto da União Cultural Brasil-Estados Unidos, do Foto Cine Clube Bandeirante, do Clube de Cinema de São Paulo e da revista *Íris*, reunia imagens de fotógrafos como Ansel Adams, Erich Salomon e Henri Cartier-Bresson, entre outros.

Esta comunicação visa analisar a mostra *Fotografia Artística*, buscando identificar o contexto de sua produção, os seus objetivos, o público alvo ao qual se destinava e sua recepção local, a fim de avaliar a suposta influência que ela teria exercido sobre a fotografia produzida a partir do final da década de 1940 no Foto Cine Clube Bandeirante. Esta hipótese tem sido levantada por diversas pesquisas acadêmicas realizadas nos últimos anos¹, daí a pertinência de se analisar esta exposição mais detidamente. A análise aqui apresentada apoiou-se na documentação depositada nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York, nos escritos de Andreas Feininger e no material divulgado na imprensa brasileira da época.

O contexto da exposição no Brasil

A exposição *Fotografia Artística*, foi apresentada no Brasil em 1947, embora tenha sido produzida dois anos antes pelo *Department of Circulating Exhibitions* do Museu de Arte Moderna de Nova York com o título original de *Creative Photography*. Entre 1945 e 1946 a National Gallery de Washington, que juntamente com o MoMA, apoiava as iniciativas culturais do governo norte-americano, preparou versões da exposição, em espanhol e português, para itinerância na América Latina. Sendo assim, a itinerância da mostra para o Brasil deve ser entendida no contexto da Política da Boa Vizinhança implementada pelo governo norte-americano com o objetivo de consolidar a hegemonia política e econômica dos Estados Unidos na América Latina por meio, entre outras, de ações artístico-culturais. O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), agência governamental encarregada deste programa, seria extinto em maio de 1946 o que, no entanto, não faria cessar a atuação norte-americana no Brasil. Diversas ações culturais na América Latina tiveram continuidade e outras chegaram mesmo a ser iniciadas após esta data em função dos interesses de determinados grupos que mantiveram em pauta o discurso em defesa do pan-americanismo².

Um dos mais importantes passos para materializar tal aliança deu-se com a vinda de Nelson Rockefeller ao Brasil, em novembro de 1946, quando trouxe treze obras a serem doadas aos futuros museus de arte moderna do país. Naquele momento Rockefeller atuava na Secretaria de Estado para Assuntos Latino-Americanos e era presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York. A

1 Cf: ESPADA, Heloísa. "Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna paulistana". *Boletim n.1 - Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2006, p. 48-57.

2 Cf: TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

visita rendeu uma reunião com a comunidade local de artistas e intelectuais na Biblioteca Municipal de São Paulo, instituição na qual foi realizada a cerimônia de doação simbólica das obras. No bojo destas articulações destaca-se o papel exercido por Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal onde havia criado a Seção de Arte em 1945. Milliet nutria grande simpatia pela cultura norte-americana e já havia viajado aos Estados Unidos a convite do governo daquele país, em 1943, incumbindo-se posteriormente de divulgar a arte americana no Brasil. Desse modo não devemos considerar casual a realização da exposição *Fotografia Artística* na Biblioteca Municipal, em julho de 1947, sete meses após a visita de Rockefeller ao Brasil, ou seja, durante o período preparatório para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fotografia artística: o perfil da exposição apresentada em São Paulo

Fotografia Artística constituiu-se em uma mostra didática composta por doze painéis com reproduções fotográficas e textos explicativos. Os painéis contavam com 25 fotografias, consideradas artísticas, em sua maioria pertencentes ao acervo do MoMA, além de 21 fotos em pequeno formato, de autoria diversa, que visavam ilustrar aspectos específicos da técnica fotográfica. As 25 imagens pertenciam aos seguintes fotógrafos: Andreas Feininger, Ansel Adams, Arthur Rothstein, Barbara Morgan, Berenice Abbott, Cedric Wright, Charles Sheeler, Edward Weston, Erich Salomon, Helen Lewitt, Henri Cartier-Bresson, Louise Dahl-Wolfe, Paul Strand, Ralph Steiner e Walker Evans. Já as fotos ilustrativas foram produzidas pelo próprio Feininger e por fotógrafos amadores e/ou anônimos.

Se compararmos os painéis da exposição apresentados no MoMA com a versão enviada ao Brasil constataremos algumas pequenas modificações como a troca do título (*Creative Photography* foi substituído por *Fotografia Artística*), e a supressão de uma imagem de Weegee, no lugar da qual entrou uma foto de Cartier-Bresson ausente da primeira versão. Em que pesem essas mudanças a mensagem original não foi alterada. Uma edição especial da revista *Íris* veiculou as reproduções dos doze painéis apresentados em São Paulo, cujos títulos dão conta do caráter didático da exposição:

*1.Fotografia Artística; 2.O fotógrafo é um artista; 3.Trabalha com um aparelho mecânico; 4.O seu meio de expressão é uma escala de valores; 5.Escolhe o seu assunto; 6.Compõe com a sua máquina fotográfica; 7.Escolhe o momento; 8.A máquina fotográfica reproduz detalhes infinitos; 9.A máquina fotográfica cria sua própria perspectiva; 10.A máquina fotográfica comprime ou amplia o espaço; 11.A máquina fotográfica paralisa ou prolonga o movimento; 12.A máquina fotográfica traduz as cores em branco e negro*³.

A exposição contemplava, portanto, um painel sobre o caráter artístico da fotografia, seis sobre o fotógrafo e cinco sobre a câmera fotográfica. No geral, os textos e as fotos visavam afirmar a fotografia como arte, conferir ao fotógrafo o estatuto de artista e apresentar a câmera fotográfica como uma poderosa ferramenta de criação. É significativo que Feininger dedicou à câmera o mesmo

3 “Reprodução dos quadros expostos na Biblioteca Municipal de São Paulo”. *Íris*, n.06, junho 1947, p.29-40.

número de painéis que destinou ao fotógrafo e chama atenção o fato de que nos títulos dos painéis a câmera fotográfica quase sempre é apresentada como sujeito de suas ações.

Andreas Feininger e o conceito de fotografia criativa

O responsável pela curadoria da exposição *Creative Photography*, bem como pelo design dos painéis, foi Andreas Feininger. Nascido em Paris, em 1906, ele era o primogênito do pintor Leonel Feininger e ainda criança mudou-se com a família para a Alemanha. No início da década de 1920 seu pai começou a lecionar na Bauhaus onde Andreas frequentou a oficina de marcenaria. A partir de 1925 dedica-se ao estudo da arquitetura e da engenharia civil em Weimar e Zerst. Data deste período o seu interesse pela fotografia na qual se inicia como auto-didata. Dificuldades profissionais e pessoais decorrentes de sua origem judaica fez com que imigrasse para Nova York em 1939. Na capital norte-americana Feininger começou a produzir fotos para a *Life* como freelancer, tornando-se membro permanente da equipe de fotojornalistas da revista a partir de 1943.

Dez anos após a exposição do MoMA, Andreas Feininger buscou sistematizar o seu conceito de fotografia criativa em um livro intitulado *The creative photographer*⁴. Para ele a fotografia podia ser dividida em três grandes categorias: utilitária, documental e criativa. A primeira teria como principal objetivo registrar, a segunda informar e educar e a terceira teria o papel de estimular e inspirar. Para Feininger a fotografia criativa era um tipo de imagem que buscava oferecer uma interpretação visual acerca dos acontecimentos registrados e tinha caráter simbólico. Além disso tomava as situações particulares como indicativos de um contexto maior e, em função de seus temas e abordagens, traduzia uma preocupação humanista. Ainda de acordo com o fotógrafo aqueles que trabalhavam no campo da fotografia criativa eram artistas, o que justificaria a realização de mostras desse tipo de produção em museus.

Se analisarmos a exposição cotejando as fotos com o texto de Feininger veremos que ele buscou reunir exemplos de uma fotografia direta, de cunho humanista, com ênfase em efeitos gráficos e em composições de caráter geométrico. Além disso o fotógrafo demonstra interesse em apresentar as diferentes possibilidades expressivas oferecidas pela tecnologia fotográfica, basta verificar que dedica à câmera o mesmo número de painéis que destina ao fotógrafo na exposição apresentada na Biblioteca Municipal de São Paulo. O termo *fotografia criativa*, portanto, possibilitava abarcar as mais diversas experiências não só da fotografia de vanguarda, como também da fotografia moderna, fosse ela norte-americana ou européia. Esse amplo guarda-chuva possibilitou que fossem incluídos na mostra, por exemplo, o fotojornalismo representado por Eric Salomon, uma paisagem de Ansel Adams ou ainda uma foto abstrata de Barbara Morgan. Em suma, a flexibilidade e a amplitude do conceito de *fotografia criativa* de Feininger adequavam-se perfeitamente aos objetivos propalados pelo MoMA para suas exposições didáticas.

⁴ FEININGER, Andreas. *The creative photographer*. New Jersey (USA): Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, 1955.

“O Museu de Arte Moderna anuncia Creative Photography, a terceira de uma série de exposições produzidas em quantidade para venda. Projetadas especialmente para organizações comunitárias e instituições educacionais, estas exposições tem sido consideradas úteis para museus, faculdades, escolas, livrarias, hospitais e outros grupos interessados em artes contemporâneas. Em termos compreensíveis para o amador, Creative Photography aponta para uma ampla gama de oportunidades abertas a pessoa que entende as potencialidades da câmera e sabe como fazer uso delas. Ela é ilustrada pelo trabalho de notáveis fotógrafos americanos e europeus (...)”⁵.

Tratava-se de uma mostra destinada a um público leigo, interessado em iniciar-se na fotografia ou, quando muito, a fotógrafos amadores principiantes. Alguns fatores foram ressaltados pelo MoMA no material de divulgação que circulou por ocasião do lançamento desse programa de exposições. Primeiro, a condição de múltiplo das mostras, o seu baixo custo e a facilidade de transporte, o que permitia ao Museu atender simultaneamente a inúmeros solicitantes. Além disso, era enfatizada a qualidade das reproduções utilizadas, anunciadas como sendo muito próximas das cópias fotográficas consideradas originais.

Aspectos da divulgação da mostra Fotografia Artística em São Paulo

Para tentarmos dimensionar a recepção da exposição enviada pelo MoMA a São Paulo devemos ter em mente que as discussões acerca do estatuto artístico da fotografia, naquele momento no Brasil, estavam restritas ao ambiente fotoclubista. No ano de 1947, em especial, a produção fotoclubista brasileira ainda estava fortemente marcada pelo ideário pictorialista que definia a fotografia artística praticada no país. A exceção ao pictorialismo reinante ficava por conta dos pioneiros da fotografia moderna - os fotógrafos José Yalenti, Thomaz Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros - que já em meados da década de 1940 haviam se voltado para uma produção de cunho modernista. Foi nesse contexto a exposição *Fotografia Artística* contou com duas frentes de divulgação principais: a publicação de artigos em periódicos e a realização de um ciclo de palestras como evento complementar.

Dentre as publicações destaca-se uma edição da revista *Íris*, na época a única revista comercial voltada à fotografia no país que dedicou um número especial aos Estados Unidos. Além da reprodução dos painéis da exposição, publicou diversos textos que se caracterizavam pela exaltação da supremacia dos Estados Unidos na área de produção de imagens, a começar pelo editorial que ressaltava a suposta influência da fotografia norte-americana no Brasil. O texto não cita exemplos da produção local em que a referida influência poderia ser comprovada e nem aponta quais características especificamente americanas poderiam ser identificadas aqui. Na publicação o que se pode verificar é que a mostra de fotografia foi utilizada como mero pretexto para a veiculação de um discurso ufanista sobre a hegemonia política norte-americana no pós-guerra. Nesse sentido

⁵ Texto do folder de divulgação do lançamento da exposição. O folder inclui um cupom destacável para o eventual preenchimento e aquisição de uma cópia da exposição, que era vendida por US\$25. The Museum of Modern Art Archives, NY, CEII.1.49.1.1.

é significativo que nenhum dos artigos publicados tenha analisado a exposição propriamente dita, nem comentado as fotografias apresentadas.

Já as palestras sobre fotografia, realizadas no evento paralelo à exposição, foram “O pictorialismo na arte fotográfica” por Jacob Polacow e “A fotografia é uma arte?” por Valêncio de Barros. Os dois palestrantes eram fotógrafos associados do Foto Cine Clube Bandeirante e adeptos do pictorialismo, tema sobre o qual discorreram em suas apresentações⁶. A mediação com o público, portanto, realizada por fotógrafos locais, oriundos dos dois maiores centros do fotoclubismo nacional – as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – passou ao largo das questões abordadas por Andreas Feininger. Este episódio só vem confirmar a grande defasagem existente entre o conteúdo da exposição *Fotografia Artística* e sua recepção local.

Por fim, não podemos deixar de analisar os aspectos materiais da mostra norte-americana *Fotografia Artística*, se quisermos tentar dimensionar a sua recepção pelo público local. Ao recuperarmos imagens de divulgação do MoMA veremos que a exposição *Fotografia Artística* era composta de pranchas impressas de médio formato, coladas sobre suportes rígidos⁷. Elas precisavam ser fixadas nas paredes ou em outros locais disponíveis no espaço expositivo e sua aparência se remetia à configuração das páginas de certos livros ilustrados da época, com a vantagem de que as imagens eram impressas junto com os textos, diferentemente de muitas publicações, em que eram coladas nas páginas. As imagens eram todas em preto e branco, como as fotografias originais, e foram introduzidos detalhes gráficos em azul e vermelho nos painéis, alternadamente, com o intuito de conferir maior dinamismo visual à mostra.

Considerações finais

A documentação presente no arquivo do MoMA revela que *Creative Photography* foi realizada sob a supervisão de Edward Steichen, o que esclarece uma série de questões a respeito da exposição⁸. Tanto Feininger quanto Steichen eram fotógrafos com intensa atuação comercial que entendiam a fotografia como veículo de comunicação, segundo uma perspectiva muito distante daquela defendida pelo primeiro curador do Departamento de Fotografia do museu americano. Beaumont Newhall considerava a fotografia a partir de critérios estéticos, advindos da história da arte, e demitiu-se do cargo em maio de 1946 justamente por discordar da nova orientação dada à fotografia no Museu pela atuação de Steichen⁹. *Creative Photography* esteve, portanto, perfeitamente integrada à política do MoMA de apoio ao esforço de guerra no período da Segunda Guerra Mundial. Não se tratava exatamente de fazer propaganda da fotografia norte-americana por meio do conteúdo da exposição, mas de propagar um certo liberalismo político materializado na defesa da popularização do acesso ao fazer fotográfico e do entendi-

6 Frederico R. Geiringer descreve em detalhes o conteúdo de cada uma das palestras e afirma que atraíram grande público. “À margem do ciclo de conferências”. *Iris*, n.7, ano I, São Paulo, jul. 1947, p.16-25.

7 Segundo o folder de divulgação da exposição as pranchas mediam 30x 40 polegadas, o que corresponde a cerca de 0,76m x 1,0m. Cf. The Museum of Modern Art Archives, NY, CEII.1.49.1.1.

8 Cf. The Museum of Modern Art Archives, NY, CE II.1.49.1.

9 NEWHALL, Beaumont. *Focus. Memoirs of a life in photography*. Boston: Bulfinch Press Book, 1993.

mento do Museu como veículo de difusão de conteúdos pertinentes ao sistema de comunicação de massas para um público entendido como consumidor.

Por fim, a pesquisa nos permite afirmar que o conteúdo e a abordagem da exposição *Fotografia Artística*, assim como o seu aspecto material, provavelmente restringiram o interesse que poderia despertar nos fotoclubistas de São Paulo, habituados a apreciar cópias fotográficas de grande qualidade técnica em outros espaços da cidade. Lembremos que o Clube organizava anualmente, desde 1942, o Salão Internacional de Arte Fotográfica na Galeria Prestes Maia, onde se podia ter acesso a *vintage prints* enviadas por fotógrafos dos mais diversos países. Nestas exposições as *vintage prints*, em sua maioria, obedeciam ao tamanho padrão oficial dos salões de fotografia, de 30 x 40 cm, e eram montadas com *passe-partouts* e molduras como indicam os registros fotográficos disponíveis. Os salões internacionais constituíam-se em importante evento para a fotografia paulistana e costumavam atrair grande contingente de público.

Se do ponto de vista político é difícil avaliar o alcance da exposição *Fotografia Artística*, bem como a sua penetração junto ao público leigo para o qual se destinava, no que se refere aos rumos da fotografia moderna praticada pelo Foto Cine Clube Bandeirante, podemos afirmar que seu papel foi bastante limitado. Tendo em vista, ainda, que o Clube nunca organizou ou promoveu, nem antes nem depois de 1947, exposições didáticas desta natureza podemos supor que o apoio dado pelo Bandeirante à vinda da mostra norte-americana ao Brasil teve motivações extra-artísticas.