



Foto Cine Clube Bandeirante
Itinerários globais
estéticas em transformação

Curadoria Iatã Cannabrava e José Antonio Navarrete

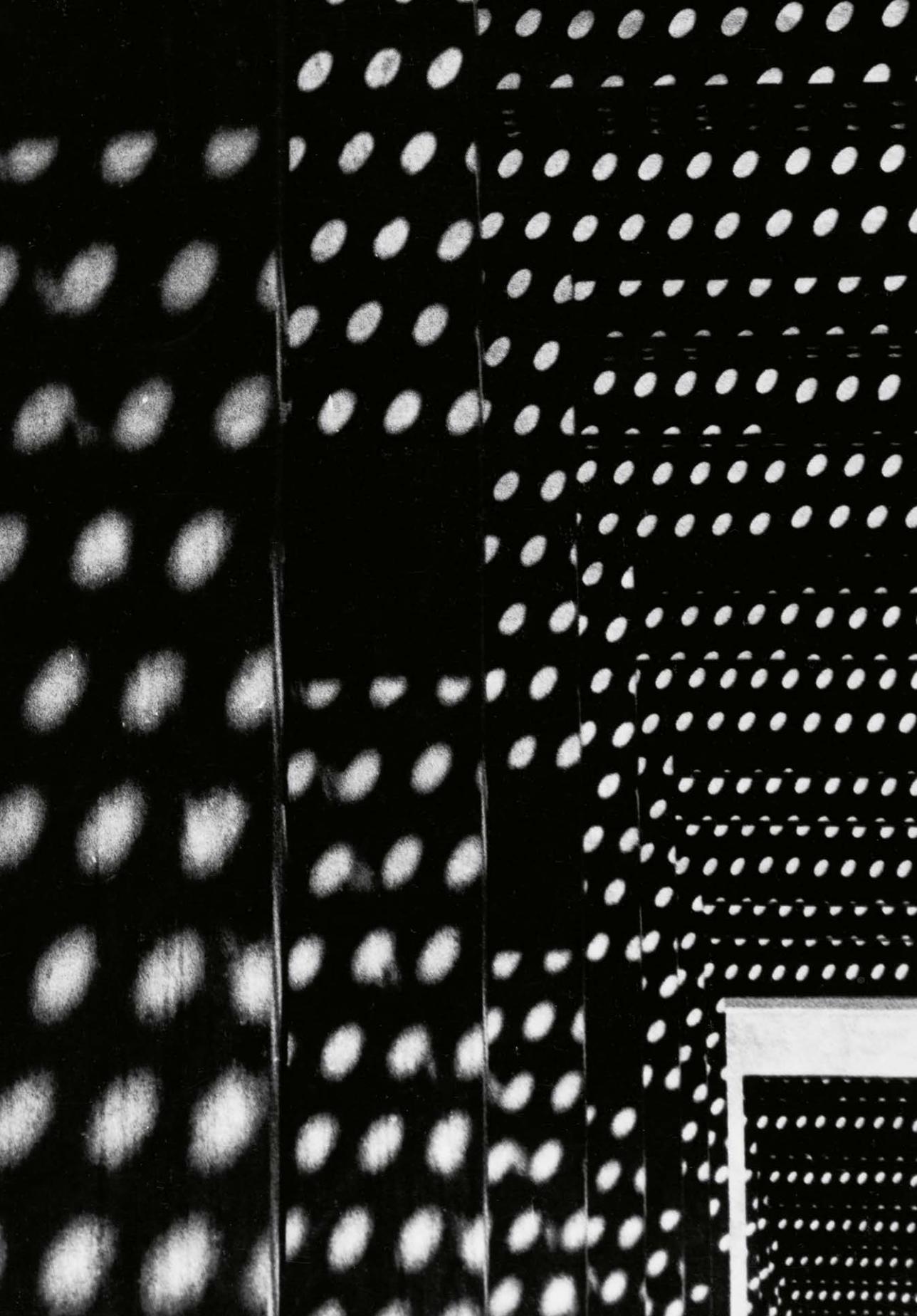




Foto Cine Clube Bandeirante
Itinerários globais
estéticas em transformação

Foto Cine Clube Bandeirante
Global itineraries
aesthetics in transformation



Curadoria [Curatorship]
latã Cannabrava e José Antonio Navarrete

6	Circulating with the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1939–82 José Antonio Navarrete
48	Interview with Iatã Cannabrava by José Antonio Navarrete
58	The early days
70	The Escola Paulista
104	The arrival of the 1960s generation
152	Aesthetical repertoire at the FCCB, c. 1960–80
200	The FCCB miscellanea
202	<i>Photomontage and table-top</i>
210	<i>The photographer's work album</i>
216	<i>The Escola Paulista in color</i>
226	<i>Experimentation with color</i>
232	<i>The photographic portfolio in inter-club exchange</i>
248	<i>FCCB around the world</i>

6	Circulando junto com o Foto-Cine Clube Bandeirante, 1939–82 José Antonio Navarrete
48	Entrevista com Iatã Cannabrava por José Antonio Navarrete
58	Dos inícios
70	A Escola Paulista
104	A emergência da geração dos sessenta
152	Repertório de estéticas no FCCB, c. 1960–80
200	Miscelânea fotoclubista
203	Fotomontagem e <i>table-top</i>
211	O álbum de trabalho do fotógrafo
217	A Escola Paulista em cores
227	Experimentação com a cor
233	O portfólio fotográfico no intercâmbio interclubista
249	O FCCB ao redor do mundo

**Circulando junto
com o Foto-Cine Clube
Bandeirante, 1939–82**
*Circulating with
the Foto-Cine Clube
Bandeirante, 1939–82*
José Antonio Navarrete



The periodization of history, restricted by dates, is always a somewhat arbitrary intellectual exercise. However, it establishes a timeline for studying and comprehending a phenomenon or a process. To set the limits of this exhibition, we, curators, have selected those years that contain, on file, the greatest variety and wealth of historical material regarding the FCCB, an institution, which is, moreover, still active today. These are: 1939, the year the Clube was founded, and 1982, the year the last edition of their second important magazine, *Foto-Cine-Som*, which circulated from 1974 to 1982, was published.¹ These dates comprise the first four decades of the Clube's activity, during which a significant repertoire of its artistic achievements occurred in the context of international photo clubs after the Second World War.

It is indisputable that this periodization includes the origin, advance, and apotheosis of the FCBB. Also, the onset of its decreasing importance and influence in the panorama of photography in São Paulo and Brazil.² In spite of that, during the 1970s, the final period of this exhibition, the Clube's progressive decadence did not prevent the gestation and development of artistic visions that contributed to enriching the country's photography scene.

Among the photo clubs founded in Latin America in the transition from the 1930s to the 1940s, the FCCB obtained the broadest and most systematic national and international projection from the beginning. It may partly explain the interest that its artistic production has awakened in Brazil and internationally. Its legacy has been the subject of relatively abundant Academic researches and exhibitions. From the foundational and indispensable book by Helouise Costa and Renato Rodrigues, *A fotografia moderna no Brasil*,³ from 1995—fortunately on my hands the year it was published—, to the exhibition *Fotoclubismo. Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante*

1 The first publication of the FCCB, that was initially called the *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, then the *Boletim Foto-Cine* and, finally, simply the *Foto-Cine*, was published between 1946 and 1973. These changes in name first occurred from edition nbr 53, in September 1950, the second from nbr 124, in July-August, 1961.

2 Raul Feitosa. *Bandeirante. 70 anos de história na fotografia*. São Paulo: Photos, 2013.

3 Helouise Costa & Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan/Funarte, 1995.

Uma periodização da história delimitada por datas é sempre um exercício intelectual mais ou menos arbitrário que, ainda assim, serve para estabelecer um marco temporal de estudo e compreensão de um fenômeno ou processo. Para fixar os limites extremos desta mostra, nós, curadores, escolhemos o período que abrange a maior variedade e riqueza de material histórico de arquivo sobre o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) – entidade que permanece em exercício em nossos dias. São datas marcantes o ano de 1939, quando o Clube foi fundado, e 1982, o último de publicação de sua segunda revista importante, *Foto-Cine-Som*, que circulou entre 1974 e 1982.¹ Trata-se das quatro primeiras décadas de atividade artística do FCCB, ao longo das quais este reuniu um repertório significativo de conquistas artísticas no contexto fotoclubista internacional do pós-Segunda Guerra.

Nessa periodização estão incluídos tanto a origem, o avanço e a apoteose do FCCB como o início da perda de seu peso e influência no panorama da fotografia paulista e, de forma mais abrangente, da fotografia brasileira.² Não obstante, pode-se afirmar que durante os anos 1970, que fecham esta exibição, a progressiva decadência do Clube não impediu a gestação e o desenvolvimento, dentro da entidade, de visões artísticas que contribuíram para enriquecer o cenário da fotografia do país.

Entre os fotoclubes fundados na América Latina na virada da década de 1930 para 1940, o FCCB foi aquele que desde o início alcançou a projeção nacional e internacional mais sistemática e ampla, o que pode explicar em parte o interesse que sua produção artística despertou não só no Brasil mas também no cenário internacional. É relativamente abundante o trabalho acadêmico e expositivo que tem tido como objeto o legado do FCCB. Entre o livro fundacional e imprescindível de Helouise Costa e Renato Rodrigues, *A fotografia moderna no Brasil*,³ de 1995 – que felizmente chegou às minhas mãos no mesmo

1 A primeira publicação do FCCB, que se chamou *Boletim Foto-Cine-Clube Bandeirante*, depois *Boletim Foto-Cine* e, por fim, *Foto-Cine* simplesmente, foi editada entre 1946 e 1973. As mudanças de denominação ocorreram: a primeira, a partir do n. 53, de set. 1950, e a segunda a partir do n. 124, de jul.–ago. 1961.

2 Raul Feitosa. *Bandeirante: 70 anos de história na fotografia*. São Paulo: Photos, 2013.

3 Helouise Costa e Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Iphan/Funarte: 1995.

1946–1964—held at the Museum of Modern Art de New York, and curated by Sara Hermanson Meister—,⁴ a field of academic and curatorial research regarding the Clube was developed, to which this text is undeniably and enormously indebted.

I am highly thankful, here, to photographer, curator, and cultural manager Iatã Cannabrava for having sought my participation and professional company in the curatorship of this exhibition. In particular, because he is a person who has worked intensely for the international dissemination and recognition of modern Brazilian photography. Our respective views of the artistic practices of the photo-club: his, centered on the photo club from São Paulo, and mine on Latin American and its photo clubs exchange network, coincided in our mutual interest in prolonging the timeline of our objective, in this case: the artistic contribution of the FCCB. Therefore, we gave special attention to the production of the Clube during its early days and the work it developed throughout the 1960s and 1970s of the twentieth century. From these coincidences between us, a curatorial proposition emerged that we named Foto Cine Clube Bandeirante: Global Itineraries, aesthetics in transformation, as well as this text that I wrote.

They should be considered many other factors alongside the socioeconomic, political, and cultural phenomena that created the conditions for the prominence of the FCCB—both in Brazil and abroad. Here, I will briefly consider the strategies used by the FCCB to relate itself to different spheres, places, and agents of the international photography scene, and also its contacts and interactions with the art system during the mentioned timeframe. These issues were the basis of the permanent mobility that the artistic practice of the FCCB possessed. Besides the Clube's boasted brilliant direction and its efficient organization, those circumstances also helped potentiate the talent of its members more committed to the art production.

⁴ Sara Hermanson Meister. *Fotoclubismo. Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946–1964*. The Museum of Modern Art, New York, 2021.

ano de publicação – e *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946–1964* –⁴ exposição realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York em 2021 com curadoria de Sarah Hermanson Meister –, foi construído um campo de pesquisa acadêmica e curatorial sobre o Clube com o qual, inevitavelmente, este texto tem uma dívida enorme.

Em especial, agradeço ao fotógrafo, curador e gestor latã Cannabrava por ter buscado minha participação e companhia profissional na curadoria desta mostra, sobretudo por se tratar de alguém que tem trabalhado intensamente pela difusão internacional da moderna fotografia brasileira. Nossos olhares para a prática artística fotoclubista – o dele, centrado na paulista, e o meu, no fotoclubismo latino-americano e sua rede de intercâmbios – coincidiram no interesse mútuo por estender o marco temporal de nosso objeto de trabalho neste caso: a contribuição artística do FCCB. Demos então atenção especial não apenas à produção do Clube em seus anos iniciais, mas também à produção que nele se desenvolveu nas décadas de 1960 e 1970. Dessas coincidências surgiu não só a proposta curatorial que intitulamos *Foto Cine Clube Bandeirante: Itinerários globais, estéticas em transformação*, mas também este texto que assino.

Além dos fenômenos econômico-sociais, políticos e culturais, tanto no Brasil como no mundo da época, houve outros que contribuíram para o destaque do FCCB. Aqui levarei em consideração, muito sucintamente, tanto as estratégias que o Clube usou para se relacionar com diferentes estratos, cenas e agentes do cenário da fotografia internacional, como os contatos e as interações que estabeleceu com o sistema da arte da época mencionada. Essas questões estão na base da permanente mobilidade apresentada pela prática artística dos membros do FCCB. Trata-se de circunstâncias que, junto com a direção brilhante e a organização eficiente da instituição – característica do período de nosso estudo –, contribuíram para potencializar o talento de seus associados mais comprometidos com a produção de arte.

⁴ Sara Hermanson Meister. *Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946–1964*. Nova York, The Museum of Modern Art, 2021.

The International Salon of the FCCB

On April 28, 1939, the Foto Clube Bandeirante (FCB) was founded in São Paulo. In December 1945, it became the Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB)—“a civil society, private and autonomous, of an artistic, scientific and touristic nature,” as reported in the minutes of its foundation. According to the same document, the entity’s objectives were to “divulge, develop and disseminate photography.”⁵

In its early days, the photographic production of FCB members followed pictorial tendencies. Among these, photographic records of picturesque motifs in the rural and urban—or semi-urban—landscape and scenes with people were prevalent. Some sentimental atmosphere often involved these images.

These pictorialists commonly used the gelatin silver printing process, occasionally accompanied by color toning. The noble procedures of traditional pictorial printing, such as bromoil and bichromate glue, were of practical interest to only a few of the Clube’s members.⁶

While evaluating the impact that the III Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional), in 1944—the first to be considered international by the institution, according to the invitation—,⁷ had upon the photo-club members, photographer Jacob Polacow (1917–66) stated, among other things:

5 Livro de Atas #1. *Minute #1. The Foundation, April 28, 1939*, p. 1, Arquivo Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo.

6 According to Valêncio de Barros, the interruption in international trade during the war had prevented the importation of the materials needed for bromoil photographic production, and when this ended, he encouraged the members of the FCCB to assimilate this technique but his encouragement was not echoed among them. Valêncio de Barros. “Brómoleo”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, I, nbr 4, November, 1946, p. 1.

7 The first two, in 1942 and 1943, were national, despite having some foreign guests. In the first, the section called Good Neighbors included contributions from two photo-clubs in Argentina: Foto Club de Concordia and Foto Club de Rosario. The second was attended by these same clubs as well as the Foto Club Uruguayo. See: 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica. Foto Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, October, 1942, and II Salão Paulista de Arte Fotográfica. Foto Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Oct.–Nov., 1943.

O Salão Internacional do FCCB

Em 28 de abril de 1939, nasceu em São Paulo o Foto Clube Bandeirante (FCB) – a partir de dezembro de 1945, Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB) – como “uma sociedade civil, particular e autônoma, de natureza artística, científica e turística”, conforme foi registrado em sua ata de fundação. De acordo com esse mesmo documento, os objetivos eram “propagar, desenvolver e difundir a fotografia”.⁵

No início, a produção fotográfica dos membros do FCB seguiu as tendências pictorialistas, prevalecendo o registro de motivos pitorescos tanto na paisagem rural e urbana – ou semiurbana – como nas cenas com personagens. Não raro, suas imagens estavam envolvidas em uma espécie de atmosfera sentimental.

A técnica comumente usada por esses aficionados era a impressão em gelatina e prata, acompanhada algumas vezes por viragens em tons coloridos. Os procedimentos nobres de impressão da tradição fotográfica pictorialista, como o bromóleo e a goma bicromatada, despertaram na prática o interesse de bem poucos integrantes do Clube.⁶

Sobre o III Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional), de 1944 – o primeiro dessa associação considerado internacional em sua convocatória –, e o impacto dessa mostra sobre os membros do fotoclube,⁷ o fotógrafo Jacob Polacow (1917–66) disse, entre outras coisas:

5 Livro de Atas #1. Ata #1. A Fundação, 28 abr. 1939, p. 1, Arquivo Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo.

6 De acordo com Valêncio de Barros, a interrupção do comércio internacional durante a Segunda Guerra Mundial havia impedido a importação do material necessário para produzir fotografias em bromóleo. Por isso, depois da guerra, ele estimulou os membros do FCCB a assimilar essa técnica, mas seu apelo não teve repercussão suficiente. (Valêncio de Barros. Bromóleo, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, I, n. 4, nov. 1946, p. 1.)

7 Os dois primeiros salões, de 1942 e 1943, foram nacionais, embora contassem com convidados estrangeiros. Na seção denominada Boa Vizinhança, o primeiro incorporou a contribuição de dois fotoclubes argentinos: o Foto Club de Concórdia e o Foto Clube de Rosário. O segundo contou com a assistência dos dois clubes anteriores e também do Foto Clube Uruguaio. Ver: I Salão Paulista de Arte Fotográfica. Foto Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, out. 1942. Ver também: II Salão Paulista de Arte Fotográfica. Foto Clube Bandeirante, Galeria Prestes Maia, São Paulo, out.-nov. 1943.

At the 1º Salão Internacional in 1944, we saw a profound difference in quality between works from abroad and those from national photographers, which was not unexpected at a first meeting. [...]

Thus, 1944 marked a new phase in national Photographic Art. From the “confrontations and parallels” that appeared at the 1.º Salão Internacional, a rediscovery flourished among us.

We then began to perceive that a more personal quality could be offered to each subject, dismissing tradition and overcoming the fear of opposing the canons of pictorialism as they were understood at that time.⁸

It is undeniable that, at this Salon time, some members of the Club had already produced works that showed an apparent interest in seeking something more personal, such as those by José Yalenti (1895–1967) and Thomaz Farkas (1924–2011), from 1942–44, with their timely approach to the discourse of modern photography.⁹ In any case, the results of the explorations with higher authorial intentions became more noticeable between 1945–1950, when the Paulista amateurs transitioned from pictorialism to the progressive assimilation of modern aesthetics. Besides the artists above, we can add Geraldo de Barros (1923–98), Gaspar Gasparian (1899–66), German Lorca (1922–2021), Eduardo Salvatore (1914–2006), and others. The modern artistic orientation consolidated in the practice of the Clube during the first five years of the next decade, with the incorporation of Gertrudes Altschul (1904–62), Ademar Manarini (1920–89), Rubens Teixeira Scavone (1925–2007), and the changes in the artistic proposition of José Oiticica Filho (1906–64), to mention just a few examples: it was born the then named as *Escola Paulista* of photography.¹⁰ This name paid

8 Jacob Polacow. “Arte Fotográfica em seus aspectos locais”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, year IV, nbr 43, November, 1949, p. 8.

9 See: José Yalenti. “Paralelas y diagonales”. *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, year XXIII, nbr 485, February 1, 1944, CIFHA collection. | Thomaz Farkas. *Estudo de composição*. III Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional). *Foto Clube Bandeirante*, São Paulo, Galeria Prestes Maia, November, 1944, catálogo, s.p.

10 It seems that the term was coined in 1950. See: “Arte e Artistas. IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo.” *O Estado de S. Paulo*, year LXXI, nbr 23,111, Friday, September 15, 1950, p. 7.

Quando da realização do 1º Salão Internacional, em 1944, sentia-se uma profunda diferença entre o padrão de qualidades dos trabalhos vindos do estrangeiro e dos fotógrafos nacionais, o que não era de estranhar, num primeiro confronto. [...]

Assim, 1944 marcou uma etapa na Arte Fotográfica nacional. Dos “confrontos e paralelos” advindos no 1º Salão Internacional, brotou o seu redescobrimto entre nós.

Começamos então a perceber que se poderia imprimir um cunho mais pessoal ao tratamento de cada assunto, descartando-nos do convencional e vencendo o temor de contrariar os cânones do pictorialismo, tal como eram compreendidos na época.⁸

É certo que, no momento da realização desse III Salão, alguns filiados ao Clube já tinham feito obras que mostravam seu interesse por uma busca mais pessoal – como José Yalenti (1895–1967) e Thomaz Farkas (1924–2011) desde 1942–44, em suas aproximações pontuais ao discurso fotográfico moderno.⁹ De todo modo, os resultados dessas explorações de maior intenção autoral se fizeram patentes mais amplamente entre 1945 e 1950, quando o movimento paulista de aficionados transitou do pictorialismo para a assimilação progressiva de uma estética moderna. Contribuíram para isso, além dos artistas citados, Geraldo de Barros (1923–98), Gaspar Gasparian (1899–1966), German Lorca (1922–2021) e Eduardo Salvatore (1914–2006), entre outros. Ela se consolidou na prática do Clube no primeiro quinquênio da década seguinte, com a incorporação de Gertrudes Altschul (1904–62), Ademar Manarini (1920–89), Rubens Teixeira Scavone (1925–2007) e as mudanças na proposta artística de José Oiticica Filho (1906–64), para destacar uns poucos exemplos. Nascia assim o que na época foi batizado como Escola Paulista da fotografia.¹⁰ Essa foi

8 Jacob Polacow. Arte fotográfica em seus aspectos locais, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano IV, n. 43, nov. 1949, p. 8.

9 Ver: José Yalenti. Paralelas y diagonales, *Correo Fotográfico Sudamericano*, Buenos Aires, ano XXIII, n. 485, 1 fev. 1944, capa. Acervo CIFHA. Ver também: Thomaz Farkas. Estudo de composição. III Salão Paulista de Arte Fotográfica (Internacional). Foto Clube Bandeirante, São Paulo, Galeria Prestes Maia, nov. 1944, catálogo, s. p.

10 Ao que parece, o termo foi cunhado em 1950. Ver: Arte e artistas. IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, *O Estado de*

tribute to modern critique and art historical discourse because it satisfied the requirements of the Western artistic tradition to identify shared proposals and features in the works of groups of artists located in a specific cultural-geographic space at a given time. Under the concept of the Escola Paulista were finally assembled different kinds of photography. Works that resulted from technical experimentation—such as photomontage and photograms—, and those connected to formal constructivist research and geometric abstraction or the surrealist universe and informalism were assimilated to the varied contribution of the FCCB to modern photography.

These changes did not represent a total move from the Clube's characteristic pictorial preferences from the early days. In the fifties, some old and new amateurs continued to be faithful or, at least, remain close to the pictorial concept of the image. Nevertheless, it became less important as time passed, with the expansion of modern photography. Likewise, others that embraced artistic modernity at a determined moment during their careers made photos from a later date that occasionally reflect the early pictorial ideal. It is worth adding that the FCCB accepted different artistic trends, even though there were still conflicts between them. The respectful atmosphere among members allowed the coexistence of contradictory tendencies such as pictorialism and modernism in the body of work of one or another amateur. Those photographers who professed a stricter posture related to the artistic interests in one of these poles considered them radically opposed.¹¹

The FCCB organized its annual international Salon from 1944 to 1980, with two exceptions. The Pho-

Reproduced with the title "A crítica do IX Salão" en Boletim Foto-Cine, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year V, nbr 53, September, 1950, pp. 22–24. In their mentioned book, Helouise Costa and Renato Rodrigues included several bibliographic references regarding the use of this term in the press, at that time, applied to the work of FCCB amateurs. Id., p. 50.

11 The FCCB, through its bulletins, also promoted noble printing techniques that were characteristic of pictorialism in the first five years of the fifties. See: Claudio Pugliese (Text and Photos). "Bromóleo". Boletim Foto-Cine, Official organ of the FCCB, São Paulo, year IX, nbr 100, June–July, 1956, pp. 23–26 & Claudio Pugliese. "Goma Bicromatada". Boletim Foto-Cine, Official organ of the FCCB, São Paulo, year IX, nbr 105, January, 1959, pp. 16–19.

uma denominação tributária dos discursos modernos da crítica e da história da arte, que satisfazia os requisitos da tradição artística ocidental de localizar propósitos e características comuns nas obras de um coletivo de artistas em um espaço geográfico-cultural específico em determinado momento histórico. Sob a noção de Escola Paulista foram, portanto, agrupados diferentes modos de fazer fotografia; dessa forma, obras resultantes de experimentações técnicas – como a fotomontagem e o fotograma –, o vinculadas tanto à pesquisa formal construtivista e à abstração geométrica como ao universo surrealista e ao informalismo, integraram a variada contribuição do FCCB à modernidade fotográfica.

Essas mudanças não significaram um deslocamento total do gosto pictórico característico do Clube em seus anos iniciais. Durante a década de 1950, alguns antigos e novos aficionados se mantiveram fiéis ou, ao menos, próximos a uma concepção pictorialista da imagem, embora essa abordagem tenha perdido peso com o passar do tempo, diante da expansão da fotografia moderna. Do mesmo modo, entre outros artistas que abraçaram a modernidade artística em algum momento de sua trajetória, há alguns cujas fotografias posteriores retomam ocasionalmente o ideário pictorialista anterior. No FCCB – vale acrescentar – foi aplicada uma política de aceitação da convivência de diferentes correntes artísticas, o que não significava, entretanto, ausência de enfrentamentos entre elas. De todo modo, foi criado um clima de respeito entre seus membros, o que permitia até mesmo que em um ou outro deles coexistissem linhas de trabalho, como o pictorialismo e o modernismo, que podiam ser consideradas como radicalmente opostas pelos fotógrafos que professavam uma postura mais clara quanto a seus interesses artísticos por um desses polos.¹¹

S. Paulo, ano LXXI, n. 23.111, sexta-feira, 15 set. 1950, p. 7. Reproduzido como: A crítica do IX Salão, *Boletim Foto-Cine*, Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano V, n. 53, set. 1950, pp. 22–24. No livro *A fotografia moderna no Brasil*, Helouise Costa e Renato Rodrigues incluíram diversas referências bibliográficas sobre o uso desse termo aplicado à obra dos aficionados do FCCB na imprensa da época (op. cit., p. 50).

11 Inclusive, o FCCB difundiu em seu boletim técnicas nobres de impressão características do pictorialismo. Ver: Claudio Pugliese (texto e fotos). Bromóleo, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB,

tography Section of the IX Bienal Internacional de São Paulo replaced the 1967 Salon. In 1969, they held the Festival Internacional em Branco e Preto and the Festival Internacional de Côm (Diapositivos) as a part of the celebrations of the 20th anniversary of the Clube. After 1980, the Salon began to be biennial. Thus, from 1944 to 1982, there were 36 international editions of this event, corresponding to numbers 3 to 38.

The International FCCB Salon had had several goals to achieve. One of these was to serve as a scenario for displaying artistic photography in different photo clubs that operate worldwide, which allowed the FCCB “to keep up-to-date” artistically. At the same time, the FCCB had to show its ability to contribute to updating these explorations. For the members of the Paulista Clube, the Salon was both a place to learn about what was “new” and to legitimize its production’s contemporaneity and importance.¹²

On an international scale, the history of modern photography constructed until now has not offered space—or if it has, very little—for photographs from photo clubs and similar associations developed internationally after 1920. Brazil has been an exception. However, when the mainstream history of modern photography has included a photographer or group related to photo clubs in its territory, it has frequently disengaged itself from the work’s original discourse and decontextualized it from photo clubs’ practice. As previously mentioned, we no longer have any studies that trace comparative aesthetic developments of photo clubs throughout the XX century, whether the most conservative or the most advanced. To this end, catalogs from the international salons would doubtlessly have been handy, as would other publications from these types of associations.

The first international salons organized by the FCCB had a reduced number of participant countries. Including Brazil, they were only 7 in 1944, 13 in 1945, and 19 in 1946. This fact was related to the end of World War II and the brutal beginning of the postwar era. In 1947, this number

12 Marly T. C. Porto. *Confrontos e paralelos: O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942–1959)*. Dissertation (Master’s degree. Post-graduation program Interunidades em Estética e História da arte). University of São Paulo, 2018.

O FCCB organizou seu Salão Internacional anualmente entre 1944 e 1980, com apenas duas exceções. Em 1967, quando foi substituído pela Seção de Fotografia da 9ª Bienal de São Paulo; e em 1969, quando foram realizados o Festival Internacional em Branco e Preto e o Festival Internacional de Cor (Diapositivos), organizados como parte das celebrações do trigésimo aniversário do Clube. A partir de 1980, o Salão passou a ter caráter bienal. Desse modo, entre 1944 e 1982 foram apresentadas 36 edições internacionais do evento: do III ao XXXVIII Salão.

O Salão Internacional do FCCB tinha diversos objetivos a cumprir. Um deles era servir de cenário para o desenvolvimento de explorações na fotografia artística dos diversos fotoclubes que atuavam no âmbito internacional fotoclubista – o que possibilitava ao FCCB “manter-se em dia”. Ao mesmo tempo, esperava-se que a instituição demonstrasse capacidade de contribuir para a atualização dessas explorações. Para os membros do clube paulista, o Salão funcionava como lugar de conhecimento do “novo” e também como lugar de legitimação da contemporaneidade e importância de sua produção fotográfica.¹²

A historiografia da fotografia moderna elaborada até hoje em escala internacional não tem concedido espaço – ou quando o fez, foi bem restrito – à fotografia fotoclubista e de associações afins desenvolvida internacionalmente a partir de 1920. O caso do Brasil é exceção. No entanto, com frequência a história *mainstream* da fotografia moderna, ao incluir em seu curso um fotógrafo ou grupo relacionado ao fotoclubismo, tem desvinculado esse artista ou grupo do marco discursivo originário de seu trabalho e o descontextualizado da prática fotoclubista. Conforme dissemos anteriormente, não contamos hoje com estudos que tracem o desenvolvimento comparativo das estéticas dos fotoclubes no decurso do século XX, quer se trate dos mais

São Paulo, ano IX, n. 100, jun.-jul., 1956, pp. 23–26. Ver também: Claudio Pugliese. Goma bicromatada, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano IX, n. 105, jan. 1959, pp. 16–19.

12 Marly T. C. Porto. *Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942–1959)*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2018.

grew to 24; in 1948 to 27; and in 1949 to 30.¹³ During the 1950s, with oscillating numbers that included Brazil, the Salon peaked at 40 countries in 1951 and only reached 21 in 1959. In its later history, up to 1982, the highest number of participants from different countries in the Paulista salons occurred between 1970–1975. 41 was the annual average during those years, with a maximum of 44 in 1974.¹⁴ However, more important than tracking statistics regarding the number of annually participant countries in the international salons of the FCCB during this long period extended from 1939 to 1982, would be to consider the clout and importance of the presence of members from foreign photo-clubs according to the cultural-geographic regions in the world at that time.

In the first two decades after the Second World War, the international photo-club movement created a network of artistic exchanges that made photography the first art form to have a global circulation of processes, propositions, queries, and products.¹⁵ In the first half of the 1940s, the international salons organized by the FCCB had, mainly, competitors from associations in Europe, Latin America, and North America. Nevertheless, since 1945 India systematically participated in them, as did Australia since 1946, and South Africa and Japan since 1949.¹⁶ After the latter, though more sporadically, China (then known as continental China) and the Philippines also participated. Considering only Eastern Asia, the list of participants from this region in the Paulista salon, during the next decade, also slowly began to in-

13 The number of countries participating in a salon that appeared in the catalogue of the event does not always coincide with later statistics that the magazine of the FCCB published, which may be due to unforeseen situations that occurred during the physical event. The information was compiled using information from different bibliographical resources. The catalogues of the respective salons that correspond to these years as well as the bulletins of the time may be consulted on the following link: <https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos>.

14 *Idem*. This data confirms the vitality and prestige of the Paulista international Salon in the global photo-club movement.

15 An attempt to clarify this subject is contained in: *Alise Tifentale*. The “Olympiad of Photography”: Fiap and the Global Photo-Club Culture, 1950–1965. The Graduate Center, City University of New York (CUNY), 2020.

16 See documents from that time produced by the FCCB, on the link: <https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos/>.

conservadores ou dos mais avançados entre eles. Para fazer algo assim, sem dúvida seriam de grande utilidade os catálogos dos salões internacionais, além de outras publicações editadas por esse tipo de associação.

No caso do FCCB, os primeiros salões internacionais tiveram participação reduzida de instituições estrangeiras. Em número de países, incluindo o Brasil, havia 7 em 1944, 13 em 1945 e 19 em 1946 – fato relacionado com o fim da Segunda Guerra Mundial e o difícil começo do pós-guerra. Já em 1947 foram 24 países, 27 em 1948 e 30 em 1949.¹³ Sempre com números oscilantes, e contando também com o Brasil, na década de 1950 o Salão alcançou seu ápice em 1951, com 40 países presentes e em 1959, o ponto mais baixo, com 21. Em sua história posterior, até 1982, o pico de participação de países nos salões do FCCB se deu entre 1970 e 1975, com média anual, e máximo de 44 em 1974.¹⁴ Não obstante, ainda mais importante que rastrear as estatísticas dos países que participaram dos salões internacionais do FCCB durante esse longo período de 1939 a 1982 seria avaliar o peso e a importância da presença dos fotoclubes estrangeiros nessas edições, considerando as regiões geográfico-culturais do mundo da época.

Nas duas primeiras décadas pós Segunda Guerra, o movimento fotoclubista internacional criou uma rede de intercâmbios artísticos que fizeram da fotografia o primeiro meio de produção de arte – com processos, propostas, indagações e produtos de circulação global.¹⁵ Embora durante os anos 1940 os Salões Internacionais organizados pelo FCCB tenham tido principalmente a concorrência de associações da Europa, da América

13 Nem sempre o número de países participantes de um salão que aparecia no catálogo do evento coincide com a estatística posterior publicada na revista do FCCB, o que pode acontecer devido a situações imprevistas na realização física do evento. Os dados aqui apresentados foram elaborados comparando a informação de ambos os recursos bibliográficos. Os catálogos dos salões correspondentes a esses anos, assim como os boletins da época, podem ser consultados em: <<https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos>>. Acesso em: 30 out. 2021.

14 Idem. Esses dados confirmam a vitalidade e o prestígio do Salão Internacional paulista no movimento fotoclubista mundial da época.

15 Uma tentativa de abordagem do assunto encontra-se em: Alise Tifentale. *The “Olympiad of Photography”: Fiap and the Global Photo-Club Culture, 1950–1965*. Dissertação (PhD) – The Graduate Center, City University of New York (Cuny), 2020.

clude Hong-Kong (at times identified as China), Malaysia, Singapore, and Vietnam. In the late 1950s and early 1960s, enthusiasts from East Asia gained significant importance and influence in the international photo club movement.

In the late 1960s and throughout the 1970s, photography associations from the so-called European socialist area—the USSR, Poland, Czechoslovakia, Romania, East Germany, and other countries—at the international Salons of the FCCB became constant and artistically significant.¹⁷ Some of these countries had previously participated in the Salon in São Paulo for a long time. Still, their presence takes on another meaning during this phase, both politically and artistically. At its most intense moment, we could almost say that the cold war did not reach the international photo-club movement, in whose salons Europeans from the West and the East met amicably together with North Americans. The official “socialist realism” was not the dominant artistic tendency in these Eastern European associations that exhibited their works at the Salons in São Paulo. Frequently, they appeared to be more inclined toward an introspective search and a communicative hermeticism rather than disposed to praising the dictatorships that allowed them to exist.

How much do the FCCB’s members assimilate from all the mentioned exchanges in their creative practice? And vice-versa? The future may surely answer this question.

The FCCB travels around the world

While organizing its International Salons, the FCCB developed a firm policy of sending the works of its members to photo-club salons around the world. This was introduced at the I Salão Internacional Sul-Americano de Fotografia Artística, held in Montevideo, Uruguay, in June, 1939, but only gained solidity in 1943.¹⁸ This policy never disappeared over the following decades, even though the photography produced by the association reduced its international circulation in the 1970s.

17 Idem.

18 In 1943, the FCCB participated in Salons in Concordia, Argentina, and in Montevideo, Uruguay.

Latina e da América do Norte, desde 1945 a Índia participou sistematicamente, assim como a Austrália desde 1946 e a África do Sul e o Japão desde 1949.¹⁶ Também desde 1949, embora mais esporadicamente, participaram a China (posteriormente China continental) e Filipinas. Mas, considerando apenas o extremo Oriente, na década de 1950 a lista de participantes dessa região no salão paulista foi pouco a pouco engrossada com Hong Kong (às vezes identificado como China), Malásia, Cingapura e Vietnã. Entre o fim da década de 1950 e o começo da de 1960, os aficionados do leste asiático obtiveram grande peso e influência no movimento fotoclubista internacional.

Já no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte, nos salões internacionais do FCCB tornou-se constante e artisticamente significativa a presença das associações fotográficas do campo socialista europeu, incluindo a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), Polônia, Checoslováquia, Romênia e Alemanha Oriental, entre outros países.¹⁷ Alguns deles vinham participando do salão paulista desde muito antes, mas a presença desses países nessa etapa assumia outro significado, tanto político como artístico. É quase possível dizer que, em sua época mais aguda, a Guerra Fria não chegou ao movimento fotoclubista internacional, em cujos salões conviveram amigavelmente europeus do Oeste e do Leste ao lado de participantes dos Estados Unidos. Além disso, o oficialista *realismo socialista* não foi a tendência artística dominante nessas associações europeias do Leste que expuseram no salão paulista, pois suas obras pareciam mais inclinadas a uma busca introspectiva e um hermetismo comunicativo do que a tecer loas às ditaduras que lhes permitiam existir.

Quanto de todos esses intercâmbios descritos acima os integrantes do FCCB puderam assimilar em sua prática criativa e vice-versa? Essa pergunta certamente poderá ser respondida no futuro.

16 Ver documentos da época produzidos pelo FCCB, disponíveis em: <<https://fotoclub.art.br/acervo/ver-documentos>>. Acesso em: 5 nov. 2021.

17 Idem.

In 1945, the FCCB also participated in 11 salons of other photo-club institutions: 2 were in the country, and nine were abroad. In 1946, it participated in 19, of which 2, again, were national and 17 international. These numbers grew significantly in the fifties. In 1953, the FCCB sent works to 60 salons, of which 23 were national and 37 international, while in 1954, there were 54, 18 national and 36 international. In the 1960s, the number of these exchanges reduced: the total sum, in 1963, was 33: 16 in Brazil and 17 abroad. With oscillations in this data over the following years, in 1979, the association was only able to send works by their members to 17 salons, both national and international,

Nearing the end of the 1960s, the FCCB began to lose members and suffer a reduction in the competitive spirit of its associates. This situation worsened throughout the 1970s. The economic crisis and inflation in Brazil, accompanied by an expansion in the photographic scene of São Paulo, exceeding the boundaries of the FCCB, caused it to lose its previous centrality and confront a significant financial reduction. The Clube was obliged to limit its participation in international exhibitions and mainly concentrate on national events. Another of its priorities was to take care of the International Salon it organized yearly. Despite these mishaps, a new group of amateurs was consolidating its activities.

The FCCB renewed its artistic leadership in the first half of the 1960s. Several of its members, who played a decisive role in transforming the Clube into a vital production center of modern photography in the 1940s and early 1950s, departed or participated sporadically in its activities. This situation also coincided with the death of some of its most prominent figures.¹⁹ The Clube transferred its artistic initiative to the hands of the association members who, though they had been active previously, had displayed a relatively low creative role, with the possible exception of Ivo Ferreira da Silva (1911–1986), who had already gained recognition.²⁰

19 Within a short period of time Gertrudes Altschul (1962), José Oiticica Filho (1964), Gaspar Gasparian (1966) José Yalenti (1967) and others had died.

20 An amateur who joined the FCCB in 1947, Ivo Ferreira da Silva, became prominent in the second half of the fifties, as attested by his presence at events during these years, including the *Anuário*

O FCCB percorre o mundo

Ao mesmo tempo que organizava seu Salão Internacional, o FCCB desenvolvia uma política intensa de envio de obras de seus sócios a salões de fotoclubes de todo o mundo. Seu preâmbulo foi a participação no I Salão Internacional Sul-americano de Fotografia Artística, realizado em Montevideu, no Uruguai, em junho de 1939, mas ela não adquiriu força até 1943.¹⁸ De toda forma, essa política nunca desapareceu totalmente nas décadas seguintes, embora já nos anos 1970 a circulação internacional da fotografia produzida pela associação tenha se reduzido.

Em 1945, o FCCB participou, além do seu, de mais 11 salões de outras entidades fotoclubistas, sendo 2 no país e 9 no exterior. Em 1946, participou de 19 salões, novamente 2 nacionais e 17 internacionais. Os números foram crescendo significativamente ao chegarem os anos 1950: em 1953, o FCCB enviou obras a 60 salões, sendo 23 nacionais e 37 internacionais, enquanto em 1954 foram 54 salões, sendo 18 nacionais e 36 internacionais. Na década seguinte, 1960, o número desses envios do Clube diminuiu: o cálculo total de 1963 indica 33: sendo 16 no Brasil e 17 no exterior. Com oscilações nesses dados durante os anos imediatamente posteriores, em 1979 a associação só pôde enviar obras de seus membros a 17 salões, entre nacionais e internacionais.

Já perto do final dos anos 1960, o FCCB começou a perder associados e a sentir uma redução no espírito competitivo de seus afiliados. Essa situação se agravou ao longo da década seguinte, quando a crise econômica e a inflação no Brasil foram acompanhadas pela ampliação do meio fotográfico paulista fora dos marcos do FCCB – com isso, a associação perdeu sua antiga centralidade e sofreu queda significativa em suas finanças. O Clube se viu, dessa forma, obrigado a reduzir sua participação em eventos expositivos internacionais e a concentrar-se especialmente nos nacionais. Outra de suas prioridades foi cuidar da saúde do Salão Internacional que organizava anualmente. Mas, apesar desses contratemplos, uma nova turma de bandeirantes consolidava suas atividades.

18 Durante 1943, o FCCB participou de salões em Concórdia (Argentina) e em Montevideu (Uruguai).

“Old amateurs” like him and Herros Capello (1914–1999), together with a small number of members who joined the institution in the second half of the 1950s, such as Camilo Joan (1902–71), Jerzy Reichmann (1934–2017) and João Bizarro de Nave Filho (1908–?) were part of the new prominent group. Other remarkable figures were João Minharro (1923–85), Takashi Kumagai (1920–78), and Roberto Marconato (1932–?), who joined the FCCB in the early 1960s. The artistic contribution of several of these continued throughout the next decade. This process can be followed by searching on the magazines published by the Clube, the catalogs of the salons it organized, and the records containing information regarding the associates. In the late 1960s, other photographers were also very successful in the FCCB, such as Madalena Schwartz (1921–93) and Raul Eitelberg (1929–77). They obtained their most remarkable artistic achievements during the next decade.

The photo club members, who, from the early 1960s, redefined the artistic practices of the Clube, introduced a variety of changes concerning these. However, their attempts could fundamentally be considered an extension of the modern ideology of photography. Some formerly occasional black and white photography techniques now became more frequent, such as low-relief and tone separation. The creative potential of coarse film grain was also researched. Color-printed photography was promoted and, with it, different ways of using this resource artistically. In the photo-club environment, the 1960s and 1970s were a period of great experimentation with color. Photographers became interested in challenging the technical requirements that the producers of photographic materials had established.

Frequently, the image frame was lengthened on one border—even becoming panoramic—stimulating the development of new compositional strategies. One used a dominant element rhythmically repeated, vertically, or horizontally according to the photography format. Another was the virtual division of the composition in three successive sections when taking pictures. In this

O FCCB viveu uma renovação de sua liderança artística na primeira metade da década de 1960. Esse momento foi acompanhado da saída, ou da participação esporádica em suas atividades, de diversos sócios que nos anos 1940 e princípio dos anos 1950 tiveram papel decisivo na transformação do Clube em importante centro de produção de fotografia moderna. E coincidiu também com o falecimento de algumas de suas figuras mais proeminentes.¹⁹ A iniciativa artística passou às mãos de membros da associação que, embora ativos por bastante tempo, tinham tido um papel artístico relativamente pequeno – possivelmente com exceção do já então reconhecido Ivo Ferreira da Silva (1911–86).²⁰ Fizeram parte desse novo grupo em destaque “antigos aficionados” como Ivo e Herros Capello (1914–99), ao lado de um pequeno número de membros que ingressaram na segunda metade dos anos 1950, como Camilo Joan (1902–71), Jerzy Reichmann (1934–2017) e João Bizarro da Nave Filho (1908–?). Além deles, destacaram-se outros fotógrafos, como João Minharro (1923–85), Takashi Kumagai (1920–78) e Roberto Marconato (1932–?), incorporados ao FCCB no início dos anos 1960. A contribuição artística de vários deles teve continuidade na década seguinte – processo que pode ser acompanhado tanto pelas revistas que o Clube publicou como pelos catálogos dos salões que organizou, assim como pelas fichas que contêm informações a respeito de seus associados. Por volta do final dos anos 1960 também atuaram no FCCB, com grande sucesso, fotógrafos como Madalena Schwartz (1921–93) e Raul Eitelberg (1929–77), os quais obtiveram suas maiores conquistas artísticas na década seguinte.

Aqueles fotoclubistas que, desde o alvorecer dos anos 1960, redefiniram a prática artística do Clube, introduziram uma variedade de mudanças a esse respeito, embora suas buscas possam ser consideradas funda-

19 No período de poucos anos faleceram Gertrudes Altschul (1962), José Oiticica Filho (1964), Gaspar Gasparian (1966) e José Yalenti (1967), entre outros.

20 Aficionado que ingressou no FCCB em 1947, Ivo Ferreira da Silva obteve destaque na segunda metade da década de 1950, como atesta sua presença em eventos desse período, incluindo o anuário publicado em 1957. Ver: *Anuário brasileiro de fotografia, 1957: Foto-Cine Clube Bandeirante*. Edição Especial do *Boletim Foto-Cine*, São Paulo, 1957.

circumstance, the photographer required a rapid understanding of the subject matter to visually organize every segment and integrate them into the entire frame.

FCCB photography in the 1960s was distinguished by rural or semi-rural landscapes, composed of minimal elements and an abstract grasp that replaced the former dominant role of modern architecture and still-life. The panoramic and almost bare views doubtlessly confirmed the expansion of a new landscaping sensitivity. However, instant scenes, including people, also gained presence and, at times, competed with landscape compositions in their visual austerity. Sometimes, they proposed new registers of the representatives of popular sectors, especially from those in semi-rural environments.

During their international circulation, the works by these photographers attempted to preserve the previous importance achieved by the FCCB. When promoting their global reaches, during the 1960s and 1970s, the Clube prioritized information regarding the number of works by members admitted to national and international salons and the awards they had obtained. As is known, the participation in salons of other photo clubs was, for any association, a competitive factor that aimed at legitimizing its artistic qualities and achieving prestige through the success obtained by its affiliates at these contests. The idea that the amateurs from São Paulo were at the avant-garde of the international photo-club movement continued to feed the imagination of the FCCB. Even it did it when the organization lost the power with no recovery.

The contemporary perception about the importance of the artistic contribution to photography by specific members of the FCCB between 1939–1982—which is also the period significant to us—does not precisely coincide with the list of yearly highlights that the institution itself elaborated and made public. These were prepared by summing up the points obtained by the amateurs through their participation in a great variety of national and international salons. However, these lists can help us understand how these artistic classifications were constructed by an institution based on contests as a legitimizing criterion.

The following information is a good illustration of how, during the 1960s, a new batch of members of

mentalmente como prolongamento do ideário moderno em fotografia. Por exemplo, algumas técnicas na fotografia em preto e branco que antes haviam sido utilizadas pontualmente se tornavam agora mais comuns, como o baixo-relevo e a separação de tons. Também foi investigado o potencial criativo da granulação grossa. E começou a ser difundida a fotografia impressa em cores e, com ela, diferentes modos de uso artístico desse recurso. Em particular, os anos 1960 e 1970 foram, no âmbito artístico do fotoclube, um período de grande experimentação no uso da cor, em que os fotógrafos se interessaram em desafiar os requisitos técnicos estabelecidos pelas casas produtoras de material fotográfico.

Com frequência, a borda das imagens era alongada em um dos lados – chegando até a panorâmicas –, o que estimulou o desenvolvimento de novas estratégias de composição. Uma delas foi o uso de um elemento dominante que era repetido ritmicamente no quadro, na lateral ou vertical, conforme o formato da fotografia (horizontal ou vertical). O mesmo ocorreu com a divisão virtual da composição de uma imagem, no momento da tomada, em três seções sucessivas que exigiam do fotógrafo uma rápida compreensão do assunto a registrar, tanto para organizar visualmente cada um desses segmentos como para integrá-los no enquadramento total.

O papel dominante que a arquitetura moderna e a natureza-morta desempenhou na fotografia do FCCB dos anos 1950 era agora ocupado pela paisagem rural ou semirural, composta de elementos mínimos e até de vocação abstrata. As vistas panorâmicas quase nuas sem dúvida acusavam a expansão de uma nova sensibilidade paisagística. Entretanto, o instantâneo de cenas com pessoas também ganhou espaço, chegando a competir com as composições paisagísticas em sua austeridade visual e, às vezes, propondo novos registros de representantes dos setores populares, em especial aqueles do meio semirural.

Com a circulação internacional de suas obras, esses fotógrafos se esforçavam para conservar a importância alcançada anteriormente pelo FCCB. Na publicidade de suas conquistas internacionais, durante as décadas de 1960 e 1970, o Clube priorizou em suas publicações informações sobre a quantidade de obras de seus membros admitidas em salões nacionais e in-

the FCCB commanded its artistic leadership. We have considered the classification elaborated annually by the Clube to quantify each member's successes when participating in international and national salons and contests throughout the year. All are measured by a point system, as we have said.

In the results that correspond to 1962, positions 1 to 12 were occupied by: Eduardo Salvatore; Marcel Giró; Nelson Peterlini; Jean Lecocq; Camilo Joan; Mamede F. Costa; sharing the seventh place Herros Cappello and Ivo F. da Silva; Hildebrando T. de Freitas; João Minharro; José V. E. Yalenti; Emil Issa and João B. de Nave Filho. In 1966, when the Clube already separated the classification into black and white, and color photography, counting the months from March 1965 to March 1966, the categories were as follows: for black and white, from 1 to 10, Nelson Peterlini; sharing second place Eduardo Salvatore and Ivo F. Da Silva; João B. de Nave Filho; in fourth place João Minharro together with Marcel Giró and Roberto Marconato; Camilo Joan; Hildebrando T. de Freitas; Mamede F. Costa; in eighth place Emil Issa and Takashi Kumagai; José Galdão and, in tenth, Otto Vasconcelos. On the same date, in the section Color, the classification of positions was Eduardo Salvatore; Herros Cappello; Hildebrando T. de Freitas; Emil Issa; João Minharro; in sixth José Galdão and Takashi Kumagai and, last on the list, Alice Kanji. According to the victories in 1969, positions 1 to 10 for black and white went to João B. de Nave Filho; João Minharro; José Galdão; Nelson Peterlini; Camilo Joan; Carlos A. Bela; Roberto Maconato; Eduardo Salvatore; Fernando G. Barro and Takashi Kumagai; while color went to José M. Palladino; Raul Eitelberg; Mariza Palladino; João Minharro; Herros Cappello; Fernando G. Barros; Celso Andrade and Takashi Kumagai.²¹

21 See: "Departamento de Intercâmbio". Foto-Cine, *Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, vol. XII, nbr 137, May-June, 1963, p. 42. | "Os Bandeirantes nos Salões do Mundo". Foto-Cine, *Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, vol. XIII, nbr 152, Mar.-May, 1966, p. 41. | "O Troféu Bandeirante 1969". Foto-Cine, *Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, vol. XV, nbr 174, March-April, 1970, p. 20.

ternacionais, assim como os prêmios obtidos por eles. Como se sabe, a participação em salões de outros fotoclubes era, para qualquer clube fotográfico, um fato competitivo cuja finalidade última era legitimar sua qualidade artística e conquistar prestígio por meio dos sucessos alcançados por seus afiliados. A ideia de que os aficionados paulistas estavam na vanguarda do movimento fotoclubista internacional continuou a alimentar o imaginário do FCCB mesmo no período em que a organização perdia as forças, as quais não conseguiu recuperar posteriormente.

Quando se considera, no panorama da fotografia, a importância da contribuição artística de um ou outro afiliado do FCCB ativo no período de 1939 a 1982, a percepção contemporânea – assim como a nossa – não coincide com as listas de destaques anuais que a própria instituição elaborava e tornava públicas. Essas listas eram elaboradas somando-se os pontos que os aficionados obtinham com sua participação na grande variedade de salões nacionais e internacionais. No entanto, as listas hoje podem nos ajudar a entender como eram construídas as classificações artísticas em uma associação que se baseava nas competições como critério legitimador.

Os dados a seguir ilustram bem como, durante os anos 1960, uma nova fornada de membros do FCCB se impôs em sua liderança artística. Levamos em conta a classificação que o Clube elaborava anualmente quantificando os êxitos – todos mensuráveis em pontos, como já dissemos – da participação de cada associado em salões e concursos nacionais e internacionais durante um ano.

Nos resultados correspondentes a 1962, os postos de 1 a 12 foram ocupados por: Eduardo Salvatore; Marcel Giró; Nelson Peterlini; Jean Lecocq; Camilo Joan; Mamede F. Costa; Herros Cappello e Ivo Ferreira da Silva dividindo o sétimo lugar; Hildebrando T. de Freitas; João Minharro; José Yalenti; Emil Issa e João Bizarro da Nave Filho. Em 1966, quando a classificação já era dividida em fotografia em preto e branco e fotografia em cores, considerando os meses de março de 1965 a março de 1966, as classificações foram: em preto e branco, de 1 a 10, Nelson Peterlini; Eduardo Salvatore e Ivo Ferreira da Silva dividindo o segundo lugar; João Bizarro da Nave Filho; no quarto posto, João Minharro junto

The FCCB, mainstream photography, and global photo clubs

Two fields of artistic photography coexisted internationally during the period that we are covering. Generally, without connections between them and, at times, creating communication channels and allowing their members to transit from one to another. One of these comprised amateurs linked to photo clubs and its exchange system. The other was the institutionalized practice of photography that circulated within the field of art, which, at that epoch, had achieved only a precarious status. The FCCB, formed within the first and an organization of its own, fought during the four decades of its trajectory that we review here to become part of the second.

As an example of this fact, we can take into account the so-called *Exposição de Fotografias Artísticas*, organized by the Museum of Modern Art (MoMA) of New York and exhibited in São Paulo at the end of 1947, thanks to the sponsorship of several entities, including the FCCB.²² The exhibition was not well received in the Club's bulletin. Its commentator said the show had a low artistic level and no more than a didactic character regarding the technical possibilities of photography. Nevertheless, its presentation evidenced the interest of Paulista amateurs in connecting with the mainstream field of international photography.²³

Furthermore, during the long period from 1946 to 1973, the official magazine of the FCCB promoted mainstream photography and closely observed the works of some of its most essential representatives such as Henri Cartier-Bresson (1908–2004), Edward Steichen (1879–1973), and Edward Weston (1886–1958). It dedicated two texts to each of them at different moments of its history, including the reproduction of a text by

22 “Fotografias Artísticas”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, year II, nbr 14, June, 1947, p. 11.

23 Compur. “A Exposição de Fotografias Artísticas”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, year II, nbr 15, July, 1947, p. 11. A contemporary analysis of this historic exhibition can be found in: Helouise Costa. “A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol. 22, nbr 1, January–June 2014, pp. 107–132.

com Marcel Giró e Roberto Marconato; Camilo Joan; Hildebrando T. de Freitas; Mamede F. Costa; em oitavo lugar Emil Issa e Takashi Kumagai; José Galdão e, no décimo lugar, Otto Vasconcelos. Nessa mesma data, na seção cor, a classificação foi para Eduardo Salvatore; Herros Cappello; Hildebrando T. de Freitas; Emil Issa; João Minharro; em sexto lugar José Galdão e Takashi Kumagai e, em último na lista, Alice Kanji. De acordo com as conquistas de 1969, os lugares 1 a 10 em preto e branco foram para João Bizarro da Nave Filho, João Minharro, José Galdão, Nelson Peterlini, Camilo Joan, Carlos A. Bela, Roberto Marconato, Eduardo Salvatore, Fernando G. Barro e Takashi Kumagai; enquanto em cor foram para José M. Palladino, Raul Eitelberg, Mariza Palladino, João Minharro, Herros Cappello, Fernando G. Barros, Celso Andrade e Takashi Kumagai.²¹

FCCB, o *mainstream* fotográfico e o fotoclubismo global

Dois campos fotográficos artísticos coexistiram internacionalmente no período que abordamos, algumas vezes sem conexões mútuas entre si e outras vezes criando canais de comunicação e permitindo o trânsito de seus membros entre um e outro. Um deles, o dos aficionados ligados ao fotoclubismo e a seu sistema de intercâmbios; outro, o da prática institucionalizada da fotografia que circulava no campo da arte, a qual alcançava na época um *status* precário. O FCCB, formado no primeiro campo e sendo portanto uma organização própria dele, durante as quatro décadas de sua trajetória que aqui resenhamos lutou para conseguir fazer parte do segundo.

Como exemplo desse fato mencionamos a *Exposição de fotografias artísticas*, organizada pelo Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York e que foi exibida

21 Ver: Departamento de Intercâmbio, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, vol. XII, n. 137, maio-jun. 1963, p. 42. Ver também: Os bandeirantes nos Salões do mundo, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, vol. XIII, n. 152, mar.-maio 1966, p. 41. Ver também: O troféu bandeirante 1969, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, vol. XV, n. 174, mar.-abr. 1970, p. 20.

Henri Cartier-Bresson.²⁴ The bulletin also found space for one or two articles that, in some way, told the history of this kind of photography, the only one that, besides the history of photographic techniques, formed by then a critical-historical body of work. One of these, published as a series, brought an analysis of the relationship between photography and painting, signed by Rubens Teixeira Scavone, a Clube member who showed great interest in mainstream photographic culture.²⁵ Besides being an exciting artist, T. Scavone was a habitual collaborator of the publication during the 1950s as an informed photography critic, especially regarding the artistic development of mainstream culture. With these actions and others similar to those observed above, the FCCB claimed to belong to this artistic legacy.

Notwithstanding, the Clube gave special attention, as from the early 1950s, to the groups of European and Latin American photographers who attempted to apply new ways of work to artistic photography, whether this was the Photoform Group from Germany or the La Carpeta de Los Diez, from Argentina. In their countries, these groups tried, with greater or lesser success, to grant photography a socially more significant artistic status than that achieved within the limits of photo clubs or certain practices made official by political powers.

24 Daniel Masclat. "A arte fotográfica de Edward Weston". *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, year V, nbr 51, July, 1950, pp. 9–10, 15. | Rubens Teixeira Scavone. "Weston, o cativo de Point Lobos". *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB, São Paulo, year VIII, nbr 90, June-July, 1954, pp. 10–12. | Henri Cartier-Bresson. "A Reportagem". *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, year X, nbr 115, January-February, 1960, pp. 10–11, 16. "Edward Steichen, o Mestre", *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, year XI, nbr 129, January-February, 1962, pp. 7–9. | "O melhor fotógrafo do mundo: Henri Cartier-Bresson". *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, vol. XV, nbr 175, May-June, 1970, pp. 35–37. | Frederico Mielenhausen. "Edward Steichen, in memoriam". *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XVI, nbr 191, April-June, 1973, pp. 8–10.

25 Rubens Teixeira Scavone. "Da fotografia e da pintura", I. *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, year X, nbr 114, December, 1959, pp. 6–10. The second part of this text was published in the bulletin that corresponds to year X, nbr 115, January-February, 1960, pp. 6–9, and the third in nbr 116, March-April, 1960, pp. 6–9.

em São Paulo no final de 1947, graças ao patrocínio de várias entidades, entre as quais o FCCB.²² Embora a exposição tenha sido mal recebida no boletim do Clube – segundo o comentarista do texto, por conta do baixo nível artístico e do caráter didático das possibilidades técnicas da fotografia –, sua apresentação evidenciava o interesse dos aficionados paulistas em conectar-se com o campo *mainstream* da fotografia internacional.²³

Além disso, durante o longo período que vai de 1946 a 1973, a revista oficial do FCCB fez divulgação da fotografia *mainstream* e se deteve na obra de alguns de seus principais representantes, como Henri Cartier-Bresson (1908–2004), Edward Steichen (1879–1973) e Edward Weston (1886–1958), dedicando dois textos a cada um deles em diferentes momentos de sua história – entre eles, a reprodução de um texto de Cartier-Bresson.²⁴ Também deu espaço a um ou outro artigo que contava de algum modo a história dessa fotografia, a única que, além da história da técnica fotográfica, formou na época um corpo de trabalho histórico-crítico. Um desses textos, divulgado em forma de série, analisava as relações entre fotografia e pintura, e foi assinado por um dos membros do Clube que demonstrara maior interesse na cultura fotográfica *mainstream*:

-
- 22 Fotografias artísticas, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano II, n. 14, jun. 1947, p. 11.
- 23 Compur. A Exposição de Fotografias Artísticas, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano II, n. 15, jul. 1947, p. 11. Uma análise contemporânea dessa mostra histórica está em: Helouise Costa. A exposição como múltiplo: Lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 22, n. 1, jan.-jun. 2014, pp. 107–132.
- 24 Daniel Masclat. A arte fotográfica de Edward Weston, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano V, n. 51, jul. 1950, pp. 9–10, 15. | Rubens Teixeira Scavone. Weston, o cativo de Point Lobos, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano VIII, n. 90, jun.-jul. 1954, pp. 10–12. | Henri Cartier-Bresson. A reportagem, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, ano X, n. 115, jan.-fev. 1960, pp. 10–11, 16. | Edward Steichen, o mestre, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, ano XI, n. 129, jan.-fev. 1962, pp. 7–9. | O melhor fotógrafo do mundo: Henri Cartier-Bresson, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, vol. XV, n. 175, maio-jun. 1970, pp. 35–37. | Federico Mielenhausen. Edward Steichen, *in memoriam*, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XVI, n. 191, abr.-jun. 1973, pp. 8–10.

Somewhat similar the FCCB was attempting to achieve in Brazil.

In its private context, the FCCB, as an entity, or, in some cases, as individual members, developed forms of interaction with artistic institutions of greater relevance dedicated to art in São Paulo, such as the Museu de Arte de São Paulo (Masp) and the Museu de Arte Moderna (MAM-SP), founded in 1947 and 1948, respectively. The first solo exhibition in Brazil of Argentinian photographer Annemarie Heinrich (1912–2005), managed by the Clube, was held at Masp in 1951.²⁶ Likewise, on the sidelines of the FCCB, the exhibition of Geraldo de Barros (1951), a member of the Clube, was programmed there,²⁷ as were also, years later, the shows of Ivo Ferreira da Silva (1962) and Madalena Schwartz (1974).²⁸ At MAM-SP, a solo exhibition of Thomaz Farkas (1949) was also held, doubtlessly involving the work of the Comissão de Assessoria da Seção de Fotografia do Museu, in which Farkas himself participated along with other members of the FCCB, such as Francisco A. Albuquerque, Benedito Duarte and Eduardo Salvatore.²⁹ Personal exhibitions of German Lorca (1952) and Ademar Manarini (1954) sponsored by the Clube were also held at this museum.³⁰ In 1955, the MAM-SP also presented a group exhibition of German photography, Otto Steiner e seus alunos.³¹

26 Jacob Polacow. “Cem quadros de Annemarie Heinrich”. *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year V, nbr 59, March, 1951, pp. 6–8. In his article, Polacow states that the exhibition was presented at the Museu de Arte de São Paulo.

27 Geraldo de Barros. *Fotoforma*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), January 2–18, 1951, catalogue.

28 Mario Pedrosa. “Arte e fotografia”. Regarding the photograph exhibition of Ivo Ferreira da Silva, *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, year XI, nbr 132, July–September, 1962, pp. 6–8. | “Fotografia: a arte maior de Magdalena Schwartz”. *Foto-Cine-Som*, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, December, 1974, nbr 197, s.p.

29 “Exposição Thomaz J. Farkas”. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, year IV, nbr 39, July, 1949, p. 14.

30 “Exposição G. Lorca”. *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB, São Paulo, year VII, nbr 74, June, 1952, p. 30. | “Exposição de fotografias de Ademar Manarini”. *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB, São Paulo, year VIII, nbr 91, August, 1954, pp. 13–16.

31 Rubens Teixeira Scavone. “Diagnostico do subjetivo”. *Boletim Foto-Cine*, Official organ of the FCCB, São Paulo, year IX, nbr 97, August–October, 1955, pp. 8–13.

Rubens Teixeira Scavone.²⁵ À parte o fato de ser um artista interessante, T. Scavone foi, durante os anos 1950, um colaborador habitual da publicação que exercia a crítica fotográfica com um critério informado, especialmente segundo o desenvolvimento artístico do campo *mainstream*. Com esses gestos e outros similares aos observados acima, o FCCB reivindicava seu pertencimento a esse legado artístico.

Não obstante, a partir do início da década de 1950, o Clube deu uma atenção especial a grupos de fotógrafos europeus e latino-americanos que tentavam aplicar novos modos de trabalho na fotografia artística – quer se tratasse do Grupo Photoform, da Alemanha, ou de La Carpeta de los Diez, da Argentina. Eram grupos que, em seu país, tentavam – com maior ou menor sucesso – conferir à fotografia um *status* artístico socialmente mais significativo do que o alcançado por ela nos limites do fotoclubismo ou de certas práticas oficializadas pelo poder político. O FCCB pretendia alcançar algo similar no Brasil.

Em seu contexto particular, o FCCB como instituição ou, em alguns casos, alguns membros isoladamente, desenvolveu formas de interação com instituições artísticas de maior relevo dedicadas à arte em São Paulo, como o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), fundados em 1947 e 1948, respectivamente. Contando com a gestão do Clube, em 1951 foi realizada no Masp a primeira exposição individual no Brasil da fotógrafa argentina Annemarie Heinrich (1912–2005).²⁶ Do mesmo modo, ali foi programada, à margem do FCCB, a exposição de Geraldo de Barros (1951), um sócio do Clube.²⁷ E também, anos mais tarde, as de Ivo Ferreira da Silva (1962) e Madalena Schwartz (1974).²⁸

25 Da fotografia e da pintura, I, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, ano X, n. 114, dez. 1959, pp. 6–10. A segunda parte desse texto foi publicada no boletim correspondente ao ano X, n. 115, jan.-fev. 1960, pp. 6–9, e a terceira no n. 116, mar.-abr. 1960, pp. 6–9.

26 Jacob Polacow. Cem quadros de Annemarie Heinrich, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano V, n. 59, mar. 1951, pp. 6–8. Polacow afirmou em seu artigo que a exposição foi apresentada no Masp.

27 Geraldo de Barros. *Fotoforma*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), 2–18 jan. 1951, catálogo.

28 Mario Pedrosa. *Arte e fotografia – A propósito da exposição de fo-*

It would be on the premises of the FCCB, however—the first property where it was established in 1949, and the one it occupied in 1975— where the Clube had the main spaces to develop a varied program of exhibitions. With highs and lows, this was very important for the artistic development of its members.

Many photographers of the FCCB and numerous foreign guests had solo exhibitions there. The Clube also organized group exhibitions that demonstrated its open policy in constructing international ties with different groups and photographic associations.

There are two significant moments in developing the program of group exhibitions of the Clube at the locations mentioned above. The first corresponds to 1954–1955. The independent *Le Groupe des XV*, from France; the *Iris Photo-club*, from Antwerp, in Belgium, and the *Combined Society*, a salon of photographic associations from England, exhibited in 1954, while in 1955 the *All-Japan Association of Photographic Societies* presented a selection of its members' works. The second moment was in 1981, when, on its premises, in São Paulo, were exhibited the works of *Team 84*, an Austrian group; the *Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne*, an association from Krakow, in Poland; the *Romanian Associatia Artistilor Fotografi* and the *Photo Clube Berleur*, from Belgium.

The interest of the Paulista amateurs in artists from these groups and associations who had previously participated in FCCB salons preceded these exhibitions in both moments.³²

Despite requiring a more detailed analysis in the future, it is opportune to observe that the most innovative aspect of the FCCB production during the 1970s was the work of photographers who centered their research on complex human situations. This tendency gained support from the international photo clubs of the time.

32 Polish photography, for example, enjoyed wide recognition in the international photo-club environment and especially at the FCCB, due to the quality of its presentations at the association's *Salão Internacional* that earned it the *Troféu Bandeirante*, in 1972 and 1973. In the latter year, Eduardo Salvatore wrote an article for the magazine of the Clube: Eduardo Salvatore. "A fotografia polonesa atual". *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, São Paulo, vol. XVII, nbr 194, November-December, 1973, pp. 15–17.

No MAM-SP foi apresentada uma exposição individual de Thomaz Farkas (1949), em cuja realização sem dúvida contribuiu a ação da Comissão de Assessoria da Seção de Fotografia do Museu, integrada pelo próprio Farkas e outros membros do FCCB, como Francisco A. (Chico) Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore.²⁹ Com patrocínio do Clube, também apresentaram mostras pessoais no MAM-SP os fotógrafos German Lorca (1952) e Ademar Manarini (1954).³⁰ Em 1955, o mesmo museu também apresentou a exposição coletiva de fotografia alemã *Otto Steiner e seus alunos*.³¹

Entretanto, foi na própria sede do FCCB, onde se localizavam seus espaços principais, que o Clube desenvolveu um variado programa expositivo – tanto na primeira sede de sua propriedade e onde se estabeleceu em 1949, como na sede seguinte, que passou a ocupar em 1975. Com altos e baixos ao longo de sua história, esse programa expositivo foi muito importante para o desenvolvimento artístico dos membros do FCCB.

Ali expuseram individualmente muitos fotógrafos associados e numerosos convidados estrangeiros, mas também foram realizadas exposições coletivas que evidenciavam a política aberta do Clube em sua construção de laços internacionais com diferentes grupos e associações fotográficas. Houve dois momentos significativos no desenvolvimento do programa de exposições coletivas do Clube em suas sedes. O primeiro corresponde a 1954–55, quando exibiram, em 1954, o independente Grupo dos XV, da França; o Fotoclube Íris, de Antuérpia, Bélgica, e a Combined Society, um salão de associações fotográficas da Inglaterra; enquanto em 1955 se apresentou a All Japan Association of Photographic Societies,

tografias de Ivo Ferreira da Silva, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, ano XI, n. 132, jul.-set. 1962, pp. 6–8. | *Fotografia: a arte maior de Magdalena Schwartz*, *Foto-Cine-Som*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, dez. 1974, n. 197, s. p.

29 Exposição Thomaz J. Farkas, *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano IV, n. 39, jul. 1949, p. 14.

30 Exposição G. Lorca, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano VII, n. 74, jun. 1952, p. 30. | Exposição de fotografias de Ademar Manarini, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano VIII, n. 91, ago. 1954, p. 13–16.

31 Rubens Teixeira Scavone. Diagnóstico do subjetivo, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano IX, n. 97, ago.-out. 1955, pp. 8–13.

Photographers such as Madalena Schwartz, Raul Eitelberg, and Frederico Mielenhausen (1939–?) introduced new themes, visual configuration criteria, and, decidedly, an unheard-of sensibility in the photography of the FCCB. With them came into the FCCB the marginalized minorities and new social behaviors, including the questioning of traditional models of family organization, as well as feelings of unease and anguish within the society. Thus, the FCCB began to problematize the same modern art discourse that it contributed to expanding into Brazil's visual arts.

The practice of art, the field of art, and the FCCB

It behooved to FCCB work in a conducive artistic scenario to stimulate and nourish modernization ambitions in photography, a practice that had already been converted into a project by an influential part of its members in the early 1950s. At that time, there was nowhere else in Latin America, or even in a good part of the world, with better conditions than São Paulo for a similar effort by its dedicated photographers. In a short time, modern art had achieved a satisfactory degree of institutionalization in the city. The inauguration of the Bienal Internacional, in 1951, that followed the foundation of Masp and MAM-SP, as previously mentioned, transformed São Paulo into a privileged area for the circulation of the international artistic avant-garde. Being operating spiritually and factually as an informal school of photographic art, the FCCB suddenly found itself inserted in an open space of creative learning that was both alive and immediate beyond its private limits and objectives.

Between 1949–54, the transits of FCCB members, with their solo exhibitions, towards museum art spaces in São Paulo were also significant events to contribute to approximate photography and modern art in the artistic practice of the Clube.

Understanding photography as a specific area of art production with its specific exploration territory, at that time in the consolidation process in the Club, did not seem to be an obstacle to the insight that arts nourish each other in their development.

com uma seleção de obras de seus membros. O segundo momento foi em 1981, quando se apresentaram na sede paulista o Team 84, um grupo da Áustria; a Krakowskie Towarzystwo Fotograficzne, associação da Cracóvia, na Polônia; a romena Asociatia Artistilor Fotografi e o Photo Clube Berleur, da Bélgica. Em ambos os momentos, essas exposições foram precedidas pelo interesse dos aficionados paulistas pela participação de artistas desses grupos e associações no Salão Internacional do FCCB.³²

Embora isso exija uma análise futura mais detida, é oportuno observar que durante os anos 1970 o aspecto mais renovador da produção do FCCB foi constituído pela obra dos fotógrafos que centraram suas pesquisas em situações humanas complexas. Essa tendência ganhou protagonismo no fotoclubismo internacional do momento.

Fotógrafos como Madalena Schwartz, Raul Eitelberg e Frederico Mielenhausen (1939–?) introduziram novos temas, critérios de configuração visual e, definitivamente, uma sensibilidade inédita na fotografia do FCCB. Com eles foram incluídas as minorias marginalizadas e comportamentos sociais diversos, além do questionamento do modelo tradicional de organização familiar, assim como sentimentos de desassossego e angústia no corpo social. O Clube começava, assim, a problematizar o discurso moderno que contribuíra para consolidar nas artes visuais brasileiras.

A prática da arte, o campo da arte e o FCCB

Coube ao FCCB atuar em um cenário artístico propício a estimular e alimentar as ambições de modernização de uma prática fotográfica que, de fato, já havia se convertido em projeto de um setor influente de seus membros, por volta do início dos anos 1950. Não havia outro lugar na América Latina, nem mesmo em boa parte do mundo,

32 A fotografia polonesa, por exemplo, gozava de grande reconhecimento no âmbito do fotoclubismo internacional e especialmente no FCCB, em razão da qualidade de suas apresentações no Salão Internacional da associação, que lhe valeram a conquista do Troféu Bandeirante em 1972 e 1973. Neste último ano, Eduardo Salvatore escreveu um artigo para a revista do Clube: A fotografia polonesa atual, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XVII, n. 194, nov.-dez. 1973, pp. 15–17.

In a text from 1952, Eduardo Salvatore, president of the FCCB, described the association members as being “aware of the artistic and aesthetic problems that agitate the world of arts in general, and, especially, that of photography.” At the same time, he argued regarding the situation of international photography and the Clube that he was directing:

In truth, we are seeing the collision between two mentalities: the old one of “pictorial” photography, the so-called photography that imitates academic painting: static and lifeless, with all the passivity and contemplation that have reduced it to a middle ground between drawing, painting, and engraving; and the new mentality that is more photographic, vigorous, full of life and humanity, with angles and plays of light that are audacious, enjoying, from the photographic process, all the features that are unique and unmistakable.³³

In this context of approximation between the practices of photography and modern art, the FCCB began to implement actions to integrate photography into the field of Brazilian and international art: both the one it produced and the one it promoted through its global exchange network. Efforts in this regard, which lasted vigorously until the end of the following decade, bore fruit but, at the same time, brought frustration. The events occurred differently from what the Clube had hoped.

We can emphasize two results among the actions promoted by the Clube: one of these was the *Salão de Fotografia*, which included works by members of the institution itself that were presented at the *II Bienal Internacional de São Paulo*, in 1953, at the invitation of the organization of the event. The other was the organization by the FCCB of the *Photography Section* corresponding to the *IX Bienal Internacional* in 1967. This section was planned according to the reception of works and performance of the selection jury that was the model applied at the Clube’s international *Salons*. Here it was possible to visualize better the

33 Eduardo Salvatore. “Considerações sobre o momento fotográfico”. *Boletim Foto-Cine*. Official organ of the Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, year VI, nbr 67, Nov. 1951, p. 14.

que tivesse na época melhores condições do que São Paulo para um empenho semelhante de seus fotógrafos aficionados, em vista do grau de institucionalização que a arte moderna alcançou naquele breve período na cidade. A inauguração da Bienal Internacional em 1951, que seguiu a fundação do Masp e do MAM-SP – respectivamente em 1947 e 1948 –, transformou São Paulo em área privilegiada para a circulação da vanguarda artística internacional. O FCCB, que funcionava espiritualmente e de fato como uma escola informal de arte fotográfica, viu-se de repente inserido em um espaço de aprendizagem artística viva e imediata mais além de seus limites e objetivos particulares.

O trânsito de membros do FCCB com exposições individuais ao espaço museal da arte em São Paulo entre 1949 e 1954 foi também um fato significativo que contribuiu com a aproximação da fotografia à arte moderna na prática artística do Clube. A compreensão da fotografia como meio específico de produção de arte que tinha seu próprio terreno de explorações, então em processo de consolidação no Clube, não parecia ser obstáculo para o entendimento de que as artes se nutriam umas às outras em seu desenvolvimento.

Eduardo Salvatore, presidente do FCCB, em texto de 1952, qualificou os membros da associação como “atentos aos problemas artísticos e estéticos que agitam o mundo das artes em geral e, especialmente, o da fotografia”. Ao mesmo tempo, ele argumentava sobre a situação da fotografia internacional e do próprio Clube que dirigia:

Na verdade, estamos vendo o choque entre duas mentalidades: a antiga, a da fotografia “pictórica”, a assim chamada fotografia que imita a pintura acadêmica, estática, sem vida, com toda a passividade e a contemplação que a reduziram a um meio-termo entre o desenho, a pintura e a gravura, e a nova mentalidade, mais fotográfica, mais vigorosa, mais cheia de vida e de humanidade, com ângulos e jogos de luz audaciosos, usufruindo do processo fotográfico todas as características que lhe são próprias e inconfundíveis.³³

33 Considerações sobre o momento fotográfico, *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, ano VI, n. 67, nov. 1951, p. 14.

approximation between modern art and photography mentioned before.

It is undeniable that in its pro-integrationist actions, the FCCB had to face the indifference or disparagement directed at photography as a form of art from a substantial part of the Brazilian artistic field. But it is no less important to note that the international photo-club movement was little prepared to insert itself in the general art field. In most countries, the photo clubs were satisfied enough with the legitimacy achieved within their exchange network. It seems they shared these limited ambitions with the *Fédération Internationale de l'Art Photographique* (Fiap), founded in Switzerland in 1950. This organization proposed itself as the binding force of what was already existing without its intervention: an international network of national federations and independent associations of amateur art photographers.

The photo-clubist João Ramalho, a keen contributor to the FCCB magazine, not only made an accurate analysis of the low number of entries received by the *Photography Salon of the IX Biennial*, which had a reduced amount of 15 countries as participants but also of the low correspondence with the concept of modern photography that the submissions to the exhibition had.³⁴ Something unusual had occurred, considering the high level of appeal generally seen at the international salons organized annually by the FCCB. Lastly, Ramalho placed under discussion the attitude of the Fiap regarding the recent inclusion of photography in art biennials. Regarding this, he stated:

For its part, the *Federação Internacional de Arte Fotográfica* (Fiap) did not inform the federations, its national affiliates, regarding the biennials of Paris and San Marino. If it did disclose anything about the *Bienal de São Paulo*—even loosely and unenthusiastically—this was because the *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema* (CBFC) provoked it and, together

34 João Ramalho. "A fotografia na IX Bienal de São Paulo. Considerações à margem". *Foto-Cine*, Official organ of the FCCB and *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, São Paulo, vol. XIV, nbr 160, December 1967-January 1968, pp. 13–15.

Nesse contexto de aproximação entre fotografia e arte moderna em sua prática artística, o FCCB começou, por meio de sua rede global de intercâmbio, a implementar ações para integrar a fotografia ao campo da arte brasileira e internacional – tanto a fotografia que produzia como a que promovia. Os esforços nesse sentido, que se estenderam corajosamente até o fim da década seguinte, tiveram frutos, mas ao mesmo tempo trouxeram frustrações, pois os fatos se desenvolveram de modo diferente do que o Clube desejava.

Entre os resultados das ações promovidas pelo Clube, destacam-se dois. Um deles foi o Salão de Fotografia de 1953, que incluiu obras dos membros da própria entidade e foi apresentado na 2ª Bienal de São Paulo por convite da organização do evento. Nele foi possível evidenciar melhor essa aproximação entre arte moderna e fotografia, mencionada anteriormente. O segundo foi em 1967, com a organização, pelo FCCB, da Seção de Fotografia da 9ª Bienal de São Paulo, planejada segundo o modelo aplicado nos salões internacionais do Clube de recepção de trabalhos e processo de seleção do júri.

É certo que, em suas ações pró-integracionistas, o FCCB teve que enfrentar, por parte de boa parte do campo artístico brasileiro, a indiferença ou o menosprezo dedicados à fotografia como forma de arte. Mas, da mesma forma, o movimento fotoclubista internacional da época estava pouco preparado para inserir-se no ambiente da arte em geral. Na maioria dos países, os fotoclubes se conformavam com a legitimidade alcançada em sua própria rede de intercâmbio. Essa limitação de ambições parece também ter sido compartilhada pela Fédération Internationale de l'Art Photographique (Fiap), fundada na Suíça em 1950 e que se propôs ser o ente aglutinador do que já começava a existir sem sua intervenção: uma rede internacional de federações nacionais e associações independentes de fotógrafos-artistas aficionados.

O fotoclubista João Ramalho, colaborador incisivo da revista do FCCB nos anos 1960, fez uma análise oportuna não só do apelo limitado que teve o Salão de Fotografia da 9ª Bienal, que contou com o número reduzido de 15 países participantes, mas também da insuficiente correspondência das obras enviadas com o

with the Foto-Cine Clube Bandeirante, sent leaflets with the rules and the registration form directly to the photographic federations in all countries.³⁵

This comment by Ramalho can be read referred to a circumstance of institutional neglect. Likewise, as a critical opinion on the manifestation of immaturity and lack of understanding of their responsibilities by an international organization self-proclaimed as artistic. Also, as the demonstration of the spirit of self-satisfaction with which photo-clubism functioned greatly.

Very few similar institutions worked as the FCCB, with its sharp eye and decided attitude. FCCB worked from an early stage to achieve an approximation between photo club production and the art world (including the photographic segment more or less integrated to mainstream photography). The history of the FCCB has shown that this approximation, even though timidly, took decades to arrive.

35 João Ramalho. "A fotografia e as bienais de arte". Foto-Cine, Official organ of the FCCB and Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XIV, nbr 161, February-March, 1968, p. 17.

conceito de fotografia moderna.³⁴ Algo inusitado havia acontecido, em vista do alto nível de atratividade que costumavam ter os salões internacionais organizados anualmente pelo FCCB. Por último, Ramalho pôs em discussão a atitude da Fiap sobre recentes inclusões da fotografia em bienais de arte. Disse a esse respeito:

Por sua vez, a Federação Internacional de Arte Fotográfica (Fiap) nada informou às federações suas nacionais filiadas sobre as Bienais de Paris e de San Marino. Se divulgou algo sobre a Bienal de São Paulo – e mesmo assim, frouxamente e sem nenhum entusiasmo – foi porque a Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC) a provocou e, justamente com o Foto-Cine Clube Bandeirante, enviou os folhetos do regulamento e o boletim de inscrição diretamente às federações fotográficas de todos os países.³⁵

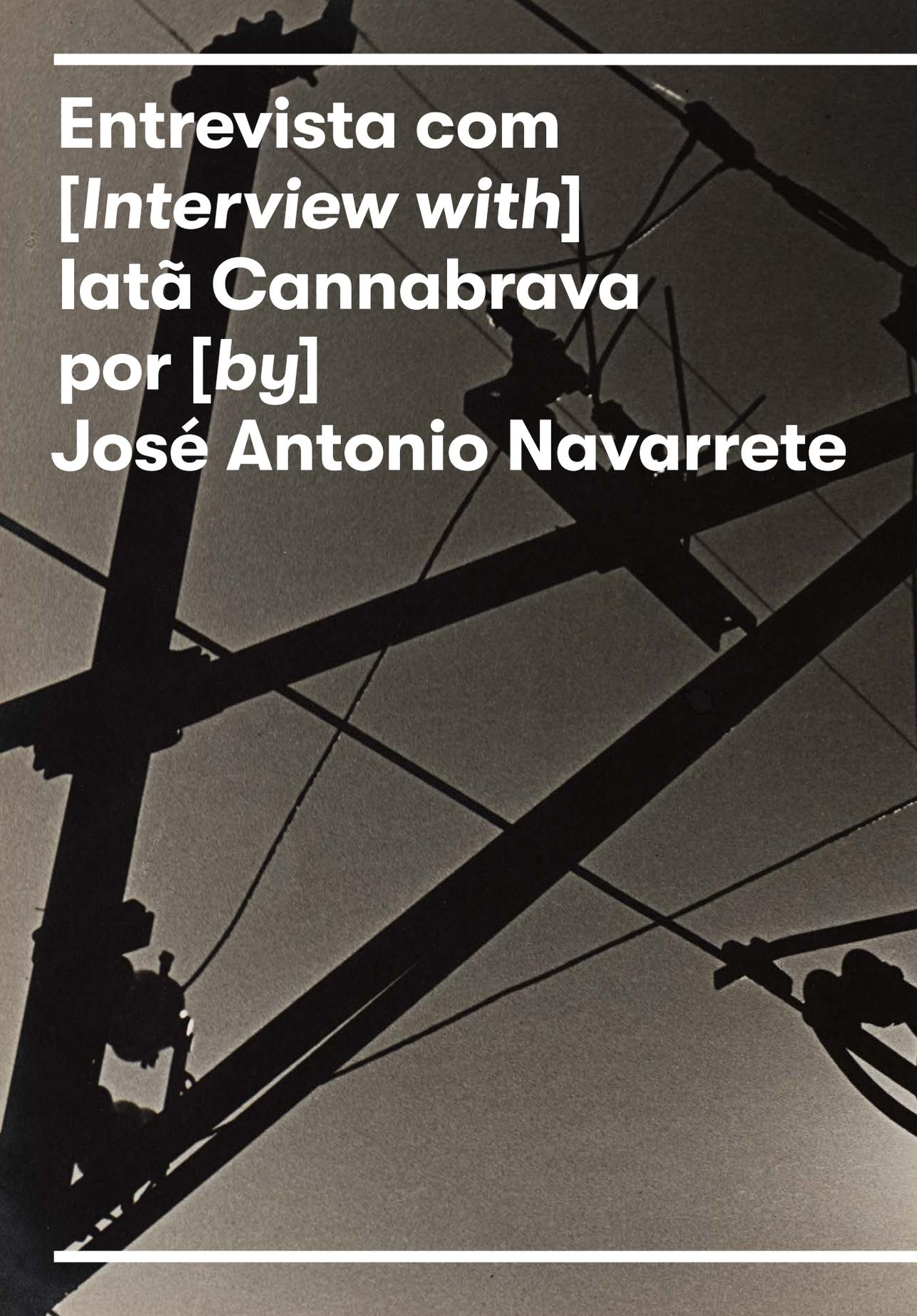
Esse comentário de Ramalho pode ser lido como referência a uma circunstância de descuido institucional. E também como crítica a uma manifestação de imaturidade, pela falta de compreensão das responsabilidades de uma organização internacional autodenominada “artística”. Além disso, coloca em evidência o espírito de autossatisfação do fotoclubismo internacional com seus próprios limites de autolegitimação.

O FCCB, talvez como poucas entidades similares, e com um olhar aguçado e uma atitude decidida, trabalhou desde muito cedo para aproximar o campo de produção fotoclubista e o campo da arte – incluindo aquele segmento fotográfico, mais ou menos integrado a ele, que denominamos como fotografia *mainstream*. A própria história do Clube pôde demonstrar que essa aproximação, ainda que timidamente, demorou décadas para chegar.

34 João Ramalho. A fotografia na IX Bienal de São Paulo. Considerações à margem, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XIV, n. 160, dez. 1967-jan. 1968, pp. 13–15.

35 João Ramalho. A fotografia e as bienais de arte, *Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB e da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, São Paulo, vol. XIV, n. 161, fev.-mar. 1968, p. 17.

Entrevista com
[*Interview with*]
Iatã Cannabrava
por [*by*]
José Antonio Navarrete





On June 24, 2006, the exhibition *Fotoclubismo Brasileiro* was inaugurated at the Museu da Imagem e do Som (MIS), in São Paulo. One of the show segments, called *Fotoclubistas Brasileiros dos anos 40 a 70*, was organized by the photographer, curator, and cultural manager from São Paulo, *latã Cannabrava*. A few months later, on April 21, 2007, the exhibition *Fragmentos: Modernismo na fotografia brasileira* was inaugurated, with the curatorship of *latã Cannabrava* and assistance of *Verônica Volpato*, at the Galeria Bergamin, in São Paulo. Next, celebrating the 70th anniversary of the Foto Cine Clube Bandeirante, the exhibition *Foto Cine Clube Bandeirante 70 anos* was opened on June 27, 2009, at the Centro Cultural São Paulo (CCSP), also curated by *latã Cannabrava*, this time with the collaboration of *Monica Caldiron*.

In 2010, with its debut on July 27, 2010, at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul *Aldo Malagoli (MARGS)*, initiated its long itinerancy the exhibition *Moderna Para Sempre, Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú Cultural*, also curated by *latã Cannabrava*. During the following years, this exhibition was presented at the Centro de Arte Contemporânea e Fotografia da Fundação Clóvis Salgado, in Belo Horizonte (2010); the Museu Histórico do Estado do Pará, in Belem; the Centro de Artes Visuais/Museo del Barro, in Asuncion, Paraguay, and at the Antigo Colégio de San Ildefonso, the cultural center of the Universidade Nacional Autónoma do México, all in 2011. In 2012, this same exhibition reached the Instituto Figueiredo Ferraz, in Ribeirão Preto. From 2014 to 2019, the exhibition traveled to several places: in 2014, São Paulo and Lima, Peru; in 2015, Santos, Recife and Brasília; in 2016, Curitiba and Rio de Janeiro; in 2017, Vitoria; in 2018, Porto Alegre and Buenos Aires; and in 2019, Montevideo, Uruguay.

At this point in time, we spoke to *latã Cannabrava* regarding his work with modern photography in São Paulo and his curatorship of the Foto-Cine Clube Bandeirante: *Itinerários Globais; Estéticas em Transformação*.

José Antonio Navarrete *You are primarily a photographer and a cultural manager. How did you start curating exhibitions?*

latã Cannabrava *I don't remember when I first used the term "curator" to describe my work of organizing an*

Em 24 de junho de 2006 foi inaugurada em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som (MIS), a exposição *Fotoclubismo brasileiro*, que incluía o segmento “Fotoclubistas brasileiros dos anos 40 a 70”, organizado pelo fotógrafo, curador e gestor cultural paulista latã Cannabrava. Poucos meses depois, em 21 de abril de 2007, foi inaugurada, com curadoria de latã Cannabrava e assistência de Verônica Volpato, na Galeria Bergamin de São Paulo, a exposição *Fragments: Modernismo na fotografia brasileira*. Em seguida, comemorando o 70º aniversário do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), a exposição *Foto Cine Clube Bandeirante 70 anos* foi inaugurada em 27 de junho de 2009 no Centro Cultural São Paulo (CCSP), também com curadoria de latã Cannabrava, neste caso com a colaboração de Monica Caldiron.

No ano seguinte, em 27 de julho, iniciou no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli (MARGS), a longa itinerância da mostra *Moderna para sempre, fotografia modernista brasileira na Coleção Itaú Cultural*, também com curadoria de latã Cannabrava. Em seguida, em 2010, essa exposição foi apresentada no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia – Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, e em 2011 seguiu para o Museu Histórico do Estado do Pará, em Belém; o Centro de Artes Visuais – Museo del Barro, em Assunção, no Paraguai, e o Antigo Colégio de San Ildefonso, centro cultural da Universidade Nacional Autônoma do México. Em 2012, a mesma mostra chegou ao Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto. Entre 2014 e 2019, visitou diversos lugares: em 2014, São Paulo e Lima, no Peru; em 2015, Santos, Recife e Brasília; em 2016, Curitiba e Rio de Janeiro; em 2017, Vitória; em 2018, Porto Alegre e Buenos Aires, e em 2019, Montevidéu, no Uruguai.

Conversamos com latã Cannabrava sobre seu trabalho com a fotografia paulista moderna e a curadoria de *Foto Cine Clube Bandeirante: Itinerários globais, estéticas em transformação*.

José Antonio Navarrete Antes de tudo, você é fotógrafo e gestor cultural. Como começou a fazer curadoria de exposições?

latã Cannabrava Eu não me lembro de quando foi a primeira vez que utilizei o termo “curador” me referindo ao

exhibition. I must confess that it didn't even please me for a long time. I used to define myself as an "exhibition organizer." Finally, inquiring about the meaning of my activity, I understood that processes are built for the future, and, thus, after many years of reading, studying, and writing, but especially living with photographs in the photo-club environment, I had no other option but to accept that the function that I practiced when conceiving, developing, and presenting works of other photographers was that of a curator. Now I fearlessly and mercilessly sign—Curator—at exhibitions where my work is ready to meet the public and, in my view, carried out with professional commitment. Ready for the table!

JAN Despite taking on multiple tasks over the last fifteen years, since 2006, Brazilian modern photography has become one of the central pivots of your curatorial activity. Why?

IC Pure coincidence. At the invitation of *Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto)*, I curated the exhibition at the *Museu da Imagem e do Som (MIS)* in São Paulo, as already mentioned. The repercussion of the public and critics seen in the two major local newspapers regarding this exhibition was so positive that the *Galeria Bergamin* asked me to organize another one.

I remember having heard Cuban critic Juan António Molina say, before two hundred people, that if a curatorship is not political, it certainly is an adornment or a show. As a cultural manager, I already had many shows to do: after all, a photography festival, such as those that I organized until a few years ago, no matter how political it may be, needs a good dose of being a show. I spent ten years recovering the FCCB's memories—also physically since we recuperated page after page of mildewed FCCB bulletins—with families telling me they had thrown away all their grandfather's photographic material because it smelled of acetic acid. I understood then that if I didn't give continuity to that conscious effort of the first exhibitions that I had organized, their initial brilliance would completely disappear. My work would also have served to fill trash cans with photographs. Thus, the next step was to carry out

meu trabalho de realizar uma exposição. Confesso que durante muito tempo ele nem mesmo me agradava. Eu me autodefinia como um organizador de exposições. Finalmente, indagando sobre o sentido da minha atividade, entendi que com ela são construídos processos no futuro. Por isso, depois de anos lendo, estudando e escrevendo, mas, especialmente, convivendo com as fotografias e o ambiente do fotoclubismo, não me restava senão aceitar que a função que eu exercia ao conceber, desenvolver e apresentar obras de outros fotógrafos era a de curador. Agora coloco sem medo e sem piedade minha assinatura – curador – em exposições nas quais meu trabalho está pronto para enfrentar o público e, no meu modo de ver, solucionado com seriedade profissional. ¡A la mesa!

JAN Apesar de assumir múltiplas tarefas nos últimos quinze anos, desde 2006 a fotografia moderna brasileira se transformou em um dos eixos centrais de sua atividade curatorial. Por quê?

IC Pura casualidade. A partir de um convite da Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto), fiz a curadoria da exposição do MIS de São Paulo. A repercussão do público e da crítica nos dois principais jornais locais foi tão positiva que a Galeria Bergamin me procurou para que eu fizesse outra.

Eu me lembro de ter ouvido o crítico cubano Juan Antonio Molina dizer, diante de duzentas pessoas, que, se uma curadoria não for política, certamente é decoração ou espetáculo. Como gestor cultural eu já tinha muito espetáculo para fazer. Afinal, um festival de fotografia – como os que eu organizava até poucos anos antes –, por mais político que seja, precisa ter uma boa dose de show... Depois de dez anos resgatando a memória do FCCB – inclusive materialmente, pois tivemos que resgatar os boletins do mofo, página por página –, depois de ouvir as famílias dizerem que tinham jogado no lixo todo o material fotográfico do avô porque tinha cheiro de ácido acético, tomei consciência de que, se eu não desse continuidade àquele esforço dedicado às primeiras exposições que eu havia organizado, o brilho inicial delas desapareceria por completo. Meu trabalho também teria servido para encher lixeiras com fotografias.

these projects with the institutions and continue the task of José Yalenti, Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, Germán Lorca, Ademar Manarini, and so many others who had fought to give photography its status of art. We, therefore, needed the market to continue the task of preserving this legacy.

And, lastly, to be sincere, there is something in curatorship like cooking for friends. I always felt that I did my curatorial work with plenty of fluidity. I never felt that my exhibitions were too salty, sweet, or tasteless.

JAN You and I worked together as co-curators in this exhibition, both in the conception and development of the entire curatorial process. Nevertheless: what did you wish to bring from your previous curatorial experience with the modern photography of the Paulista photo-clubism to this exhibition?

IC I always attempted to reinforce the idea that Brazilian photo-clubism had secured a more significant space in history than some of my colleagues in Brazil believe. Besides, if you seek market growth as a strategy for legitimizing artistic processes, this has to be accompanied by an expansion of views.

When I spoke to you, what interested me most was that you had an academic background besides the two of us who have carried out parallel studies on photo-clubism. In this project, I wanted to have the company of a scholar with the insight that I knew you had from reading your works. I was also interested in you for having in-depth knowledge of Latin American photography, notably the region's photo clubs.

JAN I would like you to mention at least three aspects of this exhibition that, in your view, make it worthwhile visiting.

IC I'd like to mention more than three, but I will do as you propose. I think we did an excellent job showing the public the mechanisms of operation of the FCCB, its international interactions, and the aesthetic transformations that resulted from these. I think we presented these

Assim, o próximo passo já não era somente realizar esses projetos com as instituições, mas continuar a tarefa de José Yalenti, Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, German Lorca, Ademar Manarini e tantos outros que lutaram para levar a fotografia ao status de arte. Então, precisávamos que o mercado desse continuidade à tarefa de preservar esse legado.

E por último, para ser sincero, existe alguma coisa na curadoria que é como cozinhar para os amigos. Sempre senti que fiz meu trabalho curatorial com muita fluidez. Nunca senti que minhas exposições tenham ficado salgadas, ou muito doces, ou sem sabor.

JAN Nesta exposição, você e eu trabalhamos em conjunto como cocuradores, tanto na concepção como no desenvolvimento de todo o processo curatorial. Independentemente disso, o que você queria trazer de sua experiência curatorial prévia com a fotografia moderna do fotoclubismo paulista?

IC Sempre busquei fortalecer a ideia de que o fotoclubismo brasileiro havia tido um espaço maior na história do que acreditam alguns de meus colegas. Além disso, se o que você procura é expansão de mercado como estratégia de legitimação de processos artísticos, isso tem que ser acompanhado também de expansão das visões.

Quando falei com você, o que mais me interessava era que, além de nós dois termos realizado pesquisas paralelas, você vinha de uma formação acadêmica. Eu queria ser acompanhado nesse projeto por um acadêmico com essa capacidade de aprofundamento que eu já havia comprovado que você tinha, ao ler seus trabalhos. Me interessava também seu profundo conhecimento da fotografia latino-americana e especialmente do fotoclubismo da região.

JAN Gostaria que você citasse pelo menos três aspectos por que, na sua opinião, vale a pena visitar essa exposição.

IC Gostaria de comentar mais de três, mas vou me limitar ao que você propõe. Acho que fizemos um bom trabalho considerando o objetivo de fazer chegar ao pú-

subjects in a didactic and poetic manner. This exhibition brings some little-known aspects about FCCB, how its members use color, for instance, with examples from the 1950s to the 1980s. And, finally, by giving special attention to the FCCB in the 1950s and 1970s, we were able to recapture names and works for public distribution. I think of Herros Capello, Jerzy Reichmann, Frederico Mielhenhausen, and others who remained in a dark room for a long time. May they all be welcome to the light!

JAN *Thank you for your answers and your kind and cordial reception. See you soon!*

blico os mecanismos de funcionamento do FCCB, suas dinâmicas internacionais e as transformações estéticas que decorreram delas. E acho que apresentamos esses assuntos de forma didática e poética. Entre os diversos aspectos pouco ou nada conhecidos da vida do FCCB que são incluídos nessa mostra, está o uso da cor na obra de diversos de seus membros, com exemplos dos anos 1950 a 1980. Por fim, ao dedicar uma atenção especial ao FCCB das décadas de 1960 e 1970, pudemos resgatar nomes e obras para circulação pública. Penso em Herros Cappello, Jerzy Reichmann, Frederico Mielhenhausen e outros que ficaram no quarto escuro durante muito tempo. Sejam todos bem-vindos à luz!

JAN Muito obrigado pelas respostas e pela cordialidade e gentileza do tratamento. Até breve!

Dos inicios

The early days





On April 28, 1939, the Foto Clube Bandeirante—which, from December 1945, became the Foto-Cine Clube Bandeirante—was formed in São Paulo—as “a civil society, private and autonomous, of an artistic, scientific and touristic nature.” as recorded in the minutes of its foundation. According to the same document, the entity’s objectives were to “divulge, develop and disseminate photography.”¹

In its early days, the photographic production of FCB members followed pictorial tendencies. Among these prevailed the photographic record of picturesque motifs in the rural and urban—or semi-urban—landscape, and scenes with people. Often they created images that conveyed a kind of sentimental atmosphere.

These pictorialists commonly used gelatin silver printing process, sometimes accompanied by color toning. The noble procedures of traditional pictorial printing, such as bromoil and bichromate glue, were of practical interest to only a few of the members of the Club.

During the 50s, old and new amateurs of the FCCB continued to be associated with pictorial photography. However, it had lost importance as time passed and with the expansion of modern photography. A policy of acceptance of different artistic trends was adopted at the institution, even though they were not free from conflicts.

1 Livro de Atas #1. Minute #1. The Foundation, April 28, 1939, p. 1, Arquivo Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo.

Em 28 de abril de 1939 nasceu em São Paulo o Foto Clube Bandeirante (FCB) – a partir de dezembro de 1945, Foto-Cine Clube Bandeirante – como “uma sociedade civil, particular e autônoma, de natureza artística, científica e turística”, conforme registrado em sua ata de fundação. De acordo com esse mesmo documento, os objetivos da entidade eram “propagar, desenvolver e difundir a fotografia”.¹

Em seus primórdios, a produção fotográfica dos membros do FCB seguiu as tendências pictorialistas, prevalecendo o registro de motivos pitorescos na paisagem rural e urbana – ou semiurbana –, bem como de cenas com personagens. Não raro, suas imagens estavam envoltas em uma espécie de atmosfera sentimental.

A técnica mais usada por esses pictorialistas era a impressão em prata sobre gelatina, acompanhada às vezes por viragens em tons coloridos. Os procedimentos nobres de impressão do pictorialismo tradicional, como o bromóleo e a goma bicromatada, na prática interessaram somente pouquíssimos integrantes do Clube.

Durante os anos 1950, velhos e novos aficionados do FCCB se mantiveram afiliados a uma concepção pictorialista da imagem, ainda que ela tenha perdido peso com o passar do tempo, diante da expansão da fotografia moderna. O Clube adotou uma política de aceitação da convivência de diferentes correntes artísticas, embora não estivesse livre de enfrentamentos entre elas.

1 Livro de Atas #1. Ata #1, A Fundação, 28 abr. 1939, p. 1, Arquivo Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo.

Waldemiro Moretti

Sem título [Untitled]

1940

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

16,5 x 24,3 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



José Antonio Vergareche

Sem título [Untitled]

1940

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

18 x 24,5 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Galliano Calliera**Casa do sacristão**

1945

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29,2 x 40,8 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Alvaro Macedo Jr.

Simplicidade

1943

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

24,5×30,7 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Plínio S. Mendes

Tropicália

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

28 × 39,4 cm

Coleção particular

[Private collection]



Euclides Machado

Favela

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

31 × 39,9 cm

Coleção particular

[Private collection]



Nelson de Souza Rodrigues

Convite à meditação

c. 1951

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

28,9 × 30,7 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



Cesar Anderãos

Sombrinha e luz

c. 1948

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

30,5 × 24,5 cm

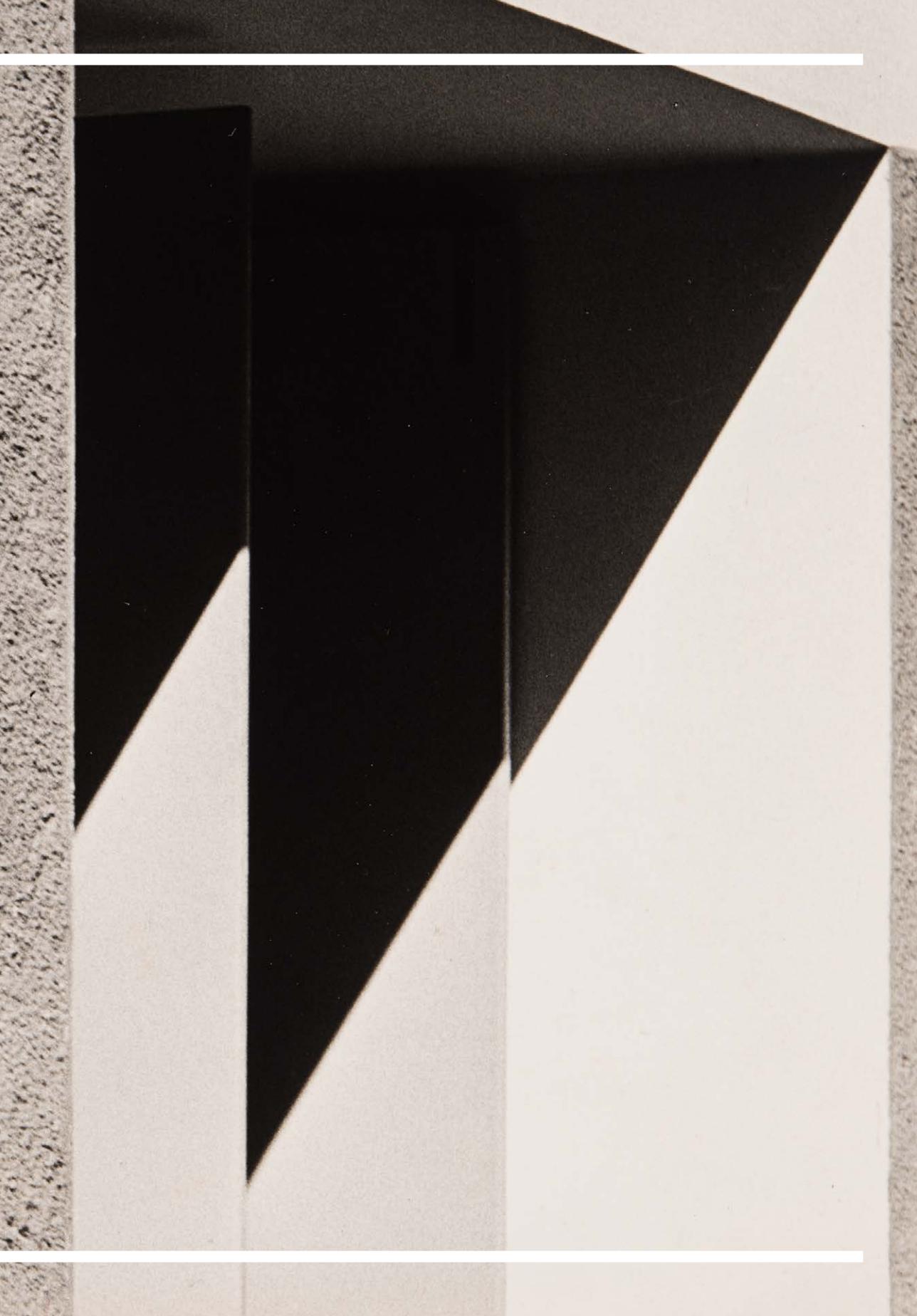
Coleção particular

[Private collection]



A Escola Paulista
The Escola Paulista





Opening up the FCCB to the modern photography trends was a relatively long and complex process. Although preceded by one or two previous images by José Yalenti (1895–1967) or Thomaz Farkas (1924–2011), it was between 1945–50 that exploring modern photography became dominant among some members of the institution. Among these were youngsters like Geraldo de Barros (1923–98), German Lorca (1922–2021), and Farkas himself, as well as others, who were somewhat older, such as Yalenti, Gaspar Gasparian (1899–1966), and Eduardo Salvatore (1914–2006).¹ In the early 1950s, new amateurs of the FCCB such as Ademar Manarini (1920–89), Gertrudes Altschul (1904–62) and Rubens Teixeira Scavone (1925–2007) adhered to this line of work. Modern photography began to identify the Club's national and international projection, which became evident at the Sala de Fotografia organized by it for the II Bienal de São Paulo (1953–54). The concept of Escola Paulista was started to use by the critics for this innovative artistic production.

Within the Escola Paulista, different ways to practice photography were finally categorized. Experimental works such as the photomontage and the photogram and those linked to formal constructivist research and geometric abstraction or the surrealist universe and informalism were part of the FCCB's varied contribution to modern photography.

1 Diagonais e paralelas, by José Yalenti, from 1943, was identified as a premature example of this fact.

A abertura do FCCB às correntes da fotografia moderna foi um processo mais ou menos longo, além de complexo. Embora precedidas por uma ou outra imagem anterior de José Yalenti (1895–1967) ou Thomaz Farkas (1924–2011), foi entre 1945 e 1950 que as explorações na fotografia moderna se tornaram dominantes na prática de alguns membros do Clube. Entre eles estavam jovens como Geraldo de Barros (1923–98), German Lorca (1922–2021) e o próprio Farkas, além de outros mais velhos, como Yalenti, Gaspar Gasparian (1899–1966) e Eduardo Salvatore (1914–2006).¹ No princípio dos anos 1950, novos aficionados do FCCB aderiram a essa linha de trabalho, como Ademar Manarini (1920–89), Gertrudes Altschul (1904–62) e Rubens Teixeira Scavone (1925–2007). A prática da fotografia moderna passou então a identificar a projeção nacional e internacional do FCCB, como ficou evidente na Sala de Fotografia organizada pelo Clube para a 2ª Bienal de São Paulo (1953–54). A noção de Escola Paulista foi criada pela crítica para denominar essa produção artística inovadora.

Diferentes modos de fazer fotografia foram agrupados como Escola Paulista. Integraram essa variada contribuição do FCCB à modernidade fotográfica tanto obras resultantes de experimentações técnicas – por exemplo a fotomontagem e o fotograma – como obras vinculadas à pesquisa formal construtivista e à abstração geométrica, ou ao universo surrealista e ao informalismo.

1 *Diagonais e paralelas (1943)*, de José Yalenti, foi identificada como um exemplo precoce da fotografia moderna.

Thomaz Farkas

Cachoeira

c. 1947

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

28 x 38 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins





Thomaz Farkas

Sem título [Untitled]

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

17,5×17 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



Thomaz Farkas

Energia

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

30 x 40 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



José Yalenti

Pânico 2

c. 1960

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

38,2 x 27 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



José Valenti

Fantasia

c. 1965

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

39,8×30 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



José Yalenti
Sem título [Untitled]
c. 1950
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
28,6 × 27,1 cm
Coleção particular
[Private collection]





Gertrudes Altschul
Concreto abstrato

c. 1954

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,5 x 29,9 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins





Gertrudes Altschul

Atrás da cortina

c. 1956

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

38,6 × 28,6 cm

Coleção [*Collection*]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Gertrudes Altschul

Composição II

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39 × 29,1 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



Ademar Manarini

Composição

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

29,9 x 33 cm

Coleção [*Collection*]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Ademar Manarini

In extremis

c. 1953

gelatina e prata sobre papel

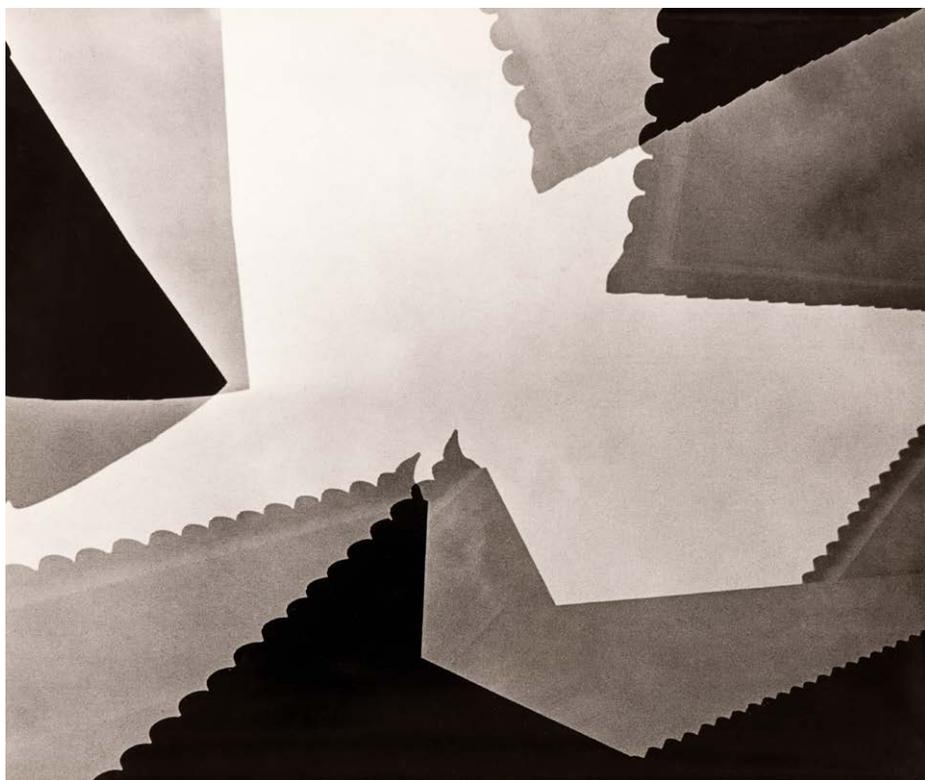
[gelatin silver print]

vintage

30 × 35,5 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



Eduardo Salvatore

Composição em preto e branco

c. 1960

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40,2 x 29,6 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Eduardo Salvatore

Janela

c. 1960

gelatina e prata sobre papel

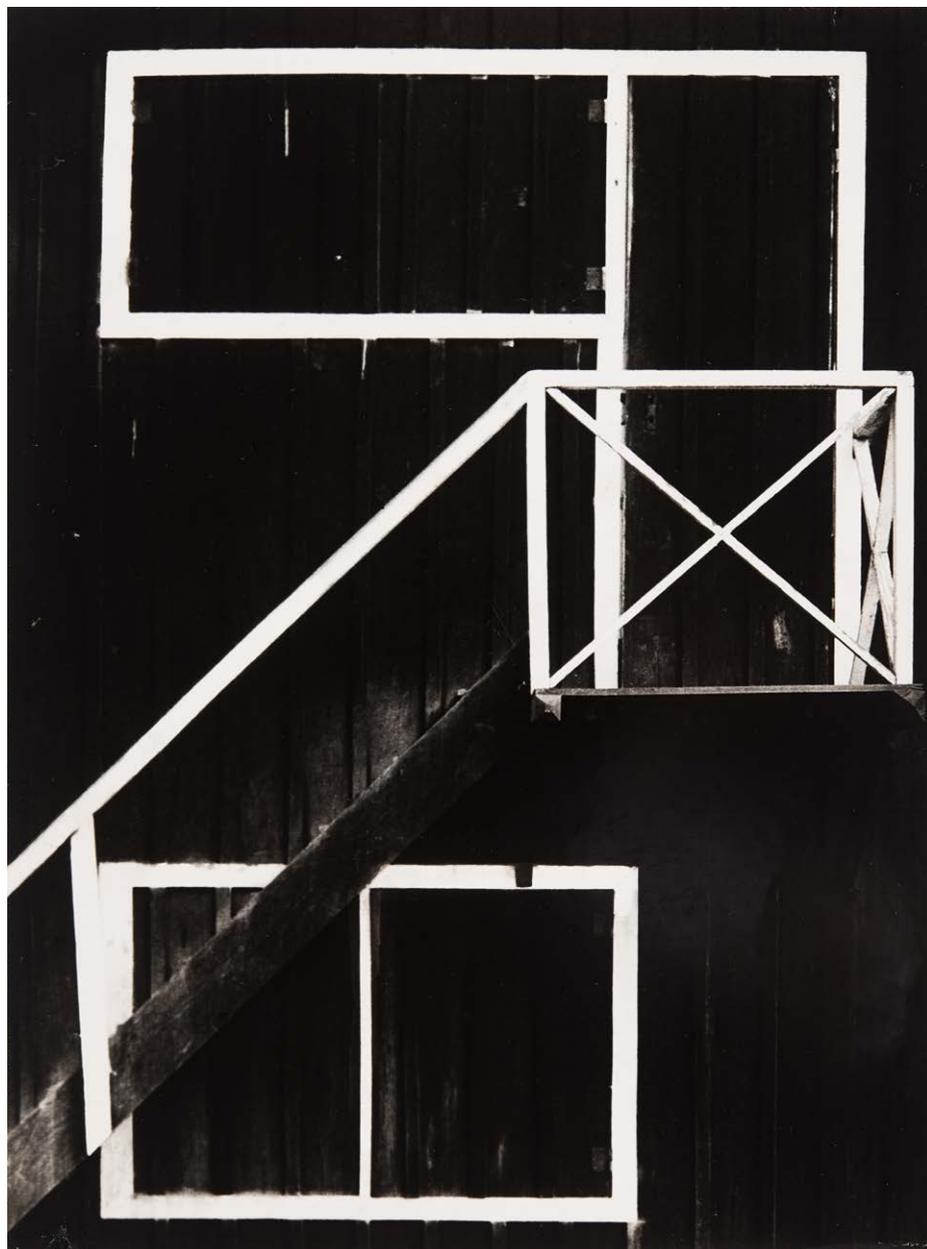
[gelatin silver print]

vintage

39,5 × 29,4 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Geraldo de Barros

Fotoforma

1950

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

30,5 × 31 cm

Coleção [*Collection*]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Geraldo de Barros

Fotoforma II

gelatina e prata sobre papel

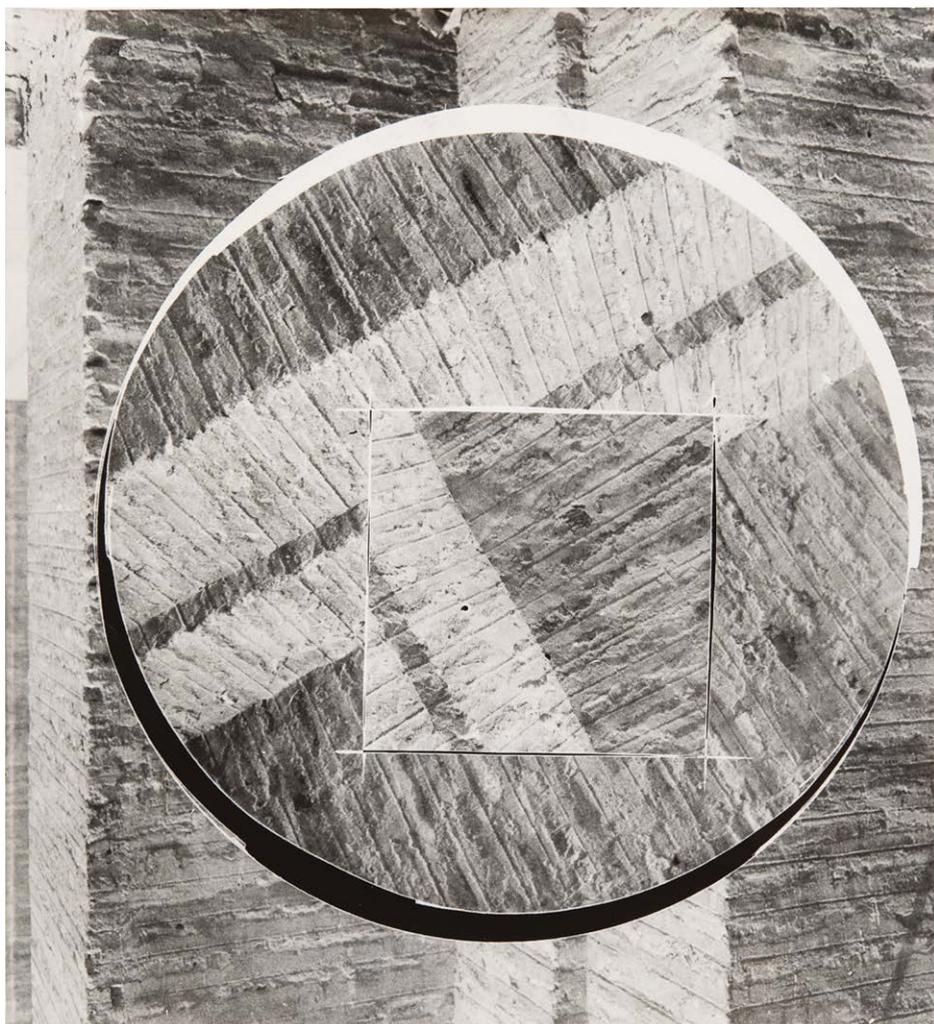
[*gelatin silver print*]

vintage

31,1 × 27,8 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



Geraldo de Barros

Fotoforma

1949

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

30,5 x 28 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



José Oiticica Filho

Ouropretense

1955

gelatina e prata sobre papel

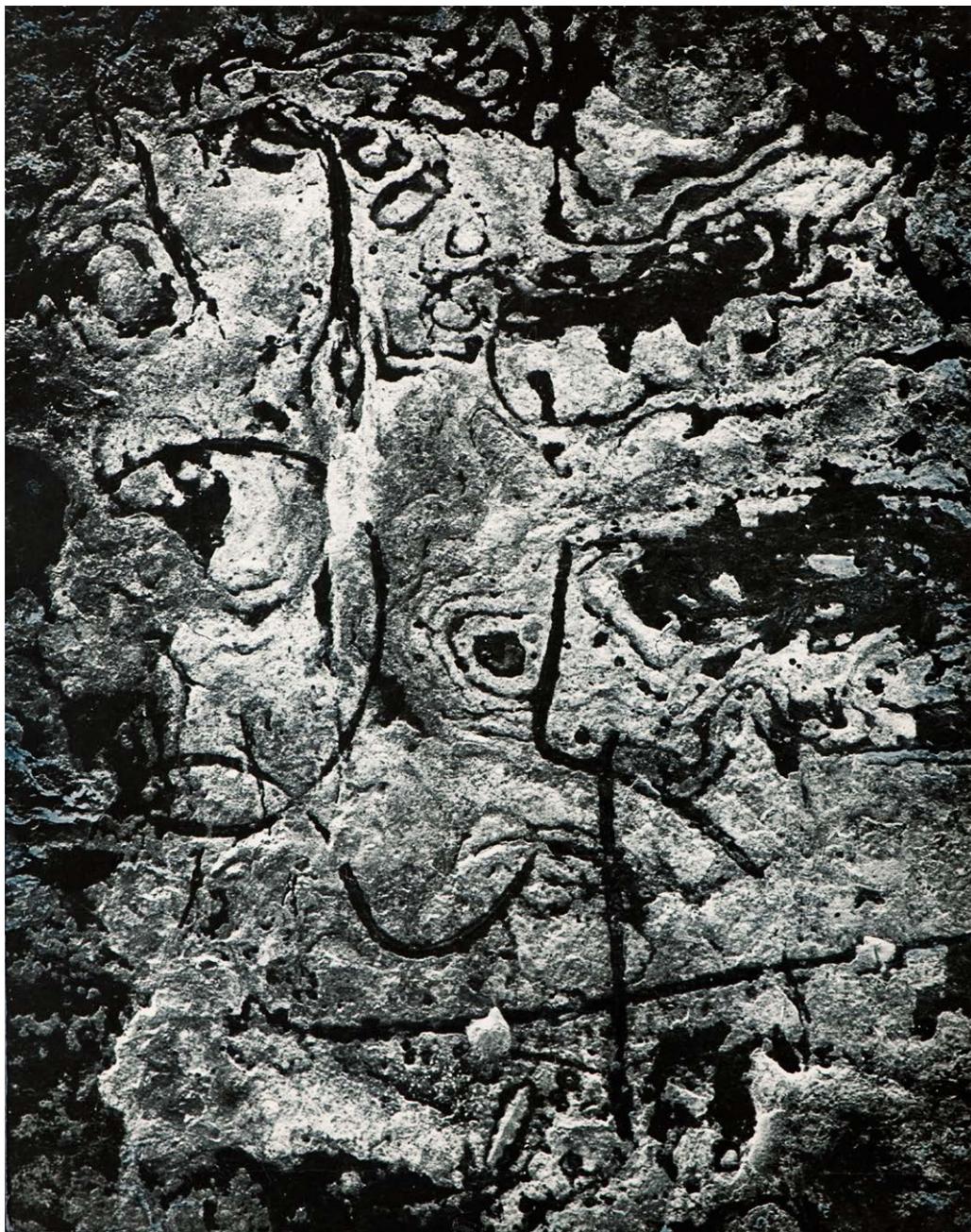
[gelatin silver print]

vintage

41,5 x 32,5 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



José Oiticica Filho

Abstração

1957

gelatina e prata sobre papel

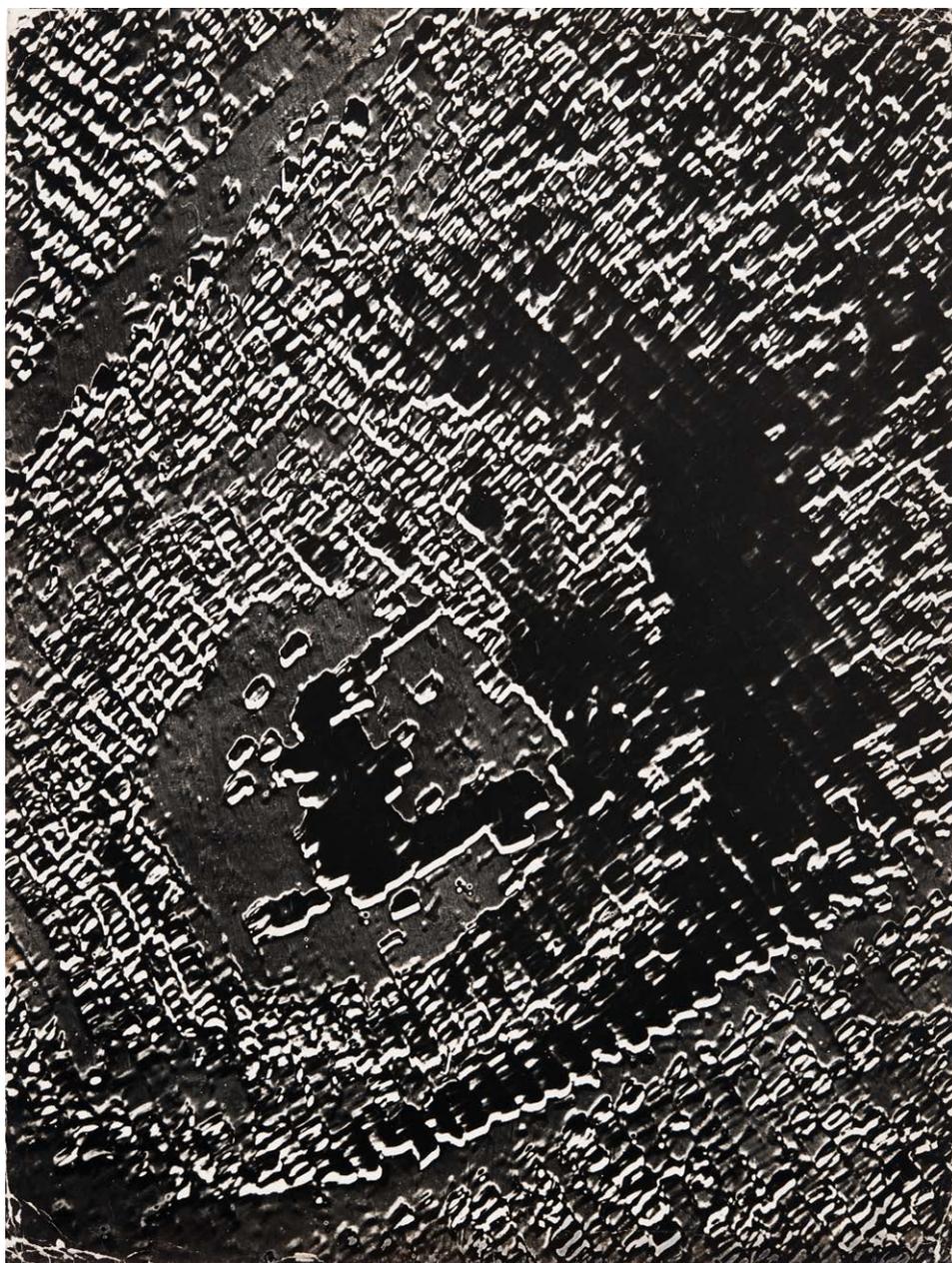
[gelatin silver print]

vintage

40,2 x 30,2 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



José Oiticica Filho

Recriação 14-1

1958

gelatina e prata sobre papel

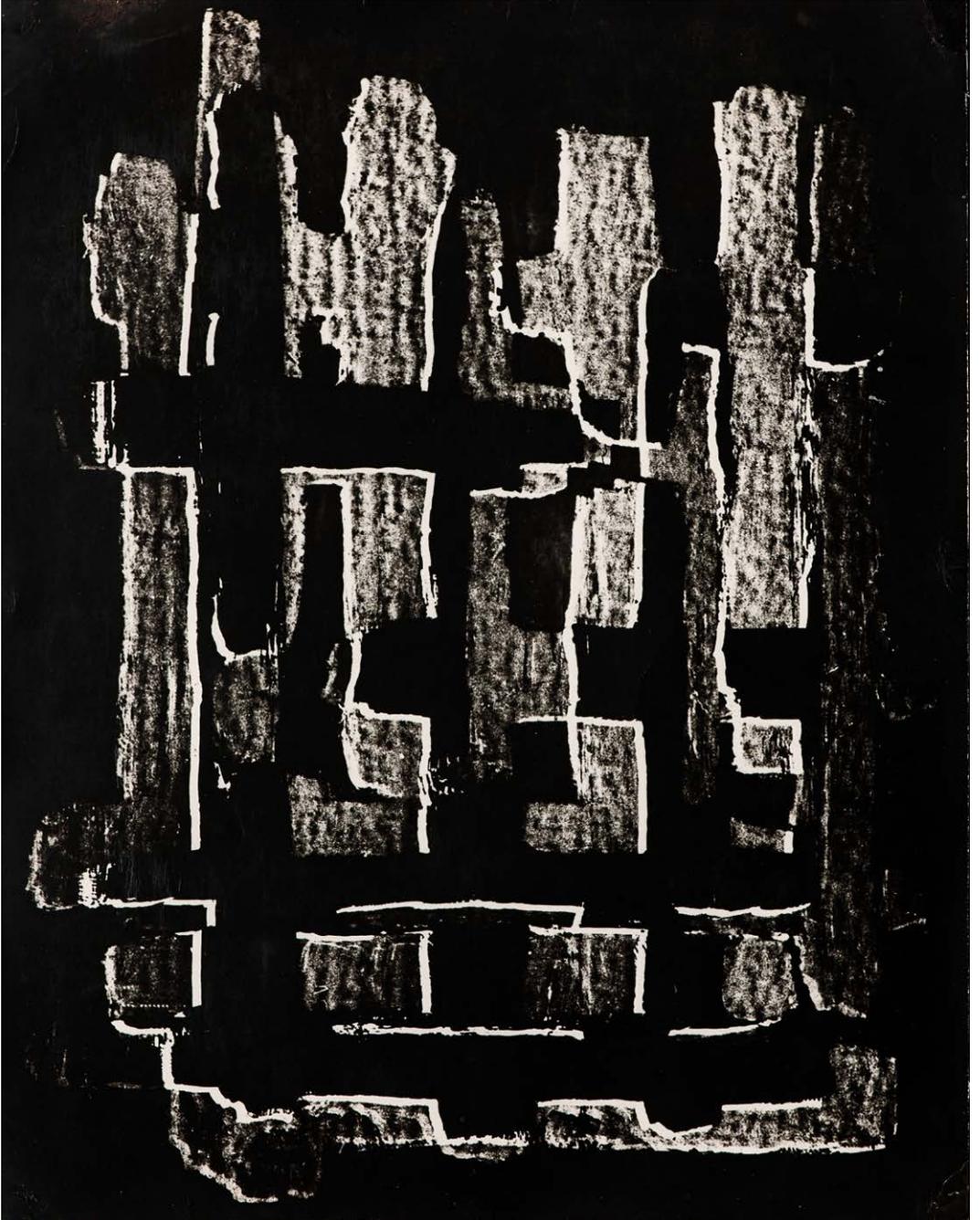
[*gelatin silver print*]

vintage

41,5 × 32,9 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



German Lorca

Troncos cruzados

1955

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

47,2 x 56,4 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins



German Lorca

Tetos brancos

1951

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

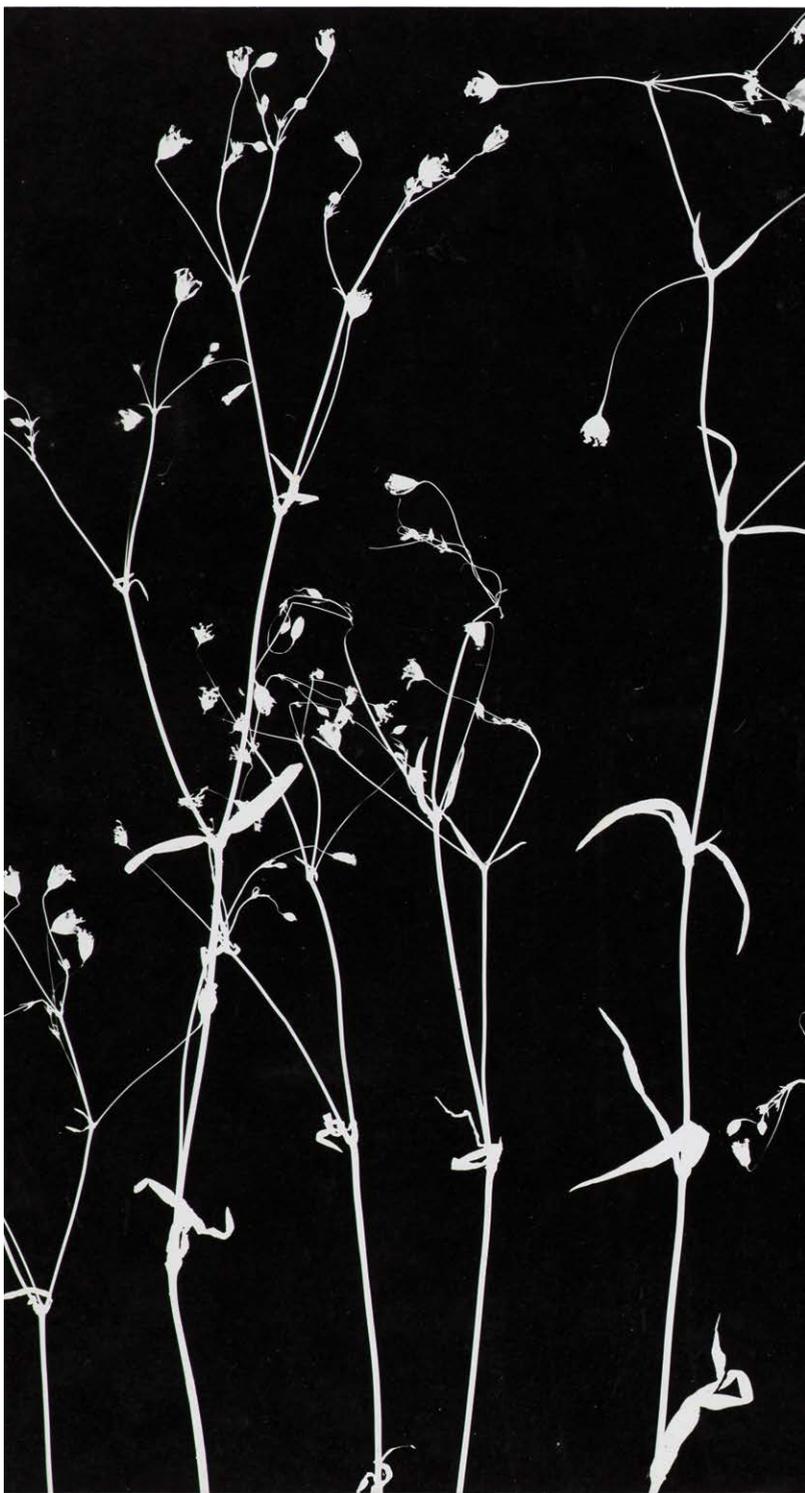
vintage

29,8 × 37,5 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins





Rubens Teixeira Scavone
Sobre fundo preto
s.d. [Unidentified date]
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
28,2 x 37,7 cm
Coleção particular
[Private collection]



Gaspar Gasparian
Composição cubista

1951

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

26,5 × 39 cm

Coleção [*Collection*]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins

Gaspar Gasparian
Mediúnico

1952

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

39,5 × 27 cm

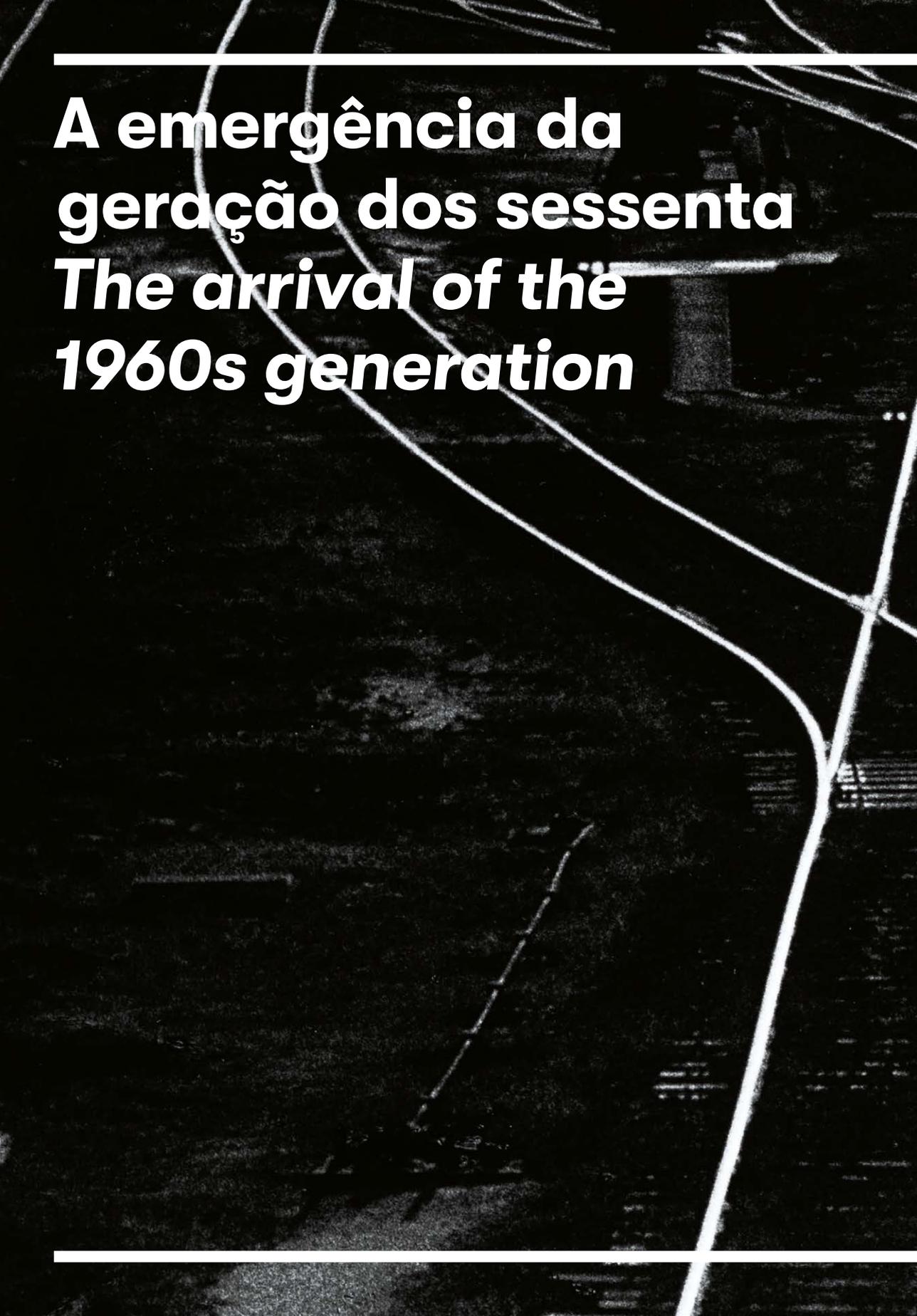
Coleção [*Collection*]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins





**A emergência da
geração dos sessenta**
*The arrival of the
1960s generation*





At the end of the 1950s, gaining momentum during the first half of the 1960s, a generational change in the FCCB became evident, with more artistic importance than age. Some amateurs who had a well-known trajectory at the FCCB began to occupy the “artistic” avant-garde alongside others who had recently joined the association.

Ivo Ferrera da Silva (1911–1986) joined the FCCB in 1947, while Jerzy Reichmann (1934–2007) arrived in 1955, João Minharro (1923–85) in 1961, and Takashi Kumagai (1920–78) in 1962. They were among the photographers who gained most visibility at the Clube during the 60s and later.

Changes in aesthetic explorations accompanied this generational renovation. Some techniques previously worked only occasionally became more usual, such as low-relief and tone separations. Color-printed photography expanded with new distinct artistic uses. The creative potential of coarse film grain was also researched. Frequently, the photographic frame changed and the image becoming enlarged on one extreme or border, stimulating the development of new compositional strategies.

The dominant role that modern architecture and still life had in the photography of the FCCB of the previous decade was now occupied by the rural or semi-rural landscape, composed of minimal elements and even with an abstract inclination. However, the snapshots of scenes with people also were more present, sometimes competing with landscape compositions in their visual austerity.

Já no final da década de 1950 tornou-se evidente uma mudança na composição geracional dos membros do FCCB – mais em termos de destaque artístico, e não de idade. Esse processo consolidou-se na primeira metade dos anos 1960. Alguns fotoclubistas com trajetória conhecida no FCCB ocuparam, na época, a vanguarda “artística”, acompanhados de outros que haviam ingressado mais recentemente.

Ivo Ferreira da Silva (1911–86) entrou para o FCCB em 1947, enquanto Jerzy Reichmann (1934–2007) entrou em 1955, João Minharro (1923–85) em 1961 e Takashi Kumagai (1920–78) em 1962. Eles estiveram entre os fotógrafos que obtiveram maior visibilidade no Clube, a partir dos anos 1960.

Essa mudança geracional foi acompanhada por outras nas explorações estéticas. Algumas técnicas antes adotadas pontualmente passaram a se tornar frequentes, como o baixo-relevo e a separação de tons. Começou a ser difundida a fotografia impressa a cores e, conseqüentemente, diferentes modos de uso artístico desse recurso. Também se investigou o potencial criativo da granulação grossa. E com frequência, a borda das imagens era alongada em um dos lados, estimulando o desenvolvimento de novas estratégias de composição.

Na fotografia do FCCB, o papel dominante que na década anterior coube à arquitetura moderna e à natureza-morta, passou a ser ocupado pela paisagem rural ou semirrural, composta de elementos mínimos e até mesmo de vocação abstrata. Entretanto, o instante de cenas com pessoas também marcou presença, por vezes competindo com as composições paisagísticas em sua austeridade visual.

Ivo Ferreira da Silva

Mato seco

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

15 × 39,9 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Ivo Ferreira da Silva

Dois num todo

c. 1961

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

15 × 39,9 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Ivo Ferreira da Silva
Um homem qualquer

c. 1966

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

14,7 x 40,5 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Ivo Ferreira da Silva
Linhas em conjugação

c. 1966

gelatina e prata sobre papel

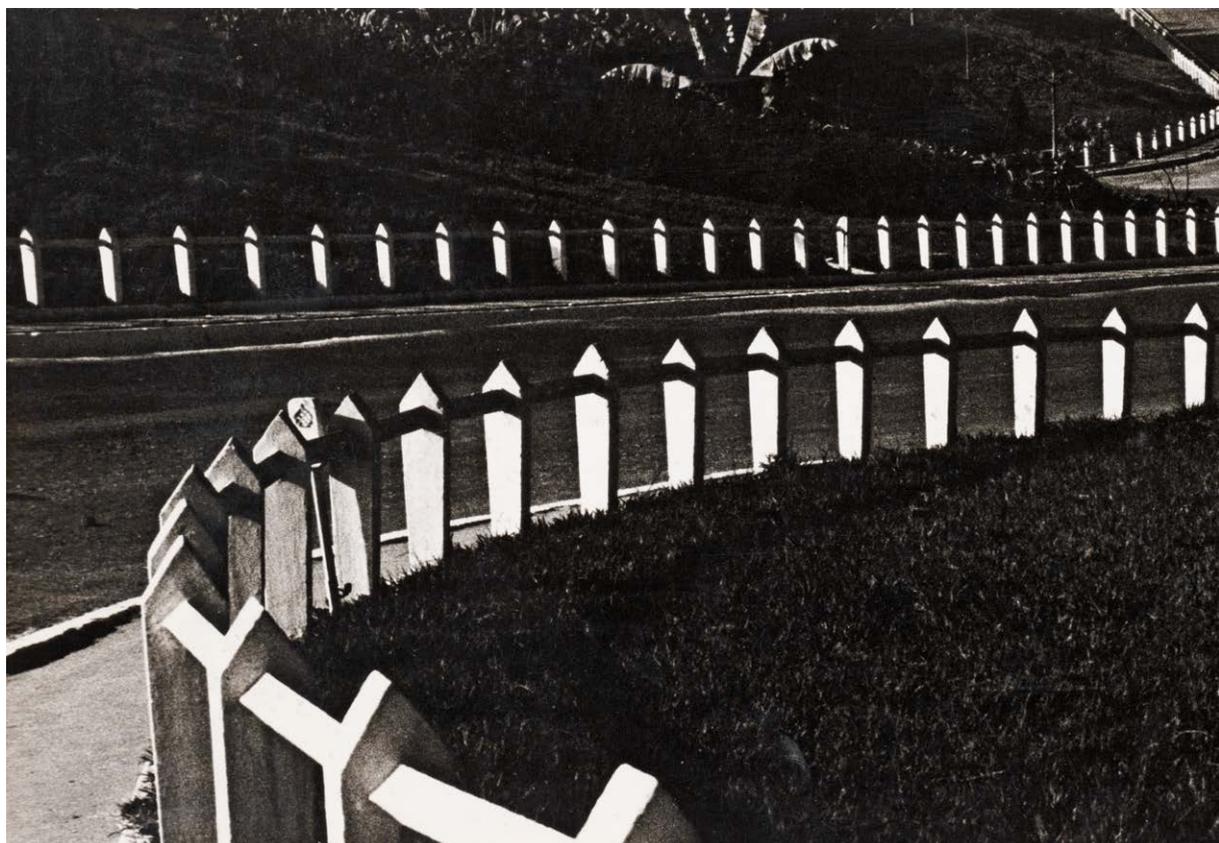
[*gelatin silver print*]

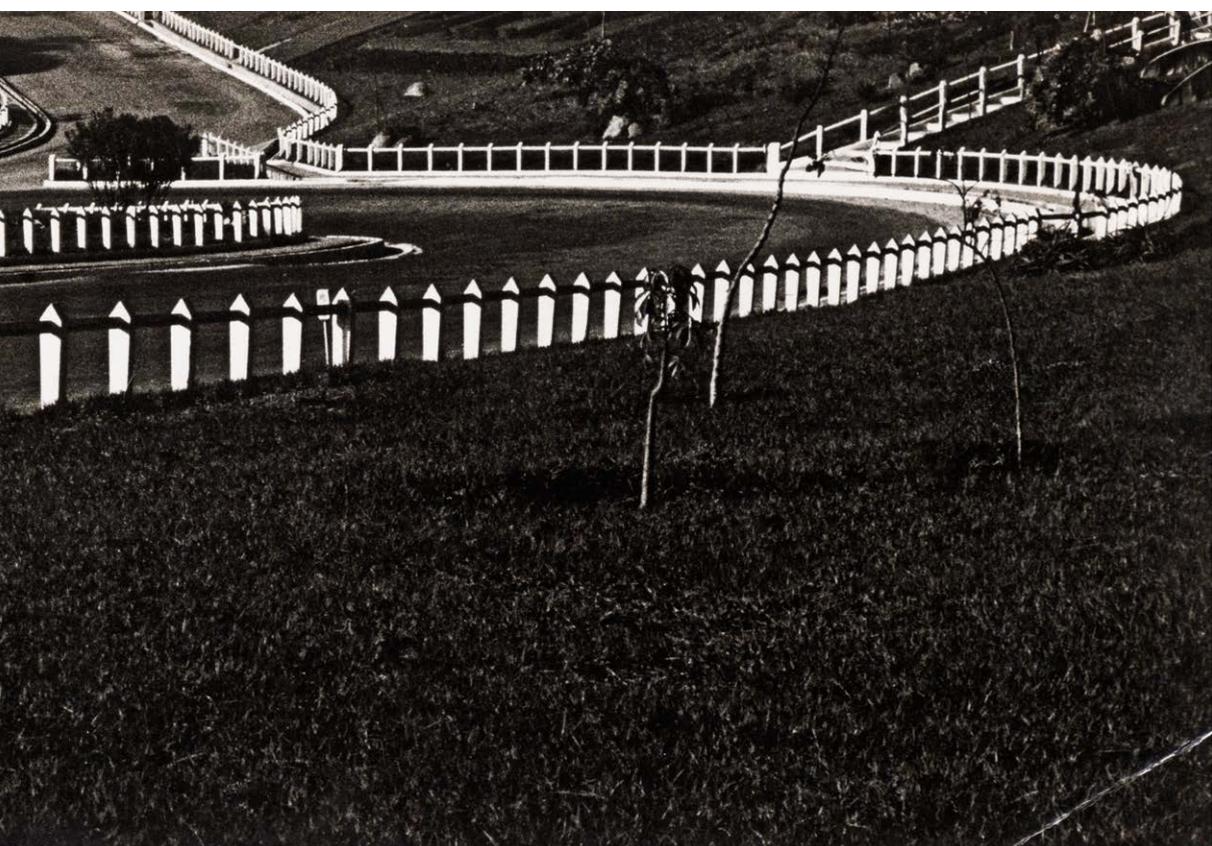
vintage

14,5 x 40,3 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Ivo Ferreira da Silva

O espectador

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

15,5 × 40,5 cm

Coleção particular

[Private collection]





Takashi Kumagai**Solarização 4**

c. 1970

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

41,1 × 31,3 cm

Coleção particular

[Private collection]

Takashi Kumagai**Formas e linhas**

c. 1977

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

40,6 × 30,4 cm

Coleção particular

[Private collection]







Takashi Kumagai

Estrada

c. 1972

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

30,9 x 40,8 cm

Coleção particular

[Private collection]



Takashi Kumagai

Chaminés

c.1972

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

29,7 x 39,5 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



Takashi Kumagai

Trilhos em contra-luz III

c. 1972

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

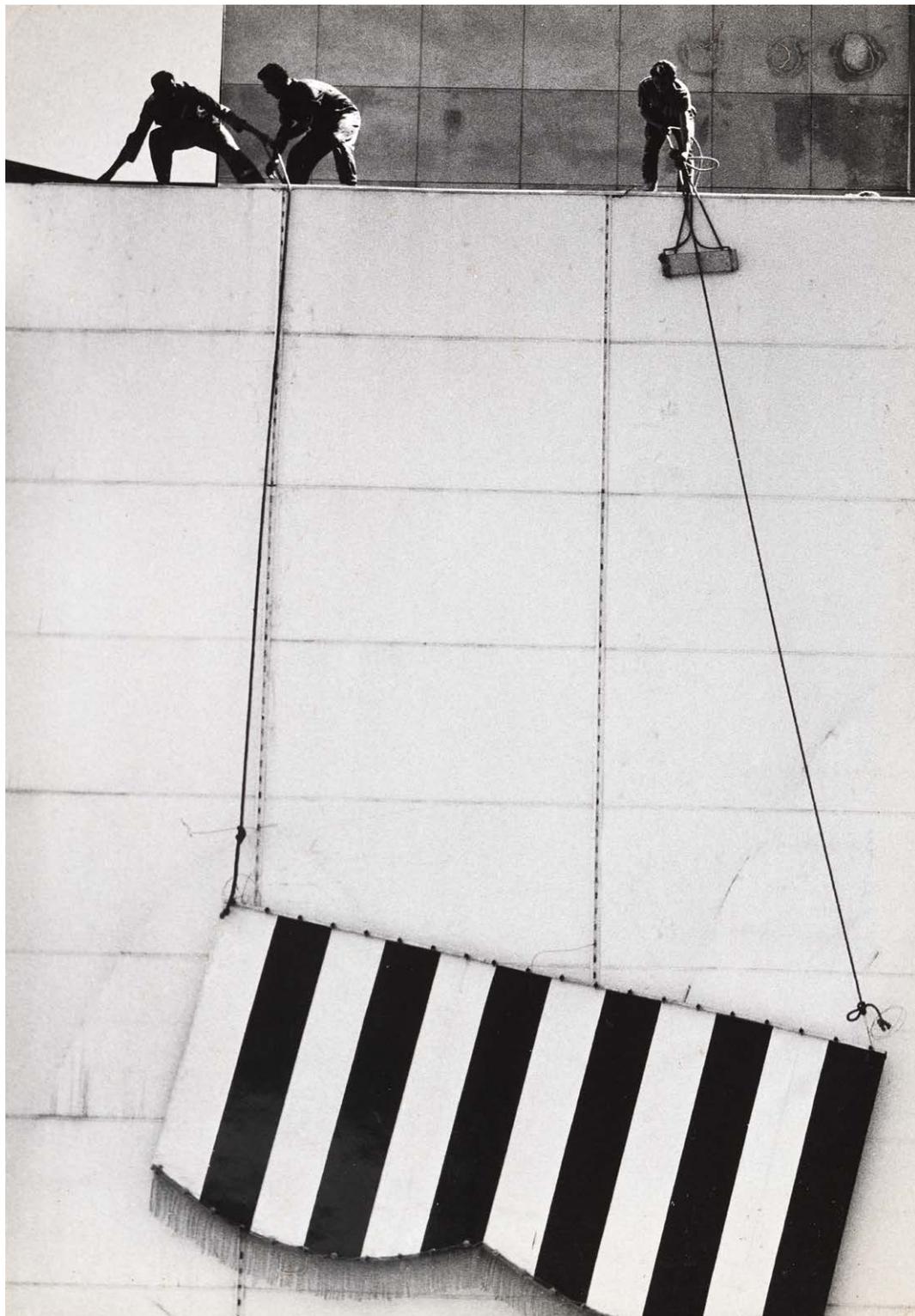
31,4 x 40,9 cm

Coleção particular

[Private collection]



Takashi Kumagai
Sem título [Untitled]
s.d. [Unidentified date]
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
40,7 × 28,5 cm
Coleção particular
[Private collection]



João Minharro

Solitário

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

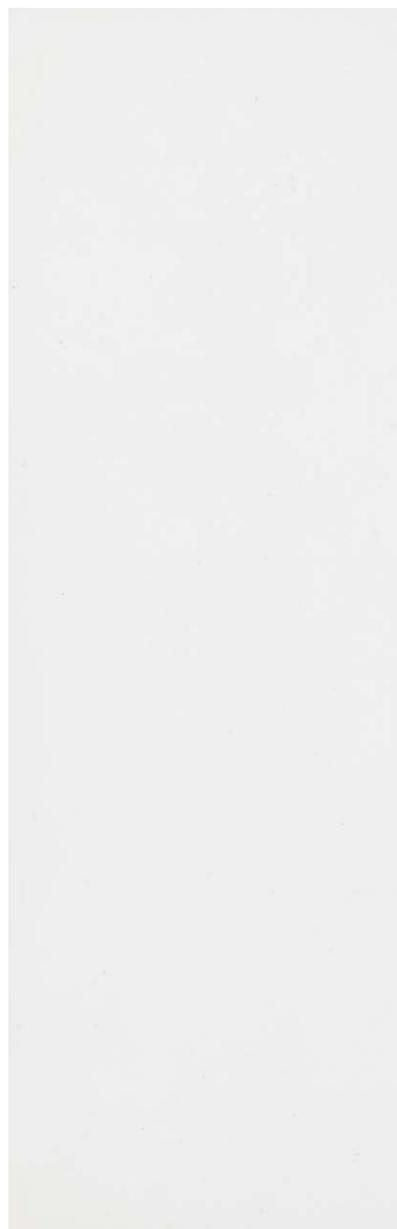
[gelatin silver print]

vintage

31,5 × 41 cm

Coleção particular

[Private collection]





João Minharro

Disputados

c. 1963

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

26,2 x 40,4 cm

Coleção particular

[Private collection]

João Minharro

Gêmeos

c. 1975

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

40,9 x 29,9 cm

Coleção particular

[Private collection]





João Minharro

Abstrat

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

40,9 × 31,6 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



João Minharro

Composição com figura

c. 1970

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

27,7 × 39,4 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



João Minharro

Curva do progresso

c. 1973

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29,5 × 40,4 cm

Coleção particular

[Private collection]





João Minharro

Latões

s.d. [Unidentified date]

c-print color print

vintage

30,9 x 41,6 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





João Minharro

Luizinho

s.d. [Unidentified date]

c-print color print

vintage

40,8×31 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante

João Minharro

Deserto in gelo

s.d. [Unidentified date]

c-print color print

vintage

27,2×41 cm

Coleção particular

[Private collection]



Jerzy Reichmann

Praia

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

39,3 × 29,7 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Jerzy Reichmann**Passeio**

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39 × 29,7 cm

Coleção particular

[Private collection]

Jerzy Reichmann**Três Vênus**

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

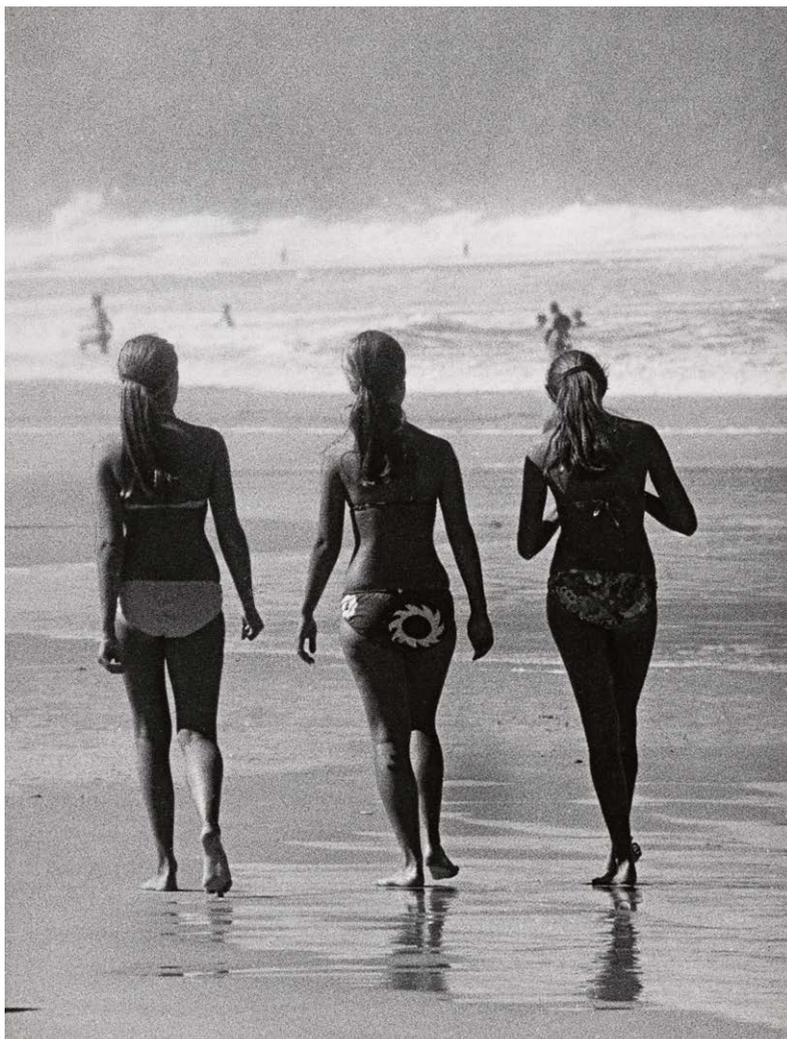
[gelatin silver print]

vintage

39,3 × 29,3 cm

Coleção particular

[Private collection]



Jerzy Reichmann

Na praia

c. 1975

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

30,2 x 40 cm

Coleção particular

[Private collection]

Jerzy Reichmann

Papagaios

c. 1975

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

40 x 29,5 cm

Coleção particular

[Private collection]









pp. 144–45

Jerzy Reichmann

Férias

c. 1967

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,4 × 27,7 cm

Coleção particular

[Private collection]

Jerzy Reichmann

Up and down

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,8 × 27,5 cm

Coleção particular

[Private collection]



Jerzy Reichmann

Toldos

c. 1971

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

29,2×39,5 cm

Coleção particular

[*Private collection*]

Jerzy Reichmann

Automóveis

c. 1972

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

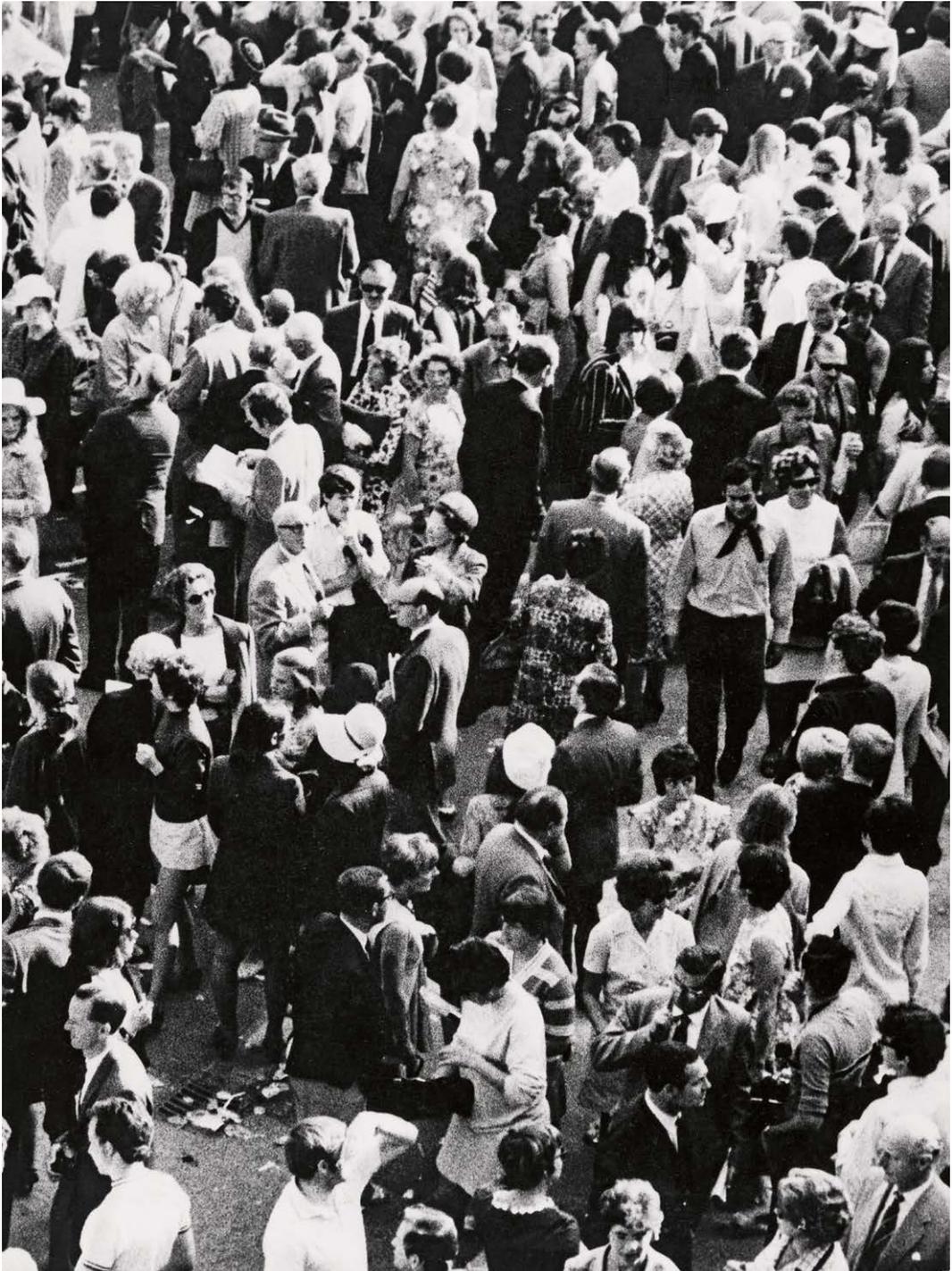
vintage

30×40 cm

Coleção particular

[*Private collection*]





Jerzy Reichmann**Multidão**

c. 1973

gelatina e prata

sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

38,9 × 29,2 cm

Coleção particular

[Private collection]

Jerzy Reichmann**Círculo de luz**

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata

sobre papel

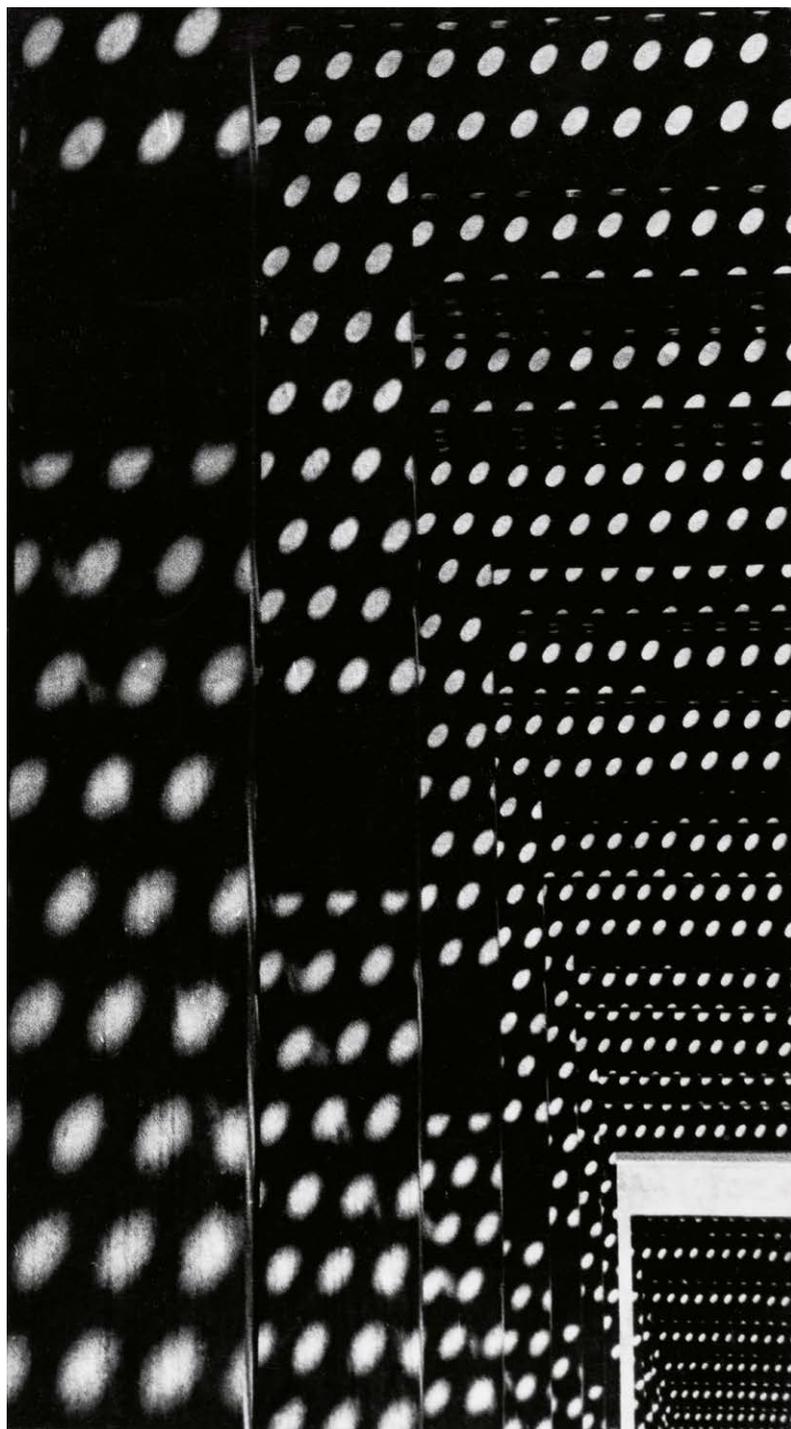
[gelatin silver print]

vintage

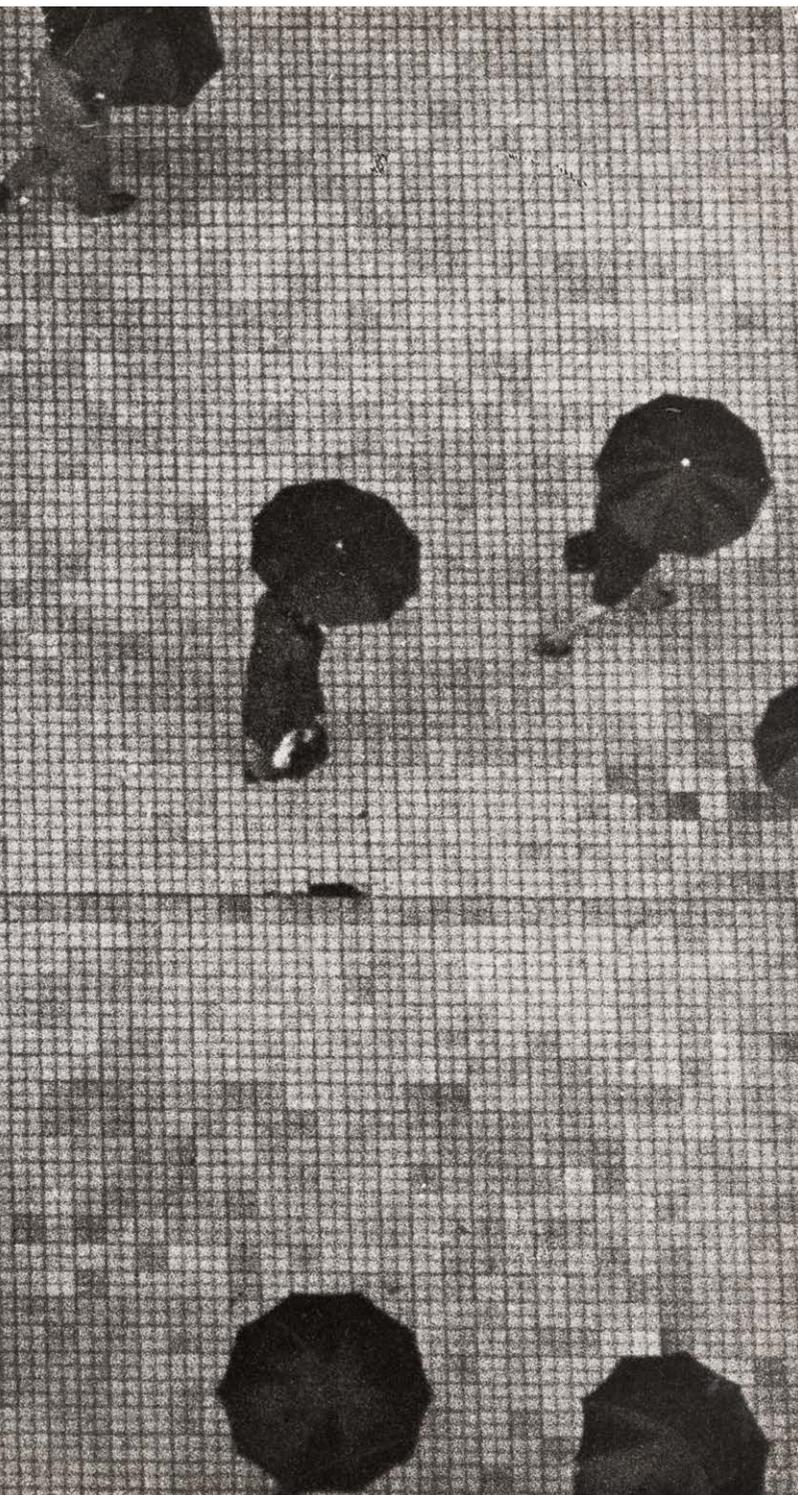
37,8 × 21 cm

Coleção particular

[Private collection]







Jerzy Reichmann
Dama & cavalheiros

c. 1970

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29,6 x 39,5 cm

Coleção particular

[Private collection]

**Repertório de
estéticas no FCCB,
c. 1960–80**

***Aesthetical repertoire
at the FCCB,
c. 1960–80***





From 1946 to 1973, the FCCB published a magazine called *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante* and later, *Foto-Cine*. This was the first of two publications dedicated to promoting its artistic practices. Between 1974 and 1982, FCCB published the second magazine, *Foto-Cine-Som* that included sound as another subject for analysis. However, sound was not part of the club's focus, except as a cinematographic resource.

Both publications registered the dynamics of FCCB during the first four decades of its life and could not hide the difficulties it faced during the latter two. Although the Clube had lost members and importance in the panorama of Paulista photography from the 1960s on, this did not hinder its innovative and significant artistic propositions.

In general, during the 60s and 70s, the FCCB was frequented by figures connected to the organization's early days, with new members, and the aesthetic remnants of the modernist summit of the 50s, with others that were established later. In the 1970s, photographers such as Madalena Schwartz (1921–93), Raul Eitelberg (1929–77), and Frederico Mielenhausen (1939–?) introduced new themes, visual configuration criteria, and a decidedly unheard of sensibility in the photography of FCCB. With them came marginalized minorities and new social behaviors, including the problematization of traditional family models, as well as feelings of unease and anguish within the society. New times had arrived both in Brazil and in the Clube.

De 1946 a 1973, o FCCB publicou uma revista inicialmente chamada *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante* e depois *Foto-Cine*, que foi a primeira das duas publicações dedicadas à promoção das práticas artísticas dos fotoclubistas. Entre 1974 e 1982, o FCCB editou a segunda revista, *Foto-Cine-Som*, que incorporou o som como outro meio de análise, embora ele não fizesse parte do trabalho do Clube senão como recurso fílmico.

Ambas as publicações registraram a dinâmica do FCCB durante suas primeiras quatro décadas e não conseguiram ocultar as dificuldades que ele enfrentou nas duas últimas. No entanto, embora a partir da década de 1960 o Clube tenha perdido associados e peso no panorama da fotografia paulista, isso não impediu que surgissem em seu seio propostas artísticas inovadoras e significativas.

De modo geral, durante os anos 1960 e 1970, figuras vinculadas aos primórdios da organização conviviam com novos membros, assim como remanescentes das estéticas do auge modernista da década de 1950 conviviam com outras estéticas que se estabeleceram posteriormente. Nos anos 1970, fotógrafos como Madalena Schwartz (1921–93), Raul Eitelberg (1929–77) e Frederico Mielenhausen (1939–?) introduziram novos temas, critérios de configuração visual e, definitivamente, uma sensibilidade inédita na fotografia do FCCB. Com eles chegaram minorias marginalizadas e novos comportamentos sociais, incluindo a problematização dos modelos tradicionais de organização da família, bem como sentimentos de inquietação e angústia no corpo social. Tanto para o Brasil como para o Clube, haviam chegado novos tempos.

Marcel Giró

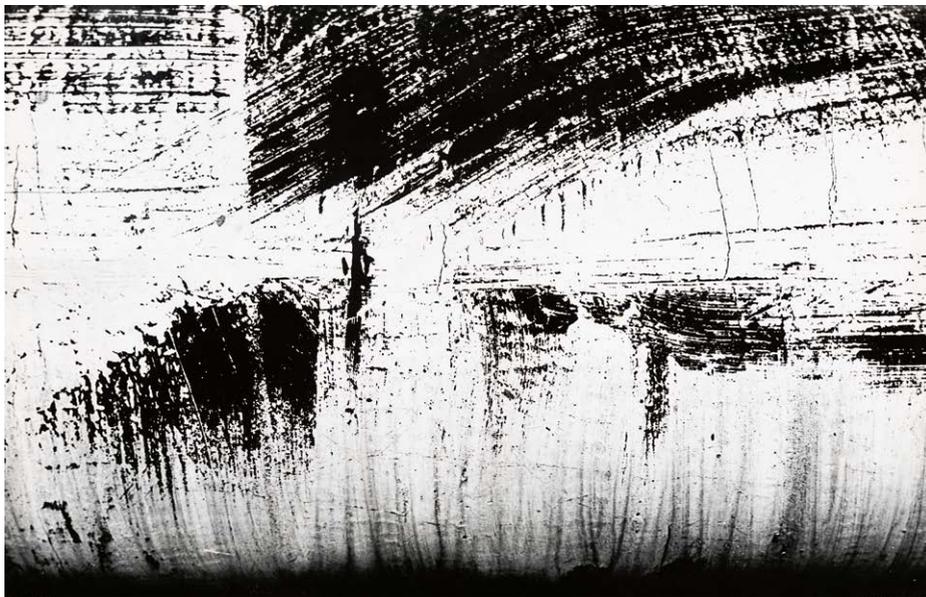
Arabescos

s.d. [*Unidentified date*]
gelatina e prata sobre papel
[*gelatin silver print*]
vintage
25,2 × 39 cm
Coleção particular
[*Private collection*]

Marcel Giró

Folhas de prata

c. 1966
gelatina e prata sobre papel
[*gelatin silver print*]
vintage
30 × 40 cm
Coleção particular
[*Private collection*]



Marcel Giró

Vila

c. 1964

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

26,3 × 38,5 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa

e Heitor Martins

Marcel Giró

Céu, água e troncos

c. 1965

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

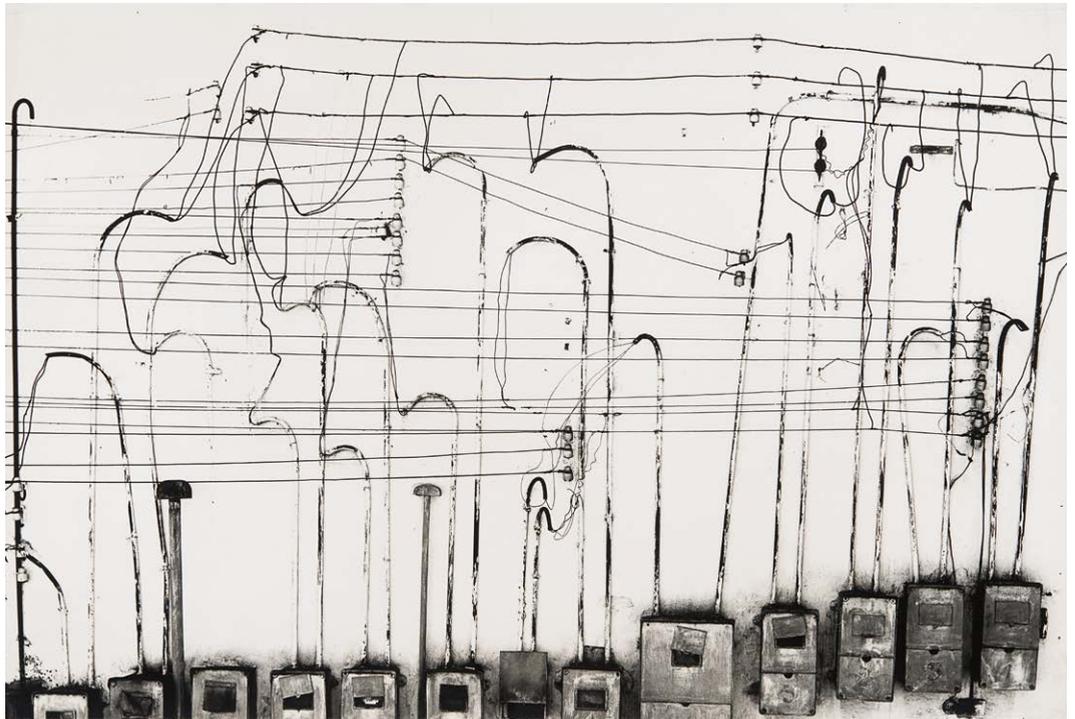
vintage

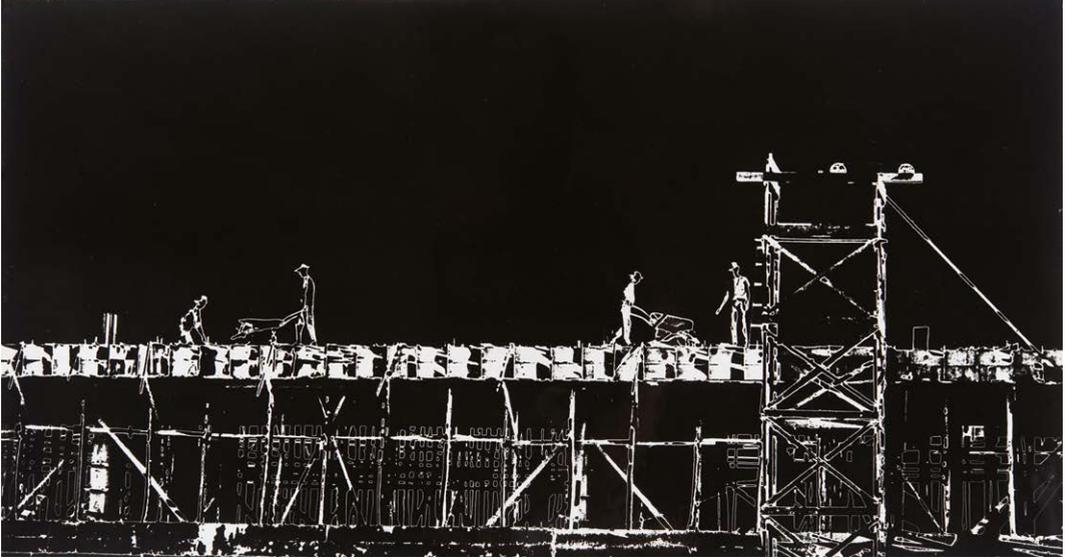
21 × 40,5 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa

e Heitor Martins





Paulo Pires da Silva
Homens trabalhando

1969

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

37,5 × 20 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa

e Heitor Martins

Paulo Pires da Silva
Homens trabalhando

c. 1959

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

29 × 38,8 cm

Coleção particular

[Private collection]

Paulo Pires da Silva
Construtores

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre
papel

[gelatin silver print]

vintage

28,6 × 39,3 cm

Coleção [Collection]

Acervo Banco Itaú



Eduardo Salvatore

Dois pólos

c. 1979

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

40 × 29,6 cm

Coleção particular

[*Private collection*]

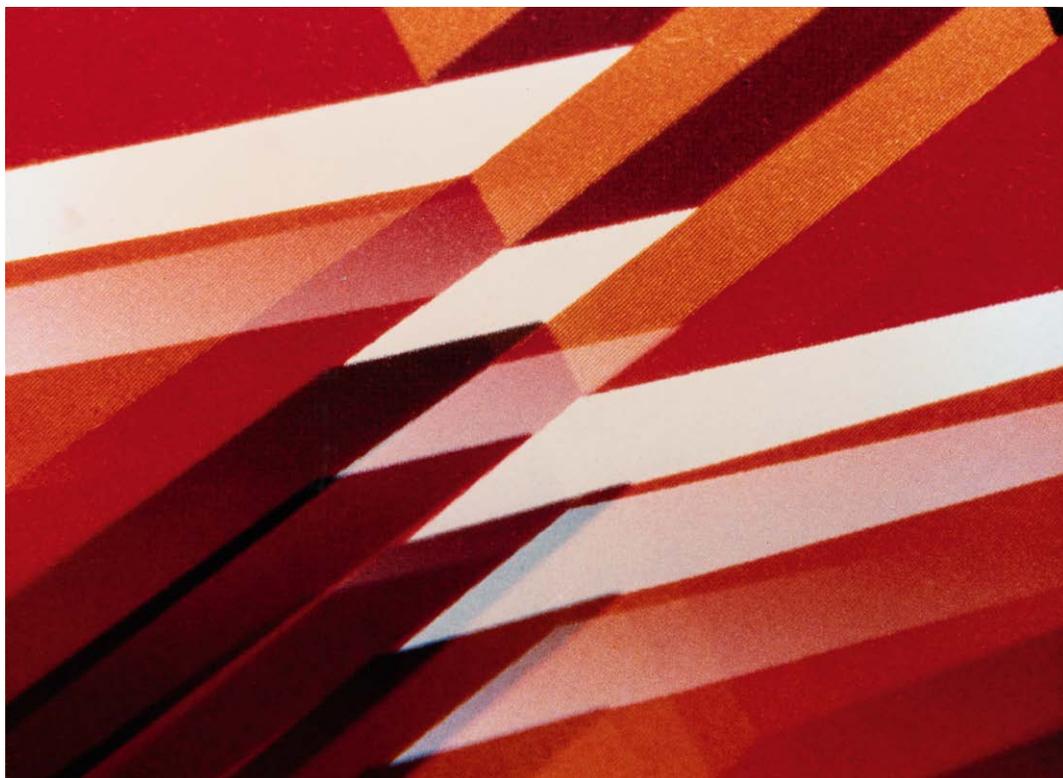


Eduardo Salvatore
Sem título [Untitled]

c. 1983
c-print color print
vintage
29,4 x 40 cm
Coleção particular
[Private collection]

Eduardo Salvatore
Irradiação

c. 1983
c-print color print
vintage
31 x 41 cm
Coleção particular
[Private collection]





Eduardo Salvatore
Conferência

c. 1979

gelatina e prata sobre papel

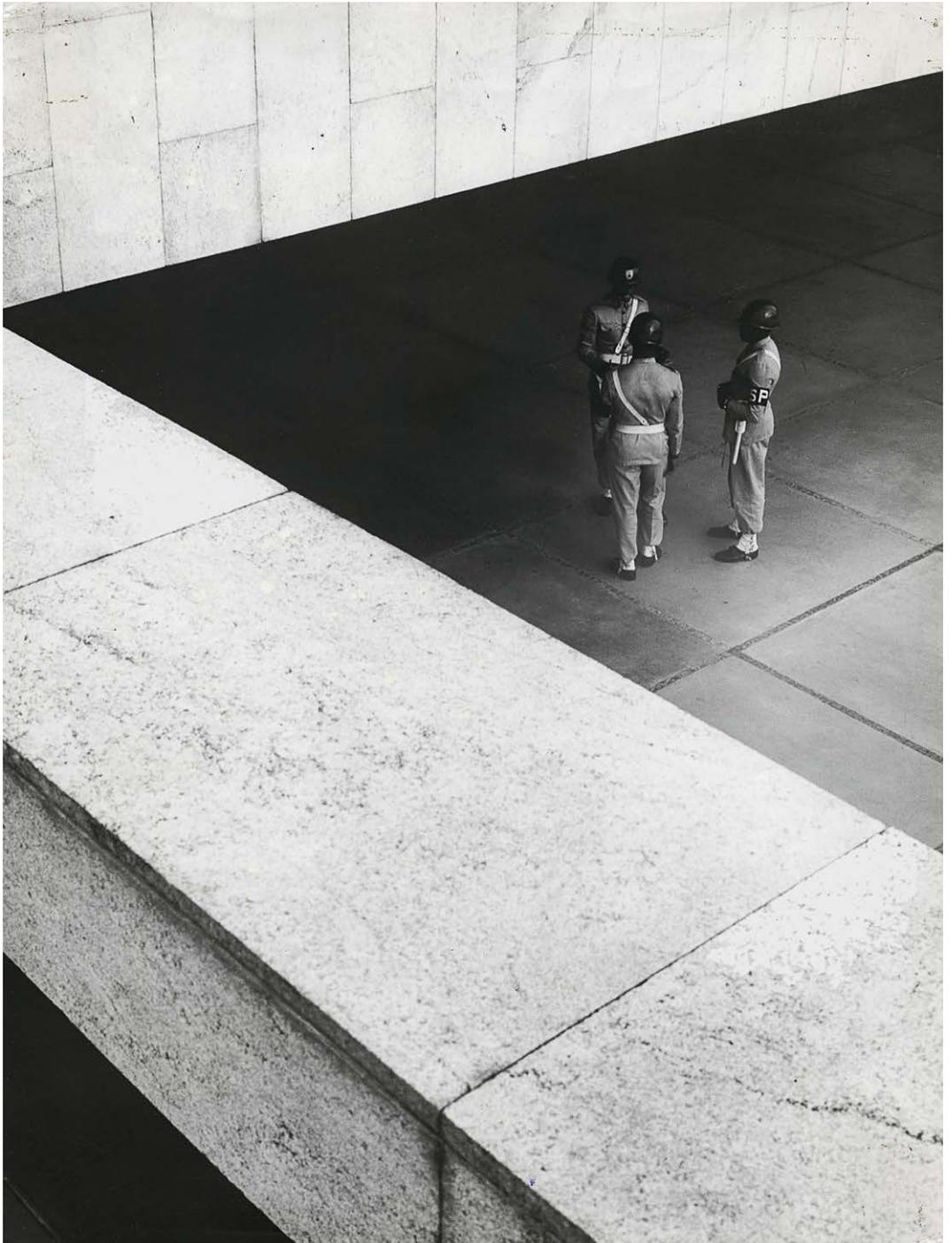
[*gelatin silver print*]

vintage

40,3 × 30,1 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



Roberto Marconato
Passeio público

1965
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
39,6 × 28,2 cm
Coleção [Collection]
Fernanda Feitosa
e Heitor Martins



Roberto Marconato

Bar de favela

1966

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

27,6 × 39,6 cm

Coleção particular

[Private collection]

Roberto Marconato

Confluência

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

30 × 40 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Roberto Marconato
Encruzilhada

c. 1966

gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]

vintage

21,8 × 39 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Frederico Mielenhausen**The Hurt I**

c. 1974

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

28,6 × 39,3 cm

Coleção particular

[Private collection]

Frederico Mielenhausen**Doce pássaro da juventude**

c. 1974

gelatina e prata

sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

37 × 31,1 cm

Coleção particular

[Private collection]





Frederico Mielenhausen

O grito

c. 1972

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

41,3 × 30,9 cm

Coleção [*Collection*]

Foto Cine Clube Bandeirante



Frederico Mielenhausen

Sem título [Untitled]

c. 1974

gelatina e prata sobre papel

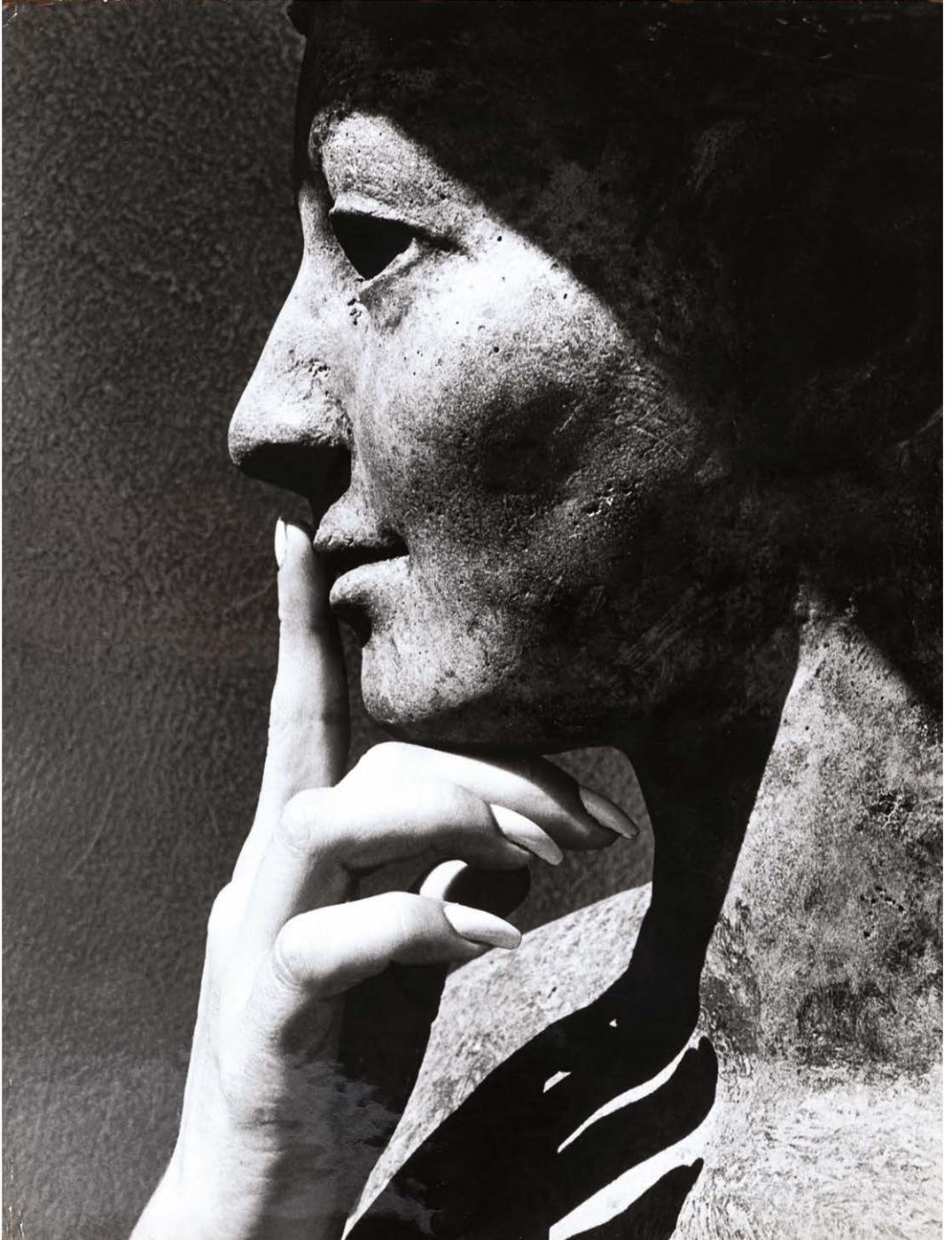
[gelatin silver print]

vintage

40,7 × 30,7 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Madalena Schwartz

Candura I

c. 1974

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

40 x 31,1 cm

Coleção [*Collection*]

Foto Cine Clube Bandeirante



Madalena Schwartz

Dzi Croquettes

c. 1974

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40 x 30 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante

Madalena Schwartz

Toupettes

c. 1980

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40 x 30 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Madalena Schwartz

A viagem

c. 1972

gelatina e prata sobre papel

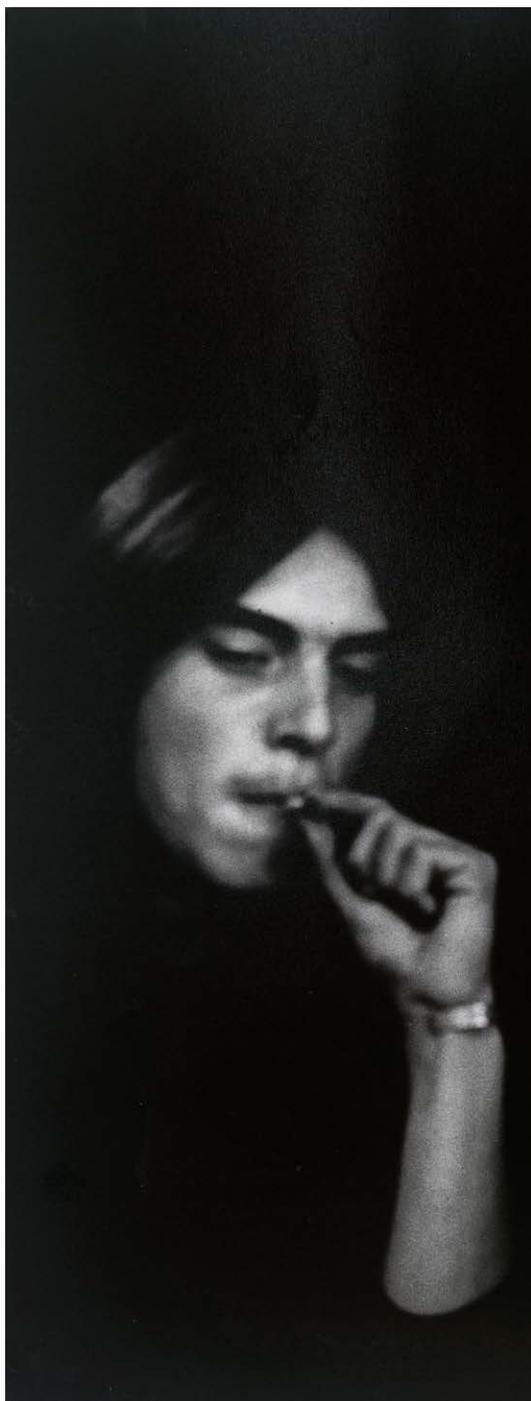
[*gelatin silver print*]

vintage

41,2 x 50,2 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Raul Eitelberg

Family portrait

c. 1975

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

31,2 × 41 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Raul Eitelberg**Meu cantinho**

c. 1975

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40,6 × 30,8 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante

Raul Eitelberg**Nostalgic dream**

c. 1975

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40 × 31 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Raul Eitelberg

Ménage

c. 1975

gelatina e prata sobre papel

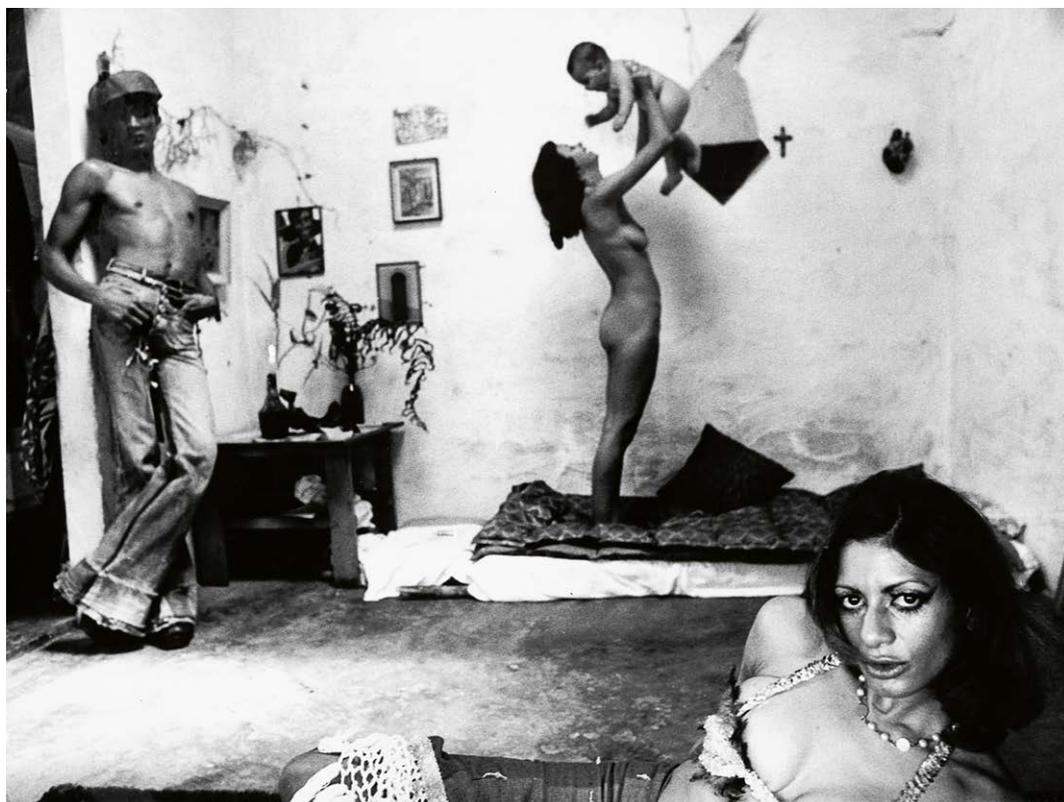
[gelatin silver print]

vintage

30,9 x 40,6 cm

Coleção particular

[Private collection]



191

Raul Eitelberg

Sem título [Untitled]

s.d. [Unidentified date]

c-print color print

vintage

30 x 40 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante



Camilo Joan
Trabalhadores

c. 1970
gelatina e prata sobre
papel
[gelatin silver print]
vintage
23,2 × 38,5 cm
Coleção particular
[Private collection]

Camilo Joan
O pintor de parede

c. 1960
gelatina e prata sobre
papel
[gelatin silver print]
vintage
39,8 × 22,9 cm
Coleção particular
[Private collection]





Camilo Joan
Roupa limpa

c. 1961
gelatina e prata sobre
papel
[gelatin silver print]
vintage
24,3 × 40,6 cm
Coleção particular
[Private collection]

Camilo Joan
Ruínas

c. 1970
gelatina e prata sobre
papel
[gelatin silver print]
vintage
27,7 × 39,8 cm
Coleção particular
[Private collection]



João Bizarro da Nave Filho

Salto de vara

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

28,5 x 41 cm

Coleção particular

[*Private collection*]

João Bizarro da Nave Filho

O barquinho

s.d. [*Unidentified date*]

gelatina e prata sobre papel

[*gelatin silver print*]

vintage

28,8 x 40,2 cm

Coleção particular

[*Private collection*]



João Bizarro da Nave Filho
Caminhantes

c. 1977
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
20,4 x 40,3 cm
Coleção particular
[Private collection]

João Bizarro da Nave Filho
Janela com figura

s.d. [Unidentified date]
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
41 x 29 cm
Coleção particular
[Private collection]





**Miscelânea
fotoclubista
The FCCB
miscellanea**





Photomontage and table-top

In the constant technical experimentation that characterized the performance of the photo club in São Paulo, photomontage was very present. It was fundamentally carried out as a construction of a maquette through a system of cutting and gluing fragments of photographs, which were then photographed again to produce the final result.

In this catalog segment, we have included the maquette and the printed copy of a photomontage by Japanese merchant Roberto H. Yoshida (1911–1978), who joined the FCCB in 1944.

From the end of the 1940s until the late 1950s, Yoshida also practiced the photographic genre known at the time as table-top, in which he quickly became prominent. The photographer himself published, in 1956, an article in the FCCB Bulletin, in which he defined table-top as follows:

Table-top, as the name itself suggests, means photography on a table. Naturally, it can also be done on the floor or anywhere else, depending on the convenience of the table-top photographer. It can, in this way, be similar to a still-life; although in table-top there is life; there is a miniature world, and, for this reason, in this genre of photography, I believe that the subjects should preferably be themes of humor, drama, sentiments, and wit. (...) ¹

1 Roberto H. Yoshida. "Table-Top". Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante, Official organ of the FCCB. São Paulo, year IX, nbr 100, June-July, 1956, p. 28.

Fotomontagem e *table-top*

Na constante experimentação técnica que caracterizou o desempenho do fotoclubismo paulista, a fotomontagem teve forte presença. Consistia, fundamentalmente, em uma maquete construída com base em recortes e colagens de fragmentos de fotografias – maquete essa que a seguir era refotografada para produzir a obra final.

Neste catálogo, incluímos a maquete e a cópia impressa de uma fotomontagem de autoria de Roberto H. Yoshida (1911–78), comerciante de origem japonesa que entrou para o FCCB em 1944.

Do fim dos anos 1940 até os 1950 já avançados, Yoshida foi também praticante do gênero fotográfico conhecido na época como *table-top*, no qual se destacou muito rapidamente. O próprio fotógrafo publicou em 1956 um artigo no Boletim do FCCB no qual definiu o *table-top* do seguinte modo:

“Table-top”, como o próprio nome diz, significa fotografia sobre a mesa. Naturalmente, pode-se fazê-la no chão ou em qualquer outra parte, dependendo, é claro, da conveniência do “table-topista”. Poderá, neste particular, parecer-se com “natureza morta”; todavia, em “Table-top” há vida; há uma miniatura do mundo, daí a razão porque, neste gênero de fotografia, sou de opinião, que os assuntos sejam, de preferência, temas de humor, de drama, de sentimentos e de espírito. (...)”¹

1 Roberto H. Yoshida, “Table-top”. *Boletim Foto-Cine*, órgão oficial do FCCB, São Paulo, ano IX, n. 100, jun.-jul. 1956, p. 28.

Roberto Yoshida
Sem título [Untitled]
s.d. [Unidentified date]
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
30,9 × 40,2 cm
Coleção particular
[Private collection]





Roberto Yoshida

Sem título [Untitled]

c. 1956

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40,8 × 30,9 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante

Roberto Yoshida

Sem título [Untitled]

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

38,9 × 30 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





Roberto Yoshida

Folhas ao vento (matriz)

c. 1956

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,8 × 30 cm

Coleção particular

[Private collection]

Roberto Yoshida

Folhas ao vento

c. 1956

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,7 × 29,7 cm

Coleção [Collection]

Fernanda Feitosa e Heitor Martins





The photographer's work album

In the first decades of the association, some members of the FCCB, like other contemporary photographers, created albums that had different uses for their work. They glued contacts or small prints for negatives selected among shots they had taken on the pages of these albums. Thus, the album served as a device to collect the most compelling images. They also used these prints to define technical and creative strategies to be applied for the end product, for example, specifying areas where it was necessary to accentuate light or shadow, among others.

Together with the photographs he took, we received several albums that belonged to Victorio Micheletti (1920–2011), an amateur photographer and accountant by profession who was linked to the FCCB from 1950 to 1959. Micheletti's albums were small notebooks in which he placed one image on each page. Some prints of these albums contain marks for re-framing the final photo posteriorly.

O álbum de trabalho do fotógrafo

Nas décadas iniciais do FCCB, alguns membros do Clube, assim como outros fotógrafos seus contemporâneos, tinham como método de trabalho a criação de álbuns que serviam a diferentes finalidades. Nas folhas do álbum eram colados os contatos feitos a partir dos negativos selecionados entre as tomadas que faziam, e assim o álbum servia como um dispositivo que agregava as imagens de maior interesse dos fotógrafos. Essas provas de contato eram também utilizadas como suporte para decidir as estratégias técnicas e criativas a adotar na obra final, como a seleção de áreas em que era preciso acentuar luzes ou sombras.

De Victorio Micheletti (1920–2011), contador de profissão e um aficionado da fotografia que esteve vinculado ao FCCB entre 1950 e 1959, chegaram até nós diversos álbuns, além de fotografias de sua autoria. No caso de Micheletti, trata-se de álbuns de pequeno formato nos quais ele colocava uma imagem por página, e algumas impressões desses álbuns contêm as marcas do reenquadramento da foto na obra definitiva.

Victorio Micheletti**Álbum fotográfico****[Photograph album]**

s.d. [Unidentified date]

fichário com negativos

e provas fotográficas

[binder book with negatives
and work prints]

vintage

24 x 19 x 4 cm

Coleção particular

[Private collection]

Victorio Micheletti**Quo vadis n. 2**

s.d. [Unidentified date]

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

38,5 x 30 cm

Coleção particular

[Private collection]





Victorio Micheletti

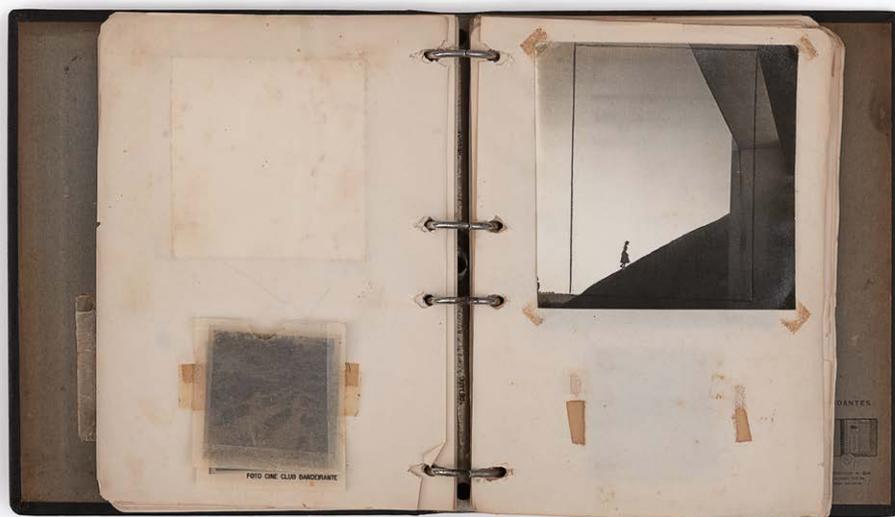
**Álbum fotográfico
[Photograph album]**

s.d. [Unidentified date]
fichário com negativos
e provas fotográficas
[binder book with negatives
and work prints]
vintage
24 × 19 × 4 cm
Coleção particular
[Private collection]

Victorio Micheletti

Sem título [Untitled]

s.d. [Unidentified date]
gelatina e prata sobre papel
[gelatin silver print]
vintage
39,3 × 30,2 cm
Coleção particular
[Private collection]





The Escola Paulista in color

On June 8, 1946, at the FCCB headquarters, a color slide projection was shown by three members of the association, Thomaz Farkas, Guilherme Malfatti, and Frederico Sommer Jr. This fact was evidence of FCCB's interest in color photography during the second half of the decade of 1940, epitomized in the 1º Concurso Interno de Diapositivos em Cores in April 1949. Finally, since 1951, color photography was included as a section in the international salons organized by the institution.

At the X Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, in September, 1951, 22 members of the FCCB participated in the "Color" Section. The event catalog did not add information regarding the different supports used for the specific images, which included in general "transparency, print on, dye transfer, etc.". In the catalog of the XI Salão Internacional, in 1952 and later salons' works presented as transparencies (35 mm, 6×6, 9×12 or 12×18 cm) or printed copies were identified. These prints were always very few and preferably on Agfa color paper.

José V. E. Yalenti (1895–1967) was a diligent participant in the "Color" Section of the salons of the club during the 1950s, and he regularly presented 6×6 cm transparencies. The selection of pictures reproduced here includes contemporary copies of his transparencies, where can be seen, as in the rest of his work, the author's interest in geometric forms and his taste for registers of nature.

A Escola Paulista em cores

Em 8 de junho de 1946 foi apresentada na sede do FCCB uma projeção de diapositivos em cores de três membros da associação: Thomaz Farkas (1924–2011), Guilherme Malfatti e Frederico Sommer Jr. Esse fato evidenciava o interesse na fotografia em cores, que no FCCB se manifestou de forma mais destacada na segunda metade dos anos 1940. Em abril de 1949 o Clube realizou o 1º Concurso Interno de Diapositivos em Cores, e a partir de 1951 incluiu a fotografia em cores como uma seção nos salões internacionais que organizava.

No X Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, de setembro de 1951, 22 membros do FCCB participaram da Seção Cor. O catálogo do evento não incorporou informações a respeito dos suportes usados para as imagens entre as variantes da convocatória, que incluía “transparência, *printon*, *dye transfer* etc”. Já no catálogo do XI Salão Internacional, do ano seguinte, bem como nos dos salões posteriores, as obras apresentadas foram identificadas como transparências (de 35 mm, 6 × 6 cm, 9 × 12 cm ou 12 × 18 cm) ou cópias impressas – estas sempre em número muito reduzido e preferivelmente feitas em Agfacolor.

Ao longo da década de 1950, José Yalenti (1895–1967) foi um assíduo participante da Seção Cor dos salões do Clube, e se apresentava regularmente com transparências de 6 × 6 cm. As obras de Yalenti aqui reproduzidas incluem cópias contemporâneas de seu arquivo de transparências, nas quais marcam presença, como em todo o seu trabalho, o interesse pelas formas geométricas assim como seu gosto pelos registros de natureza.



pp. 218–25

José Yalenti
Sem título [Untitled]

c. 1950/60

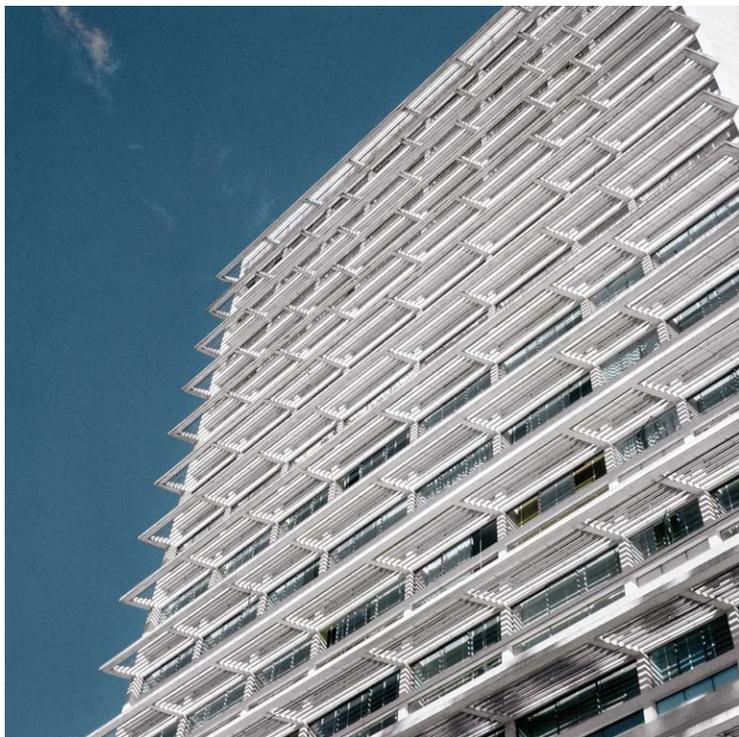
a partir de original
6 × 6 cm slide em cores

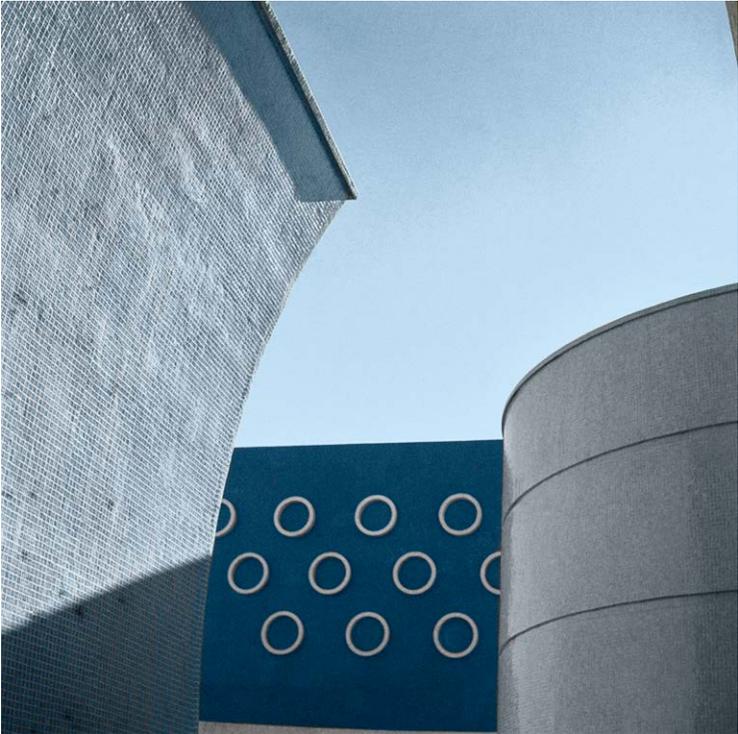
[from the original
6 × 6 cm color slide]

tinta mineral sobre
papel algodão

[archival fine art print]
30 × 30 cm

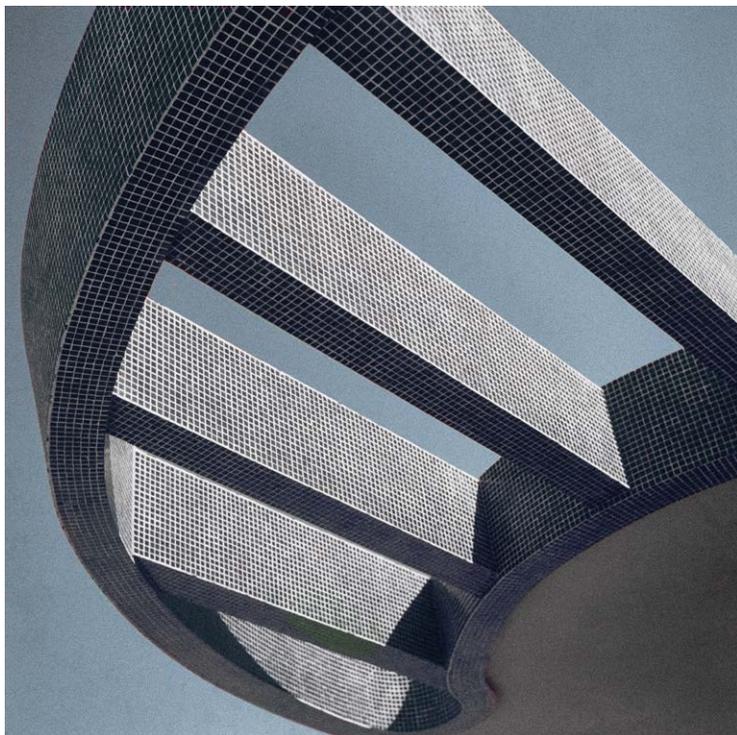
Coleção particular
[Private collection]

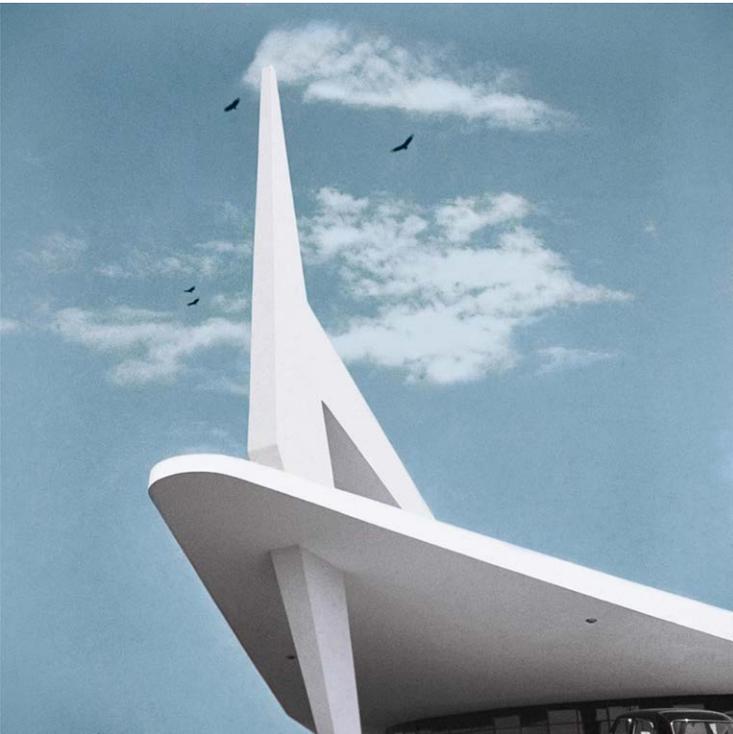


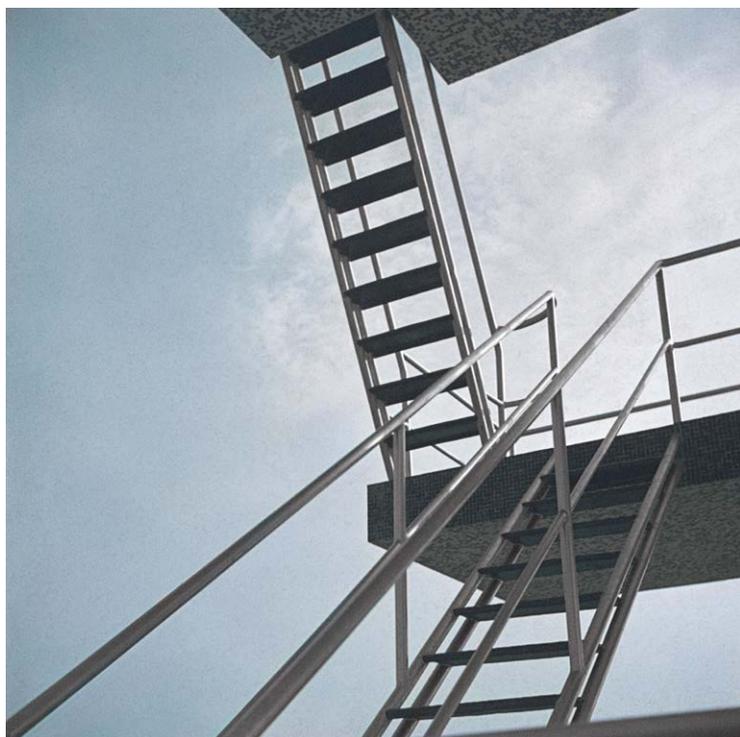












Experimentation with color

During the 1950s, work with color photography among the members of the FCCB was basically producing transparencies upon which the original colors and forms of the photographed subject were recorded. The aesthetic effects of these images depended on the conditions of the ambient light available at the moment the photo was being taken and of the photographer's ability to harmonize the colors in the frame through the angle of view that was adequate to his sensibility and desired composition.

Surpassing these limitations meant experimenting with color as photographers had done with black and white, since the dawn of photography, particularly after the emergence of the modern movement at the beginning of the XX century. Techniques as the photogram, solarization process, separation of tones, and others were created and expanded in black and white photography.

Herros Cappello (1914–99), an ophthalmologist and amateur photographer who joined the FCCB, in 1953, began, around two years later, his personal process of technical color preparation that led him to Germany in order to study it at the Agfa industry. Seeking to obtain transparencies and printing on paper, with total control over the artistic result of the color, Cappello used different techniques based on voluntary light control. One of these was to apply successive masks on a negative or printing paper until transporting the desired colors to a transparency or to the paper copy, according to the areas determined. Another was the use of colored filters and masks when printing negatives in black and white.

A experimentação com a cor

Durante os anos 1950, o trabalho que os membros do FCCB faziam com a fotografia em cores era, basicamente, realizar transparências nas quais registravam as formas e cores originais do assunto fotografado. Os efeitos estéticos dessas imagens dependiam das condições de luz ambiente no momento do registro e da capacidade do fotógrafo para harmonizar as cores no enquadramento, buscando para isso o ângulo de visão adequado à sua sensibilidade e ao seu interesse representacional.

Superar essas limitações significava experimentar com a cor do mesmo modo que os fotógrafos haviam feito com o preto e branco, desde a aurora da fotografia e especialmente com o surgimento do movimento moderno nos princípios do século XX. O fotograma, a solarição, a separação de tons e outras técnicas haviam se expandido desde então na fotografia em preto e branco.

Herros Cappello (1914–99), um médico oftalmologista aficionado à fotografia que entrou para o FCCB em 1953, iniciou cerca de dois anos depois seu processo pessoal de preparação técnica em cores. Com objetivo de estudar esse processo, viajou para a Alemanha e foi à empresa Agfa. Buscando conseguir transparências e impressões sobre papel mantendo um controle total sobre os resultados artísticos da cor, Cappello usou diferentes técnicas baseadas no controle voluntário da luz. Uma delas foi aplicar máscaras sucessivas em um negativo ou em papel de impressão até transpor para a transparência ou a cópia em papel as cores desejadas, de acordo com as áreas previstas. Outra técnica adotada por Capello foi usar máscaras e filtros coloridos na impressão de negativos em preto e branco.

Herros Cappello
Sem título [Untitled]

c. 1970

c-print color print
vintage

28,6 × 39,5 cm

Coleção particular
[Private collection]

Herros Cappello
Caminhante

c. 1971

c-print color print
vintage

39,1 × 30,8 cm

Coleção particular
[Private collection]





Herros Cappello

A rosa

s.d. [Unidentified date]

c-print color print

vintage

28,6 × 39,5 cm

Coleção particular

[Private collection]

Herros Cappello

A papoula azul

c. 1974

c-print color print

vintage

41,3 × 31,4 cm

Coleção [Collection]

Foto Cine Clube Bandeirante





The photographic portfolio in inter-club exchange

A note published in the Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante nbr 38, of August 1949, spoke of the portfolio exchange between photo clubs as “a new mode of photographic exchange” to which the association from São Paulo had adhered at the time.¹

A photo club would send ten photographs by ten authors, all duly documented, to another similar entity in the country or abroad. These photographs would circulate among ten members of the receiving institution, who would then write their comments regarding each picture in a book mainly dedicated to this. After spreading the images, the portfolio and commented book would be sent back to the club that had issued it. It would also receive a portfolio from the other institution members and proceed in the same manner.

As can be seen, the exchange of portfolios was not a contest, and, thus, the photographs that were part of it were not submitted to a jury. They were also not shown at exhibitions. The objective of this exchange was to stimulate a critical exercise between photographers.

The portfolio included in this catalog, an exchange between the FCCB and amateurs from the USA linked through the Photographic Society of America, is a well-documented example of this practice of international circulation of photography.

1 “Portfólio. Nova modalidade de intercâmbio”. Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante, São Paulo, Brasil, year IV, nbr 38, June, 1949, p. 15.

O portfólio fotográfico no intercâmbio interclubista

Uma nota publicada no n. 38 do *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, de agosto de 1949, falava sobre o intercâmbio de portfólios entre fotoclubes como “uma nova modalidade de intercâmbio fotográfico” ao qual a associação paulista aderira na época.¹

Cada fotoclube enviava dez fotografias de dez autores, todas devidamente documentadas, à outra entidade similar do país ou do exterior. Essas fotografias deviam circular entre dez membros da entidade receptora, que escreviam seus comentários a respeito de cada fotografia em um livro especial dedicado a esse intercâmbio. Ao término da circulação das imagens, o portfólio era devolvido ao clube emissor, junto com o livro de comentários. Por sua vez, o clube que enviara as fotos também recebia um portfólio dos membros da outra entidade para proceder da mesma maneira.

Como vemos, o intercâmbio de portfólios não era um concurso, portanto as fotografias que o integravam não eram submetidas a um júri. Tampouco eram exibidas em exposições. O objetivo era estimular o exercício da crítica entre os fotógrafos.

O portfólio incluído neste catálogo – um intercâmbio do FCCB com aficionados dos Estados Unidos, realizado por intermédio da Photographic Society of America – é um exemplo bem documentado dessa prática de circulação internacional da fotografia.

1 Portfólio. Nova modalidade de intercâmbio. *Boletim Foto-Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, ano IV, n. 38, jun. 1949, p. 15.

pp. 202-03

Portfólio de intercâmbio
[Exchange program
portfolio]

1950

caixa de cartão e tecido
 com cantoneiras de metal
 [card and fabric box with
 corner metal gussets]

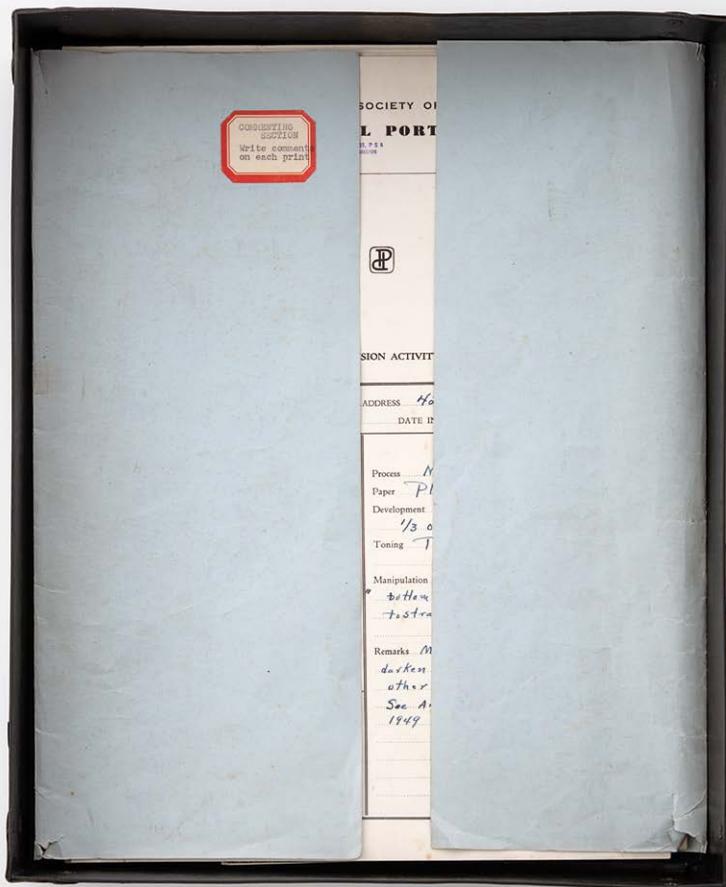
vintage

32,5 × 40,5 × 5,5 cm

Coleção particular

[Private collection]





Francisco Albuquerque

Energia

1943

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

40,3 x 30,3 cm

Coleção particular

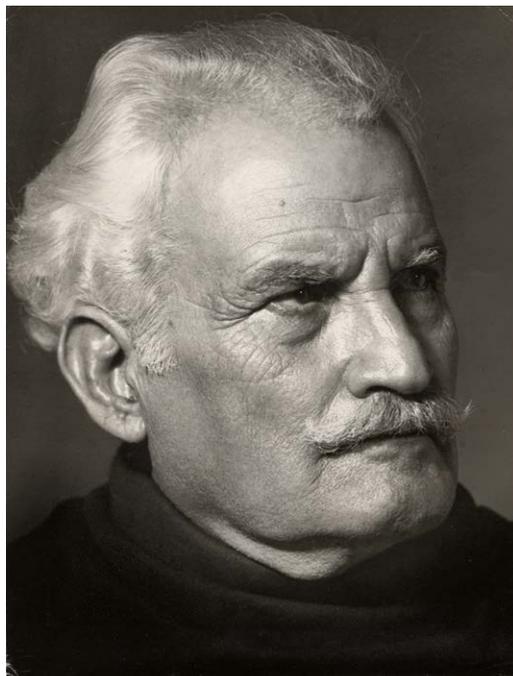
[Private collection]

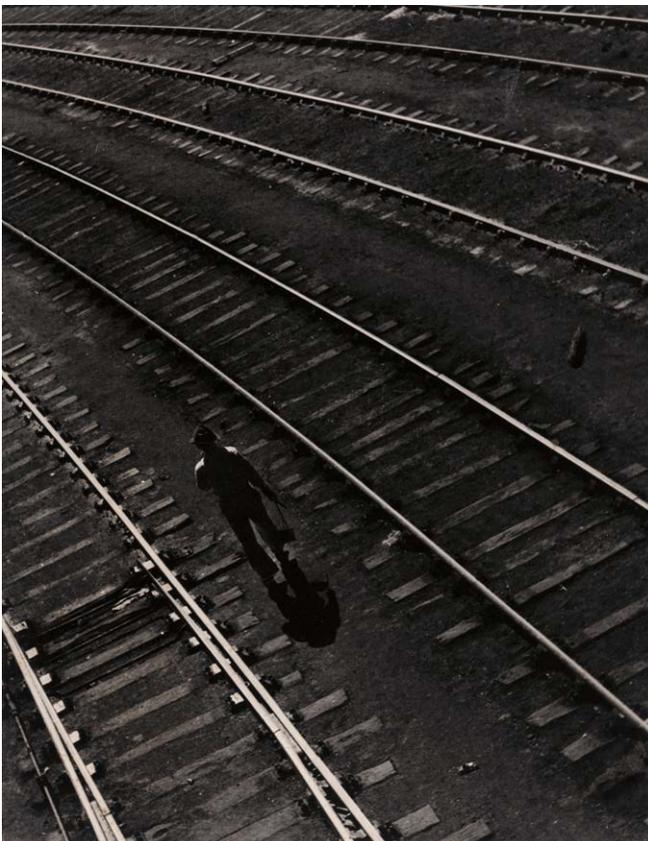
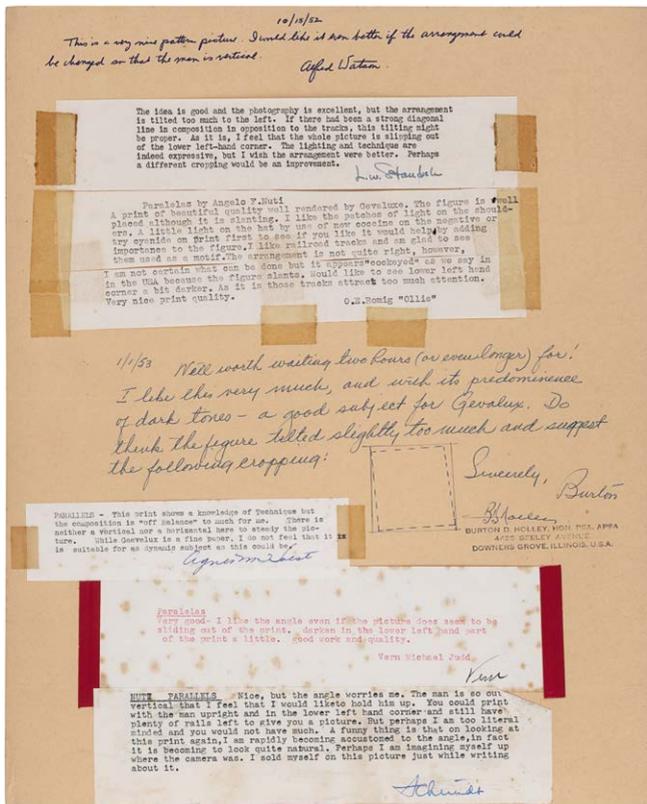
INTERNATIONAL PORTFOLIOS
Foto-cine Clube Bandeirante

<p>Círculo N.º <u>1</u> (Circle N.º <u>1</u>) End. Rua <u>1</u> C. Anchieta da Silva S. Paulo</p> <p>Secretário (Club) (General Secretary) Rafael de Silva Velloso V. Anchieta da Silva S. Paulo</p> <p>Secretário do Círculo (Circle Secretary)</p>	<p style="text-align: center;"></p> <p>Círculo N.º <u>1</u> (Circle N.º <u>1</u>) Alfred Stieglitz 127 Bowery, N.Y.C. E. 74th St. N.Y.C. U. S. A. Secretary (Club) (U. S. A. General Secretary)</p> <p>Secretário do Círculo (Circle Secretary)</p>
--	--

UMA ATIVIDADE DO DEPARTAMENTO DE
INTERCÂMBIO DO FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

<p>NOME <u>F. Albuquerque</u> ENDEREÇO <u>Pr. Anchieta, 1700</u> (NAME) (ADDRESS) TÍTULO DA FOTOGRAFIA <u>"Energia"</u> DATA DA INCLUSÃO <u>2-11-50</u> (PRINT TITLE) (DATE INSERED)</p>	<p style="text-align: center;">NEGATIVO (NEGATIVE)</p> <p>Local <u>Fotografia Leica</u> Processo _____ Localidade _____ (Place) <u>Industria</u> Data e tempo <u>1943</u> (Date) <u>D-52</u> Iluminação <u>Artificial</u> (Lighting) _____ Revelação _____ (Development)</p> <p>Câmara <u>Leica Camera 027</u> Vitragem _____ (Camera) (Glass) Lente <u>Leica No. 50</u> (Lens) _____ Diafragma <u>1:8</u> Exposição <u>1/6</u> Manipulação _____ (Aperture) (Shutter) (Manipulation) Filme <u>XE-Pan-Rijon</u> (Film) _____ Revelação <u>Agfa-14</u> (Development)</p> <p>OBSERVAÇÕES (Remarks)</p>
--	---





Ângelo Francisco Nutti
Paralelas
 1946
 gelatina e prata sobre papel
 [gelatin silver print]
 vintage
 39 × 29,8 cm
 Coleção particular
 [Private collection]

Sergio Trevellin

Paz

c. 1948

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

37,2 × 25,9 cm

Coleção particular

[Private collection]



14/1/50
A very simple yet powerful print. The weather could be a bit better, possibly so that one could see more detail in both the light and dark areas.
Agnes Weston

This is one of my favorite pictures of the entire portfolio. It has a beautiful arrangement which, in my opinion, could not be improved upon. The picture shows a great sensitivity and responsiveness. The subject is to be commended.

While this is essentially a study in black and white, I believe that without the same sensitivity and skillness could be obtained by use of such a variety of the color tones. I would try printing this with a slight bias of lighter tone on the lower part of the sky at the left. This would add another horizontal element to the arrangement which would strengthen the picture. However, this is only a suggestion, and after trying it we might conclude that it is better as it is.

L. M. Anderson

Big by Sergio Trevellin
 There is a picture here in 10 years, the subject and scope are very attractive. But the print as it is lacks some quality. There are not enough details shown, especially from the opposite side. It was taken at night, why not try it again but before dark to get a bit of light in the shadow. Could you get the good future to change your mind? It is expressive but can be done much better. I believe.

Dr. Perry Bell

14/50 you have a very strong subject here with great possibilities. Suggest you photograph this many times under various conditions and at various times. This particular shot lacks sharpness and brilliancy. Would look much better on a glossy paper, ferrotyped to a high gloss.

Burton

BURTON D. HOLBY, INC., P.O. BOX 4314
 DOWNING GROVE, ILLINOIS, U.S.A.

This picture is a glimpse the detail in the print is lost. All the light and dark tones are lost in the shadows and appear in the light. The picture looks up the stairs.

Tom Stewart, Ltd
Kerr

TREVELLIN - PAZ A very nice picture that is my number two choice in this world in spite of what I am going to say later. It has a sensitivity and a grandeur in spite of - or perhaps because of - the very limited number of tones. However, as you have with good results, not unlike yours, of one of the great advantages of photography, an unlimited number of smooth tone gradations, I should like to see you use the other great advantage, sharpness. The subject is here, you use the smooth tones to better use. Can you do it over? In that case, is sufficiently modern to better use. How about trying one with the more horizontal two columns to the right?

Stehnick

240

Bárbara Mors

Sol e vento

c. 1950

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29,9 x 38,8 cm

Coleção particular

[Private collection]



INTERNATIONAL PORTFOLIOS
Foto-cine Clube Bandeirante

<p>Círculo N.º <u>1</u> (Círculo N.º) <u>1</u> Nome <u>Sueli Pelacani</u> <u>R. Aranhadouro 316 - São Paulo</u> Exatidão (Circul) _____ (Circul Secretari) _____ Exatidão do Círculo _____ (Circul Secretari) _____</p>	 <p>Círculo N.º <u>1</u> (Círculo N.º) <u>1</u> Nome <u>Barbara Mors</u> <u>407 Mackay Drive</u> <u>Chicago, Ill. 60611</u> U. S. A. Exatidão (Circul) _____ (U. S. A. General Secretari) _____ Exatidão do Círculo _____ (Circul Secretari) _____</p>
---	---

UMA ATIVIDADE DO DEPARTAMENTO DE
INTERCÂMBIO DO FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

NOME <u>BÁRBARA MORS</u>	FOTÓCINEMA <u>TEINTE E DUMIDE JESU Ap 22</u>
ENDREÇO _____	(ADDRESS) _____
TÍTULO DA FOTOGRAFIA <u>SUNSHINE</u>	DATA DA INSCRIÇÃO <u>1-12-1952</u>
(TITLE) _____	(DATE INSCRIBED) _____

NEGATIVO (NEGATIVE)	AMPLIAÇÃO (PRINT)
Local <u>MONT. DAS GRUZEZ. - SÃO PAULO</u>	Processo _____
Local e tempo <u>MAY 1952 - 11 A.M.</u>	Papel _____
Exatidão <u>SUN</u>	Revelação _____
(Circul Secretari) _____	(Circul Secretari) _____
Camera <u>KODAK TELAR - QUANTAN</u>	Vidreos _____
Lenz. <u>f 11.5</u>	Objetivos _____
Objetivos <u>111</u>	Montagem _____
Filme <u>KODAK SAFETY X - Tomoko A. S. S. S.</u>	Observações _____
Revelação <u>ZUC. 10</u>	
(Circul Secretari) _____	
OBSERVAÇÕES _____	OBSERVAÇÕES _____
(Observations) _____	(Observations) _____

Aldo A. de Souza Lima

Espectro da rosa

c. 1950

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29 x 38,4 cm

Coleção particular

[Private collection]

10/15/52

Very imaginative but I can't like the jet black background. Also, I would like to see more texture in the rose so that it looked more like a rose.

Alfred Watson

A very interesting and expressive picture and it pleases me very much indeed. The photography of the head is particularly good. It seems to me that the rose is a little too bright and literal, and should have been tilted slightly so that more of the top of the flower is visible. Would slightly tone the highlights on the eyelids. In spite of these rather minor suggestions, I like the picture very much.

L. W. Staudisch

Espectro da Rosa by Aldo A. Souza Lima
I know that this is an obvious attempt to express an idea. At first I look at it and do not understand the idea. As pictures are sometimes judged by a first impression I might thus say no. But my wife says she likes it and the more I look at it the better I like it. That is very much the way modern art affects me so perhaps this picture has something of art in it. The lighting on the rose makes it the interest center of the face being subordinate. I do, however, dislike backgrounds which are solid black unless there is some reason for it. I believe the beauty of the rose, its perfumery merits something more than blackness of background, but you may say that adds to the mystery of the picture and if so make it the way you feel about it. Nicely done anyway.

O.E. Romig "Ollie" 12-20-52

THE SPECTRE OF THE ROSE... This print puzzles me, for I don't seem to understand the idea. There is no physical connection between the face and the rose. The lighting on the rose is other rather than what is to form "picture". "Picture" suggests that the you try this subject again because I feel that you had an idea, but failed to carry it out.

Agnes M. Z. Lee

1/1/53 This is good! A daring interpretation of an ageless subject. The black background is quite appropriate in this instance (and I have a reputation for not liking black backgrounds). My only suggestion - and that to improve vertical balance and give a bit of stability - about 1 inch (2.54 cm) trimmed from the top and a like amount added to the bottom. Congratulations! Burton.

B. J. J. J.
BURTON D. HOLEY, HON. F.P.A., A.P.A.
4425 SEELEY AVENUE
DOWNERS GROVE, ILLINOIS, U.S.A.

Espectro Da Rosa
This print is true in all respects: an expression, you have created a picture-congratulation. Would tone down the rose just a little. good quality.

Vern Michael Judd

Kern



244

Nelson de Souza Rodrigues

Tormenta

c. 1950

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

29,7 x 36,8 cm

Coleção particular

[Private collection]

DE SOUZA RODRIGUES THE STORM I like this as it is. If it were mine I would take two inches off the left, two inches off the bottom, and one inch off the right-on the left you will lose nothing of value; cutting off the bottom and right will take off that black line of rocks without detail or pleasing shape. I would then have my sea and boat in a better spot in the picture area, and I would have confined my picture to the two essential elements only, the sea in the boat and the approaching storm.

Schmidt

"Tormenta", Nelson de Souza Rodrigues

This is a strong image, and entirely understandable and enjoyable just as it is. If the negative were mine, I would not have any orange playing with it. One thing I would try to change. I think there is a tremendous loss of space in about 2" x 1" of print which roughly covers up the boat. Bill Hawkins, Moorpark, California

Bill



246

Eduardo Salvatore

O homem e a natureza

1946

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

37,9 x 29,5 cm

Coleção particular

[Private collection]

INTERNATIONAL PORTFOLIOS
Foto-cine Clube Bandeirante

<p>Círculo N.º <u>1</u> (Cidade R.º) <u>1</u> Instit. Filatélica R. Ataliba de Toledo 316, S. Paulo</p> <p>Secretário: <u>Caetano</u> (Cidade Bandeirante) R. Ataliba de Toledo 316, S. Paulo</p> <p>Secretário do Círculo (Cidade Bandeirante)</p>		<p>Círculo N.º <u>1</u> (Cidade R.º) <u>1</u> Associação Filatélica R. Ataliba de Toledo 316, S. Paulo</p> <p>Secretário: <u>Caetano</u> (Cidade Bandeirante) R. Ataliba de Toledo 316, S. Paulo</p> <p>Secretário do Círculo (Cidade Bandeirante)</p>
---	---	--

**UMA ATIVIDADE DO DEPARTAMENTO DE
INTERCÂMBIO DO FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE**

NOME <u>Eduardo Salvatore</u>	ENDEREÇO <u>R. Ataliba de Toledo 316, S. Paulo</u>	DATA DA INSCRIÇÃO <u>10-11-54</u>
QUALR	QUADRO	(DATE REGISTER)
TÍTULO DA FOTOGRAFIA <u>O homem e a natureza</u>		
TIPO DE FILM <u>16mm - 35mm</u>		

NEGATIVO (NEGATIVE)		AMPLIAÇÃO (PRINT)	
Local <u>Itaipava (S. Paulo)</u>		Processo <u>Agfa</u>	
Data e tempo <u>19-11-54</u>		Papel <u>Defender 24</u>	
Iluminação <u>sol - 35/100</u>		Ferrolço <u>1:50</u>	
Caixa <u>Syma 16mm 616</u>		Vitagem	
Lente <u>Tessar 1:8</u>	Filme <u>Agfa</u>		
Objetiva	Exposição <u>1/125</u>	Manipulação	
Film <u>16mm 35mm</u>	Temperatura	(Development)	
Revelação <u>DF 50</u>			
OBSERVAÇÕES		OBSERVAÇÕES	



247

Jacob Polacow
Paisagem brasileira

1948

gelatina e prata sobre papel

[gelatin silver print]

vintage

39,3×30,4 cm

Coleção particular

[Private collection]



10/2/52

A well done print and one which I think is good. Could use the necessity for the texture on the house, as it seems to destroy the photographic quality.

Clifford Tatum.

This picture expresses very little to me and I am not quite sure whether it is intended to be a study of a picture of the tree or of the house. Neither of these subjects are of sufficient beauty to stand alone. Furthermore, the arrangement is not of balance since it loads interest on the left-hand side. Well printed, although the texture screen does not add much.

J. W. Mandelkow

Paisagem brasileira by J. Polacow 12-20-52

I am a lover of landscapes with trees, rocks, and appropriate buildings and therefore I like the mood or feeling this picture gives me. I think the little tree on the left is admirably placed to balance the house on the right. I do not object to the horizontality which the ground screen gives in the distance as I find this in a more more pleasing picture. I have a small screen with I have on hand for years because I used it a great deal when I first got it and very inappropriately more of the time. I believe I would like the picture better were the front of the house made the interest center by the introduction of light and shadow there appropriately, as it is the end of the house and the part on the tree trunk are repetitive. I would advise those spots so that the eye may dwell on the more interesting parts of the picture. There is a very nice quality to this print.

Clifford Tatum

11/53 To my mind, a bit too much sky - I would suggest bringing about 4 to 6% inches from the top to make a horizontal format! I think the subject is much better presented horizontally since your dominant lines are horizontal. I like your presentation, otherwise.

Buster
BUSTER D. WILLEY 1001 P.O. BOX
AND SHELBY EIGHT
DOWNS GROVE, ILLINOIS, U.S.A.

Polacow
Even the tree has much more interest than the building. As it is the side of the building should be based down and the ground one a little to low on the horizon - good quality.

New critical test
Voor

Polacow
Polacow... I like this very much, the subject and pictorial interest which have you may say life. The picture seems to flow out the ground from white, although suggests a picture as a little bit could be lowered to make more of the ground area of the tree. It is the side of the tree.

Clifford Tatum

FCCB around the world

Shortly over a month after the foundation of the Foto Clube Bandeirante (FCB), 46 photographs taken by members of the association participated in the First South American International Salon of Artistic Photography, inaugurated in Montevideo, in Uruguay, on June 10, 1939. The Paulistas attended together with amateurs from Argentina, Chile, Uruguay, and a representation from the Foto Clube Brasileiro do Rio de Janeiro. With this event, a network of Latin American photo clubs came into existence.

However, it was in 1943 that, once strengthened internally, the photo club from São Paulo began its continued and growing international circulation. Until 1980 reached the five continents and over one hundred cities. FCCB's presence in events promoted by the photo club network in Brazil and international photography exhibitions held in São Paulo from 1944 onwards reinforced the club's international projection.

The dissemination of the work of the members of the photo clubs from different countries was done through global routes that allowed the international growth of technical and artistic experiences and the mobility of photographic aesthetics.

O FCCB ao redor do mundo

Pouco mais de um mês após o Foto Clube Bandeirante (FCB) ter sido fundado, 46 fotografias de membros da associação participaram do I Salão Internacional Sul-americano de Fotografia Artística, inaugurado em Montevideu, no Uruguai, em 10 de junho de 1939. Ali os paulistas compareceram ao lado de aficionados da Argentina, do Chile e do Uruguai e de uma representação do Foto Clube Brasileiro do Rio de Janeiro. Com esse evento, nascia a rede fotoclubista latino-americana.

Entretanto, foi em 1943 que, fortalecido internamente, o fotoclube paulista deu início à sua constante e crescente circulação internacional – que até 1980 incluiu os cinco continentes e mais de uma centena de cidades. Tal projeção internacional da obra dos membros do FCCB foi complementada nesse período com a presença do Clube nos salões da própria rede de fotoclubes do Brasil e com a organização, na capital paulista, de salões internacionais de fotografia de 1944 em diante.

A difusão das obras dos membros dos fotoclubes de diferentes países foi feita por meio de itinerários globais que possibilitaram tanto uma internacionalização crescente de experiências técnicas e artísticas como uma mobilidade das estéticas fotográficas.

Ekaterina Kholmogorova
Composição a partir
das capas dos catálogos
[Composition from
Catalog's Covers]



Realização [Realization]
Almeida & Dale Galeria de Arte

Diretora [Director]
Erica Schmatz

Curadoria [Curatorship]
José Antonio Navarrete
Iatã Cannabrava

**Assistência de curadoria
e coordenação editorial
[Curator Assistance and
Editorial Coordination]**
Andressa Cerqueira

**Pesquisa de biografias
[Biographies Research]**
Verônica Volpato

**Produção Executiva
[Executive Production]**
Tatiana Farias

Produção [Production]
Lisa Costa
Karoline Freire

**Conservação e Museologia
[Conservation and Museology]**
Malu Villas Boas
Carollinne Akemy Miyashita
Carolina Tatani

**Design gráfico
[Graphic Design]**
Bloco Gráfico
Assistente de design
[Design Assistant]
Stephanie Y. Shu

**Projeto expográfico
[Exhibition Project]**
Fernanda Ocanhas
Assistentes [Assistants]
Karoline Alves
Leticia Alanis

**Design de Iluminação
[Lighting Design]**
Charly Ho

Montagem Fina [Assembly]
Federico Gomez
Eder Chapola

**Tradução do Português
[Portuguese Translation]**
Maria Carbajal

**Tradução do Inglês
[English Translation]**
Monica Mills

**Revisão e preparação
de texto Português
[Copy-editing and Proofreading]**
Cristina Yamazaki

**Revisão de texto Inglês
[English Proofreading]**
Heinar Maracy

**Fotografia
[Photography]**
Sergio Guerini

**Tratamento de Imagem
[Image Processing]**
Gady Alroy
Sergio Guerini
Ipsis

Comunicação [PR Team]
Juliana Gola
Marcelo Ozorio

Equipe AD [AD Team]
Alan Renee Catharino
Alexandre Nascimento Pedro
Ana Maria Torres da Silva
Antonio Gustavo Dias Castro
Anna Veliago
Danilo Campos
Eli Carlos Rodrigues da Silva
Georgete Maalouli Nakka
Guilherme Carvalho Gonzales
Ilan Karpio
Luzianete dos Santos
Mislene Góes
Veronica Souza
Verônica Tomaz
Victor Lucas
Vitor Werkhaizer

Agradecimentos [Acknowledgment]

Foto Cine Clube Bandeirante,
Acervo Banco Itau e Itaú Cultural,
Ademar Heitor Manarini Filho, André Paul
Reichmann, Carlo Cirenza, Carlos
Idoeta, Cesar Oiticica Filho, Eduardo
Cleto Pires, Elaine Xavier, Fabiana de
Barros, Fernanda Feitosa e Heitor
Martins, Fernanda Polacow, Flavio
Altschul, Frede Lorca, Gaspar Gasparian
Junior, Henrique Lorca, Inara Couto,
Instituto Moreira Salles, Isabel Amado,
João Lucas Lucksinger, João Farkas,
Jocelyne Rodrigues, Jorge Schwartz,
Luis Salvatore, Marcio Scavone, Marco
Albuquerque, Nelson de Souza Rodrigues,
Tato Coutinho, Toni Ricart Giró, Walkyria
Yalenti e Zé Luis Pedro (FCCB).

Todos os esforços foram feitos para
identificar os detentores dos direitos
autorais das imagens aqui reproduzidas.
Eventuais falhas ou omissões serão
corrigidas em futuras edições.

*[Every effort has been made to identify
the copyright holders of the images
reproduced here. Any flaws or omissions
will be corrected in future editions.]*

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

*Foto Cine Clube Bandeirante: Itinerários
globais, estéticas em transformação /
curadoria [curatorship]: Iatã Cannabrava
e José Antonio Navarrete. 1ª ed., São Paulo:
Almeida e Dale Galeria, 2022*

Edição bilingue: português / inglês
ISBN 978-65-99239-46-5

1. Exposições – Catálogos 2. Foto Cine
Clube Bandeirante 3. Foto Cine Clube
Bandeirante – São Paulo – História
4. Fotografias – Exposições I. Cannabrava, Iatã.
II. Navarrete, José Antonio.

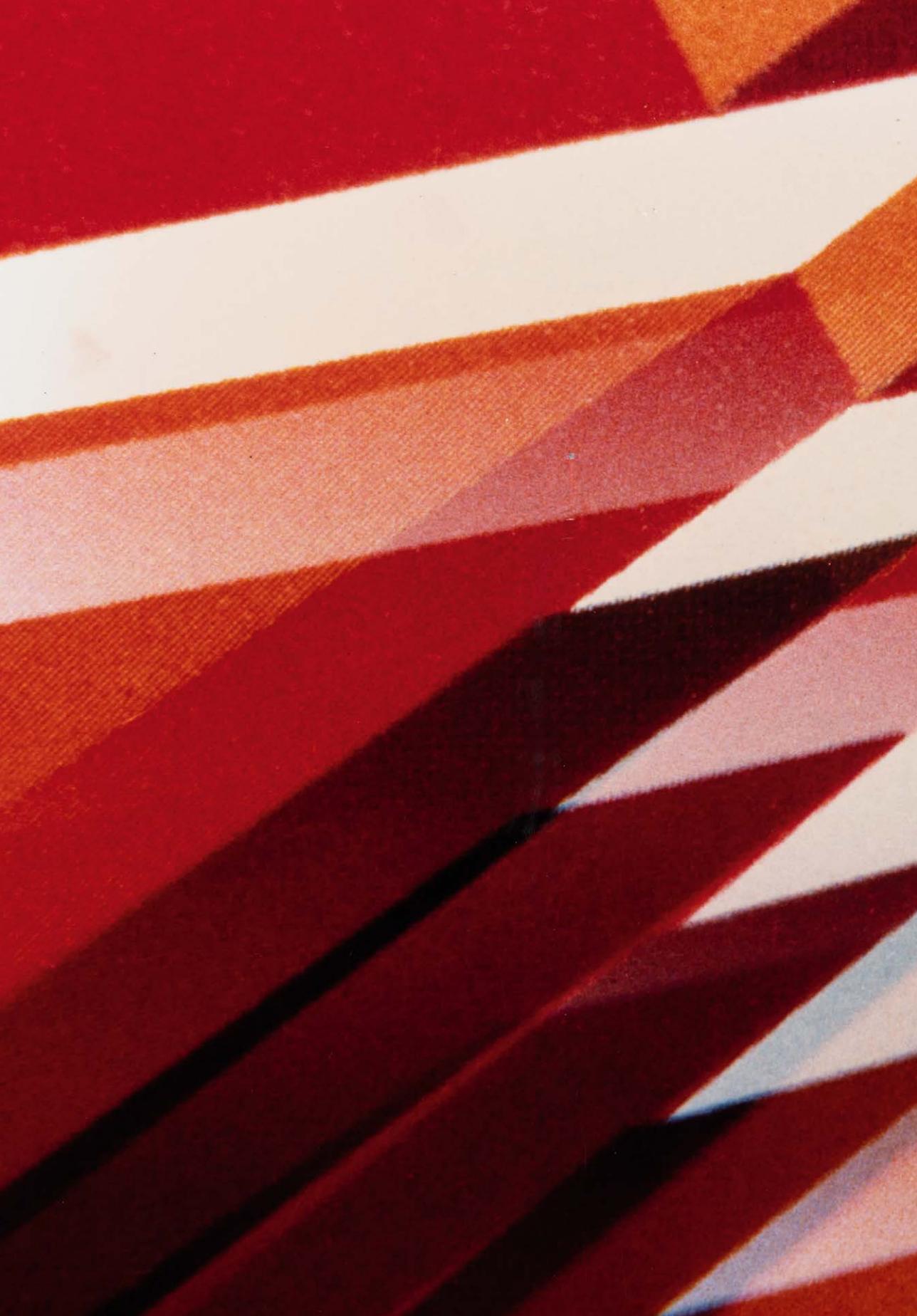
21-96291 CDD-779

Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografias: Exposições: Artes 779
Cibebe Maria Dias, bibliotecária, CRB-8/9427

Fonte [Typeface]
GT Walsheim

Papel [Paper]
Eurobulk 135 g/m²

Impressão [Printing]
Ipsis







Ademar Manarini
Aldo A. de Souza Lima
Alvaro Macedo Jr
Angelo Francisco Nutti
Antonio S. Victor
Barbara Mors
Camilo Joan
Cesar Anderáos
Eduardo Salvatore
Euclides Machado
Francisco Albuquerque
Frederico Mielenhausen
Galliano Calliera
Gaspar Gasparian
Geraldo de Barros
German Lorca
Gertrudes Altschul
Herros Cappello
Ivo Ferreira da Silva
Jacob Polacow

Jerzy Reichmann
João B. Nave Filho
João Minharro
José Antonio Vergareche
José Oiticica Filho
José Yalenti
Madalena Schwartz
Marcel Giró
Nelson de Souza Rodrigues
Paulo Pires da Silva
Plinio S. Mendes
Raul Eitelberg
Roberto Marconato
Roberto Yoshida
Rubens Teixeira Scavone
Sergio Trevellin
Takashi Kumagai
Thomaz Farkas
Victorio Micheletti
Waldemiro Moretti
