



HAL
open science

Images voyageuses : photographie amateur brésilienne dans la collection de la Société française de photographie

Lucas Mendes Menezes

► To cite this version:

Lucas Mendes Menezes. Images voyageuses : photographie amateur brésilienne dans la collection de la Société française de photographie. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Universidade federal fluminense (Niteroi, Brésil), 2019. Français. NNT : 2019PA01H080 . tel-02900540

HAL Id: tel-02900540

<https://theses.hal.science/tel-02900540>

Submitted on 16 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne
UFR 03 Histoire de l'art
ED 441 École doctorale Histoire de l'Art
Équipe d'accueil 4100 – Histoire Culturelle et Sociale de l'Art

Auteur : **Lucas Mendes Menezes**

**Images voyageuses : photographie amateur brésilienne dans la
collection de la Société française de photographie**

Directeur de recherche : Michel POIVERT, Professeur, Histoire de l'art, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

Date de la soutenance : mardi 3 décembre 2019

Membres du jury :

Ana Maria MAUAD, Professeur, Universidade Federal Fluminense

Philippe DUBOIS, Professeur, Université Paris 3, rapporteur

Paulo KNAUS DE MENDONÇA, Professeur, Universidade Federal Fluminense, rapporteur

Paul-Louis ROUBERT, Maître de conférences, Université Paris 8

Maria Teresa VILLELA BANDEIRA DE MELLO, Directrice des Archives Publiques de Rio
de Janeiro

Résumé : Images voyageuses : photographie amateur brésilienne dans la collection de la Société française de photographie

La collection de photographies brésiliennes de la Société française de photographie (SFP) est composée de 150 photographies, produites entre les années 1940 et 1950 par des photographes amateurs, formellement associés à des photo-clubs au Brésil. Au-delà des appartenances esthétiques, géographiques et institutionnelles, ces images peuvent, d'abord, être divisées en deux groupes différents : celles envoyées pour la participation au Salon International d'Art Photographique en 1951 et celles exhibées en février 1960, dans le cadre d'une exposition sur la photographie brésilienne, organisée à Galerie Montalembert, espace soutenu par la SFP.. L'enquête autour de collection brésilienne va impliquer l'articulation des différents parcours d'analyse. La première correspond au processus de création et d'articulation des premiers photoclubs du pays, en passant par l'organisation de la première foire nationale et la création d'un réseau entre différentes entités. Concernant la notion de photographe amateur retenue comme référence, le point de départ est le binôme "dévots" et "déviant" proposé par Pierre Bourdieu. Le deuxième parcours aborde la question de la vocation internationale, caractéristique chère aux premières institutions de ce type et qui reste un élément fondamental au milieu du XXe siècle. La principale manifestation publique du monde l'art photographique amateur concerne les salons. Les principes qui relient des différents groupes de photographes amateurs se voient réfléchis dans l'organisation de ces événements fondés par l'échange, grâce à une intense circulation d'images, mais aussi par la reconnaissance éphémère. Pour le troisième chapitre, l'échelle de l'analyse est modifiée, passant de grands événements avec des centaines d'exposants à la lecture d'images de la collection en spécifique. C'est le moment où il sera possible de mettre en évidence les principaux produits du processus de circulation et d'appropriation qu'implique l'insertion dans le monde de l'art photographique amateur. Le quatrième chapitre se concentre principalement sur l'analyse de la production des photographes présents dans les deux séries (1951 et 1960). L'intention est d'identifier les changements et les permanences, en cherchant à les relier à d'autres aspects qui ont influencé la production au cours de cette période.

Mots-clés : histoire de la photographie, art photographique, photo-club ; art brésilien ;

Abstract: Travelling pictures: Brazilian amateur photography in the collection of the Société française de photographie

The Brazilian photography collection of the Société française de photographie (SFP) consists of 150 photographs, produced between 1940 and 1950 by amateur photographers, formally associated with photo clubs in Brazil. Beyond aesthetic, geographical and institutional affiliations, these images can be divided into two different groups: those sent for participation in the International Salon of Photographic Art in 1951 and those exhibited in February 1960, as part of an exhibition on Brazilian photography, organized at Galerie Montalembert, supported by the SFP. The investigation around the Brazilian collection will involve the articulation of the different analytical paths. The first one corresponds to the process of creating and articulating the first photoclubs in the country, including the organization of the first national fair and the creation of a network between different entities. Concerning the notion of amateur photographer as a reference, the starting point is the "devout" and "deviant" duo proposed by Pierre Bourdieu. The second route addresses the question of the international vocation, a characteristic dear to the first institutions of this type and which remained a fundamental element in the middle of the 20th century. The main public event in the world of amateur photographic art is the fairs. The principles that link different groups of amateur photographers are reflected in the organization of these events based on exchange, thanks to an intense circulation of images, but also by ephemeral recognition. For the third chapter, the scale of the analysis is modified, moving from large events with hundreds of exhibitors to reading images from the specific collection. This is the moment when it will be possible to highlight the main products of the circulation and appropriation process involved in the insertion of amateur photographic art into the world. The fourth chapter focuses mainly on the analysis of the production of the photographers present in the two series (1951 and 1960). The intention is to identify changes and permanencies, seeking to link them to other aspects that have influenced production during this period.

Keywords: history of photography, photographic art, photo club; Brazilian art ;

TABLE DES MATIERES

	INTRODUCTION	7
1	La diffusion de la pratique photographique amateur au Brésil	20
1.1	Références multiples : art et photographie depuis le Brésil.....	21
1.1.1	Photographie artistique amateur.....	24
1.2	Réflexions sur le développement de la pratique de la photographie amateur au Brésil	31
1.2.1	Frontières - entre territoires et pratiques	33
1.2.2	Des premières manifestations au Photo Club Brasileiro	35
1.2.3	« Favoriser la diffusion de la photographie »	53
1.3	Du premier <i>Salão Brasileiro</i> au réseau de photo-clubs brésiliens	69
1.3.1	Le Premier <i>Salão Brasileiro</i>	72
1.3.2	Les <i>salões paulistas</i> d'art photographique	92
1.3.3	O <i>Salão Anual da Sociedade Fluminense de Fotografia</i>	109
1.3.4	La fondation de l' <i>Associação Brasileira de Arte Fotográfica</i>	127
1.3.5	Les débuts d'un réseau brésilien de photo-clubs	140
2	Les Salons Internationaux	192
2.1	Le Salon international d'art photographique de Paris (1924-1939)	196
2.2	Les salons internationaux de São Paulo	242
2.2.1	1950, les photographies d'hier et d'aujourd'hui	269
2.2.2	1951, encore plus international	282
2.3	L'Exposition Mondiale d'art photographique	295
2.4	Les salons internationaux de la Sfp et la participation brésilienne	312
2.4.1	34 ^e Salon (1946)	317
2.4.2	35 ^e Salon (1947)	326
2.4.3	36 ^e Salon (1948)	333
2.4.4	37 ^e Salon (1949)	339
2.4.5	38 ^e Salon (1950)	356
2.4.6	39 ^e Salon (1951)	373
2.4.7	40 ^e Salon (1953)	384
3	Images brésiennes	405
3.1	Le circuit international et les exposants brésiliens	411
3.2	Pratiques clubistes	430
3.3	Séminaires d'art photographique	465
4	Photos du Brésil	538
4.1	Collections voyageuses	546
4.2	Entre 1951 et 1960	575
4.2.1	Francisco Albuquerque	576
4.2.2	Eduardo Salvatore	581
4.2.3	Jean Lecocq	588
4.2.4	José Yalenti	596
4.2.5	Guilherme Malfatti	604
4.2.6	Eijiryo Sato	610
4.2.7	Roberto Yoshida	616
4.2.8	Pedro Calheiros	626
4.2.9	Plínio Mendes	634
4.2.10	Jayme Moreira Luna	639
4.2.11	Marcel Giró	644
4.2.12	Ivo Ferreira Silva	649
4.2.13	Mário Fiori	652
4.2.14	José Correa dos Santos	656
4.3	1960 et les intersections avec le circuit	658
4.3.1	Intersection : les photographies exposées en 1960 et le 17 ^e Salon du FCCB (1958)	661
4.3.2	Intersection : Exposition Mondiale de la SFF et Exposition Internationale ABAF	688
4.4	De l'interprétation à l'expérimentation	710
4.4.1	La (ré)création de José Oiticica Filho	714
4.4.2	Les expérimentations	732
4.5	Images du Brésil	749
	CONCLUSION	
	Liste de figures	
	ANNEXES	

Annexe 1 – Participation étrangère au Salon International FCCB (1944-1951)
Annexe 2 – Participation aux salons (1946-1953)
Références bibliographiques

ABREVIATIONS

PCB	Photo Club Brasileiro
FCB	Foto Clube Brasileiro
FCCB	Foto-cine Clube Bandeirante
SFF	Sociedade Fluminense de Fotografia
Sfp	Société française de photographie

Introduction

La collection de photographies brésiliennes de la Société française de photographie (SFP) est composée de 150 photographies, produites entre les années 1940 et 1950 par des photographes amateurs, formellement associés à des photo-clubs au Brésil. Au-delà des appartenances esthétiques, géographiques et institutionnelles, ces images peuvent, d'abord, être divisées en deux groupes différents : celles envoyées pour la participation au Salon International d'Art Photographique en 1951 et celles exhibées en février 1960, dans le cadre d'une exposition sur la photographie brésilienne, organisée à Galerie Montalembert, espace soutenu par la SFP.

La SFP a été créée à Paris en 1854 par l'initiative d'enthousiastes caractérisant la nouvelle pratique comme un objet d'intérêt à la fois artistique et technique. Pendant ses premières années, l'institution a oscillé entre les « principes d'une société savante et les ambitions d'une véritable académie »¹. Devancée par la *Royal Photographic Society* (fondée à Londres en 1853) et l'éphémère expérience de la Société Héliographique (active à Paris entre 1851 et 1854), la SFP publie son *Bulletin* à partir de 1855. L'imprimé deviendra d'ailleurs une référence incontournable aux débats autour de la photographie de l'époque. L'institution demeure l'exemple pour la création d'autres associations du genre en Europe et en Amérique du Nord, notamment au tournant du XXème siècle, l'ère de prolifération des photo-clubs.

A partir de 1924, la Sfp organise le Salon International d'Art Photographique. Avant d'être une initiative pionnière, l'exposition était le fruit d'un partenariat avec le Photo-Club de Paris. Fermé il y a dix ans, il a été repris avec la collaboration d'anciens membres du Photo-Club, dont Constant Puyo, qui a été déclaré Président d'honneur du Salon. Ainsi, en premier lieu, dans l'analyse des salons, ce lien ancestral ne peut être négligé. Durant cette période, en plus du catalogue de l'exposition, les organisateurs ont publié un album de luxe avec des reproductions en héliogravure. La fin du partenariat coïncide avec la disparition de Puyo en 1933. Le salon international a fonctionné sans interruption jusqu'en 1939, année du début de la Seconde Guerre mondiale. Entre autres, la réalisation du salon de la SFP est à l'origine d'une grande partie du fond international de l'institution², une collection unique, fortement marquée par la diversité des éléments.

¹GUNTHER, André ; POIVERT, Michel ; TROUFLÉAU, Carole. *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie* », *Études photographiques*, 18 | Mai 2006, [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2373>.

²Le fonds de la Société fut classé au titre des monuments historiques en 1995. Il est composé, par exemple, par des collections constituées à partir d'images des pays tels qu'Afrique du Sud, Allemagne, Angleterre, Argentine,

Depuis l'ouverture de ses portes, la Sfp stimule ses associés à faire des dons et legs d'appareils et d'images photographiques³. Elle endosse une sorte de mission patrimoniale qui sera présente pendant toute son histoire⁴. Pourtant, en raison des conflits qui ont bouleversé l'Europe à partir de 1939, la SFP connaît le début d'une période de déclin financier. Sa précaire situation budgétaire aux années suivantes, occasionne la vente de l'hôtel particulier à rue de Clichy en 1952⁵. Les archives, mises dans les caves de l'immeuble pendant la durée de la guerre, ont aussi connu des déménagements fréquents pendant cette période. Si les difficultés financières étaient alarmantes, la SFP continue néanmoins à occuper une place de référence au sein de la production artistique amateur de l'époque. Son salon international, par exemple, est repris en 1946, année qui coïncide également avec la première contribution des photographes brésiliens.

Au Brésil, en dehors de quelques expériences éphémères, ce n'est qu'en 1923, avec la création du *Photo Club Brasileiro* à Rio de Janeiro, qu'un collectif de photographes amateurs développe une organisation structurée, ainsi qu'un vrai projet de diffusion pour la pratique photographique. Le club sera responsable de la publication de la revue *Photogramma* (entre 1926 et 1931) et aussi de l'organisation du premier salon national en 1940. Le *Foto Cine Clube Bandeirante* (créé en 1939 à São Paulo) à son tour, réalise le *Salon Paulista* depuis 1942 et des expositions internationales à partir de 1946. Alors que le club de Rio de Janeiro perd sa force au long de la décennie jusqu'au début des années 1950, le FCCB s'établit comme la principale référence dans le domaine de la photographie artistique au Brésil, notamment grâce à la diffusion de son *Boletim*. La *Sociedade Fluminense de Fotografia* (SFF) qui est créée à Niterói (État du Rio de Janeiro), comme une alternative au *Photo Club Brasileiro*, va aussi publier une revue : la *Foto Revista*, à partir de 1949. Tel comme le club de São Paulo, la société de Niterói sera responsable pour la fondation d'autres associations dans différentes régions du Brésil. Les deux clubs seront des références incontournables pour la production photographique amateur dans le pays jusqu'aux années 1960. Ce n'est pas au hasard si la majorité absolue des exposants brésiliens aux salons de la SFP sont originaires de ces deux institutions.

Australie, Autriche, Brésil, Canada, Chine, Égypte, Grèce, Hollande, Hong Kong, Hongrie, Indes, Italie, Nouvelle-Zélande, Pologne, Portugal, Suède, Tchécoslovaquie, URSS et États-Unis.

³Selon Julie Verger ce processus a été aussi très rapidement suivi par la recherche autour de la question de la conservation des épreuves photographiques. VERGER, Julie. *Collection privée et conscience patrimoniale : le cas de la Société Française de Photographie – de 1854 à nos jours* (Mémoire). 2004

⁴Éléonore Challine (CHALLINE, 2017) insiste aussi sur la question du don comme un élément constant dans l'histoire de l'institution.

⁵La SFP déménage alors vers la Maison de la Chimie jusqu'à l'achat de l'immeuble situé à rue Montalembert en 1954.

À ce moment, la réunion dans des photo-clubs est une expérience sociale prisée dans les classes moyennes de l'après-guerre. Compris comme des espaces dédiés à la sociabilité et à la formation continue. Les photo-clubs stimulent aussi une expérience approfondie par rapport la photographie, surtout en ce qui concerne sa dimension artistique. Selon CASTEL & SCHNAPPER⁶ :

Le photo-club offre le moyen de passer d'une pratique naïve à une pratique savante au sein d'un groupe qui fournit des recettes et des savoir-faire pour l'approfondissement de l'activité photographique

Lieux d'apprentissage et de sociabilité, ces clubs se distinguaient aussi par la réalisation régulière d'expositions, accomplies grâce à l'établissement d'un réseau mondial. Parmi les photographies partagées, quelques-unes sont reproduites dans des catalogues, d'autres deviennent l'objet d'articles publiés dans la presse spécialisée, aussi très active. Les frontières nationales, mais aussi esthétiques, sont franchies ; entre le conservatisme visuel et la recherche expérimentale, les images sont marquées par leur éclectisme, mis en place grâce à l'appropriation de différentes références, issues d'un siècle de débat autour de l'art photographique.

Photographie moderne brésilienne?

En mai 2016, le Museum of Modern Art de New York, grâce à l'initiative de la conservatrice Sarah Meister, a acquis un ensemble de 28 photographies de Paulo Pires, José Yalenti, Ademar Manarini, Eduardo Salvatore, Marcel Giró et Gertrude Austchul, tous membres du Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. Ces images s'ajoutent à celles des autres membres du club de São Paulo : Thomaz Farkas (résultat d'une donation de l'artiste au musée à la fin des années 1940), Geraldo de Barros (acquis en 2006 et 2013) et Gaspar Gasparian (acquis en 2015). Toutes ces images ont été produites entre les années 1940 et 1960 et faisaient, à l'origine partie, du circuit des expositions de photographies amateurs de l'époque.

Selon Meister⁷, ces acquisitions s'inscrivent dans le cadre d'un ensemble d'initiatives visant à augmenter la représentativité de la photographie latino-américaine dans la collection du musée en impliquant également l'achat d'œuvres d'artistes argentins, colombiens, péruviens

⁶ CASTEL & SCHNAPPER. « Ambition esthétique et aspirations sociales ». IN. : BORDIEU, Pierre. Un art moyen. p.145

⁷ MEISTER, Sarah. Disponível em: <<http://www.sp-arte.com/foto/noticias/a-trajetoria-da-fotografia-brasileira-no-moma-por-sarah-meister/>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

et vénézuéliens ainsi que d'artistes brésiliens contemporains tels que Cao Guimarães, Rosangela Rennó et Vik Muniz. Cependant, les images des membres de *Bandeirante* représentent, à la fois du point de vue du nombre d'éléments, mais aussi de leur cohésion. La lecture hégémonique indique la consolidation d'une photographie moderne au Brésil, associée à la fois à l'avènement de l'architecture et à la diffusion de références esthétiques d'avant-garde dans le pays. Cependant, l'analyse des éléments de la collection Sfp nous permettra d'aller au-delà de cette interprétation, en reliant la production photographique brésilienne de l'époque à d'autres phénomènes, dont beaucoup sont typiquement nationaux ou régionaux.

L'étude autour de cette génération implique, dans un premier temps, l'attention sur les conditions de production, à savoir : le développement du photoclubisme au Brésil et la réalisation des premiers salons ; le contexte social, artistique et culturel national ; ainsi que l'entrée de la photographie amateur dans les espaces d'exposition et les musées du pays. Selon Costa et Rodrigues⁸, le développement d'une classe moyenne brésilienne, dans l'après-guerre, a servi de base à l'expansion de la pratique des photo-clubistes - déjà répandue dans les secteurs moyens américains et européens - dans le pays. Les auteurs seront également les premiers à discuter, plus en profondeur, de la portée d'une génération de photographes de São Paulo qui aurait révolutionné la photographie brésilienne. De l'interprétation des travaux des "pionniers"⁹ et des membres de l'"École Paulista"¹⁰ - tous affiliés au *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo - est née la base pour la consolidation de la génération moderne de la photographie brésilienne, en opposition aux postulats de pratiques photographiques académiques, et sa conséquent soumission aux paramètres de la peinture.

Les recherches inaugurales d'Helouise Costa et Renato Rodrigues se sont consolidées comme la principale référence sur le thème et ont servi de base à des travaux monographiques sur des photographes qui ont été, à un moment de leur parcours, en relation étroite avec le photo-club de São Paulo. C'est le cas, par exemple, des recherches entreprises par Heloisa Espada, d'abord en son mémoire de master¹¹ jusqu'à l'organisation de l'ouvrage "*Geraldo de Barros e a Fotografia*"¹². En choisissant comme épicerie de son analyse la trajectoire

⁸ COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995

⁹ José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca.

¹⁰ Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho.

¹¹ ESPADA, Heloisa. "Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros" (Dissertação de Mestrado). USP. São Paulo, 2006.

¹² ESPADA, Heloisa. *Geraldo de Barros e a fotografia*. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Edições Sesc São Paulo, 2014

photographique de l'artiste Geraldo de Barros, Espada met en discussion à la fois les réalisations et les limites du photo-clubisme de São Paulo de l'époque, ainsi que les relations entre art et photographie, notamment à travers la clé de l'abstractionnisme. L'abstraction dans l'art photographique brésilien est le point de départ du travail développé par Carolina Etcheverry¹³, à travers une lecture qui privilégie son caractère expérimental. L'auteur met en parallèle les images produites par Geraldo de Barros avec celles de José Oiticica Filho, qui, bien que vivant à Rio de Janeiro, était aussi membre du *Foto-cine Clube Bandeirante*. Le travail des deux artistes est lu à travers une clé interprétative tantôt liée au contexte artistique et culturel brésilien de l'époque, tantôt à des manifestations concrètes et néo-concrètes, tantôt à la production photographique internationale moderne.

Bien qu'il présente des particularités importantes, qui concernent à la fois le processus de formation, la préservation et la promotion de ses collections, le cas brésilien ne peut être compris de manière isolée. D'abord parce que le photo-clubisme est un phénomène international par excellence. Pour cela, il est nécessaire d'avoir une définition plus claire autour de ce type de production photographique. Dans un deuxième temps, il sera pertinent de discuter des initiatives particulières et des partenariats qui ont permis à la photographie d'être exposée dans des espaces de promotion artistique et de légitimation. Bien qu'occasionnelles et sporadiques, elles ont constitué un pas important vers la reconnaissance de l'importance de l'image photographique au Brésil, consacrant une pratique - encore essentiellement amateur et encore marginalisée dans une grande partie du globe - comme activité artistique. Ces deux premières pistes serviront de base à la discussion sur les différents cycles d'appropriation de cette génération pionnière, en plus des stratégies - interprétatives, institutionnelles, narratives et, pourquoi pas, commerciales - qui ont impliqué ce processus. L'analyse, basée sur les données recueillies par la recherche, se concentrera sur l'identification des caractéristiques propres, mais cherchera également à appréhender la récurrence de "phénomènes apparemment négligeables"¹⁴ qui, volontairement ou involontairement, peuvent présenter des caractéristiques fondamentales quant à leur composition. Et c'est précisément dans cet exercice que réside la particularité du regard de l'historien du rapport entre l'art et la photographie.

Depuis la création de Kodak à la fin du XIXe siècle, les progrès technologiques de la photographie ont permis à des personnes, sans la moindre connaissance du processus, de prendre des photos : il suffisait de pousser un bouton. Parallèlement, des photographes plus

¹³ ETCHEVERRY, Carolina Martins. "A fotografia experimental brasileira em Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964)" (Tese). PUC-RS. Porto Alegre, 2012

¹⁴ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

exigeants, tant d'un point de vue technique qu'esthétique, ont créé des associations, tant en Europe qu'aux Etats-Unis. Ces collectifs, qui ont par la suite fait l'objet d'un accord sous le nom de photo-clubs, variaient en fonction de leur succès, de leur proportion et de leur portée. En général, ils se distinguent autant des amateurs ordinaires¹⁵ que des photographes professionnels qui, travaillant en studio ou au service d'activités techniques, représentent une pratique technique, donc presque un travailleur de la photographie.

En général, chaque photo-club organise, sur une base annuelle ou biennale, des expositions qui comptent sur la participation d'associations de leur propre pays, mais aussi de l'étranger, qui consolident un circuit d'échanges d'images aux proportions considérables. Avec l'avancée de la Seconde Guerre mondiale, la ville de São Paulo, qui avait déjà accueilli un nombre important d'immigrants entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, est devenue encore plus internationale. Le *Foto-cine Clube Bandeirante* a suivi le même chemin. Outre l'adhésion d'immigrés et de descendants d'immigrés européens et japonais, le FCCB a commencé à organiser son Salon International, de manière officielle, à partir de 1945¹⁶. Parallèlement, les œuvres des principaux exposants de São Paulo ont également été envoyées pour participer à d'autres salons internationaux, principalement sur le sol européen.

Bien que jeune, la FIAP a pu jouer un rôle important, étant responsable à la fois d'actions directes, comme la tenue de biennales internationales à partir de 1950, mais aussi de la réglementation des expositions et de l'accréditation des auteurs dans le monde. Dans ce contexte, la participation brésilienne a été, d'une certaine manière, irrégulière¹⁷. D'autre part, des entités traditionnelles telles que la *Royal Photographic Society* et la Société française de photographie, par leurs publications, mais aussi par l'organisation d'expositions, restent des références importantes dans le circuit international constitués par des photo-clubs de l'époque.

La présence brésilienne au Salon International d'Art Photographique de la Société Française de Photographie était encore plus fréquente. Le salon s'est tenu régulièrement depuis le début du 20e siècle, sauf entre 1939 et 1945, jusqu'en 1953. Sa reprise en 1946 coïncide également avec la première participation brésilienne à l'événement. Depuis, les photographies

¹⁵ Éléonore Challine fait référence aussi au terme « photographie vernaculaire » employé par Clément Chéroux. CHALLINE, Éléonore. Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945). Éditions Macula, Paris, 2018, p. 21

¹⁶ Dans la réalisation du Premier Salão Paulista d'Art Photographique en 1942, la FCCB a compté sur la participation de photographes de différentes régions du pays, mais a également offert au public la section "BON VOISINAGE", qui a accueilli 18 œuvres de photographes de deux photo-clubs argentins.

¹⁷ Para tanto, contribuíam tanto a distância em relação às agremiações localizadas na Europa e nos EUA, mas também o sistema de representação nacional escolhido pela FIAP. Apesar dos esforços, que envolveram visitas do próprio Van de Wyer ao Brasil durante toda a década de 1950, a Confederação Brasileira de Fotografia só se efetivaria em 1958.

du Brésil ne sont pas passées inaperçues auprès des critiques de l'époque, notamment dans les articles écrits par Daniel Masclet dans le magazine Photo-Cinéma. Masclet était membre du Groupe des XV, un collectif formé de photographes tels que Robert Doisneau, Willy Ronis et Lucien Lorelle.

En plus des oppositions, en général, les photoclubs avaient aussi en commun la mission de promouvoir la perspective artistique de la photographie. Cette mission s'est traduite par une recherche de légitimité qui, bien souvent, a impliqué le développement de processus de composition, d'intervention manuelle et de techniques qui ont rapproché la photographie de supports plus traditionnels comme la peinture et la sculpture. Dans ce contexte, le modèle des grands salons d'art a également prévalu comme référence pour les événements organisés par ces entités : les salons d'art photographique.

Au Brésil le plein développement, pendant les années 1950 et 1960, de la pratique photographique amateur n'a pas été suivi par des politiques de conservation des collections. En fait, avant les démarches réalisées à partir des années 1980¹⁸ dans le pays, cette production visuelle, ainsi que ses manifestations écrites, ont fait l'objet d'abandon. Seuls le FCCB de São Paulo et la SFF de Niterói ont réussi à maintenir leurs archives, et cela résulte principalement du fait que ces deux institutions, encore actives aujourd'hui, étaient propriétaires de leurs sièges. En 2014, le Musée d'Art de São Paulo (MASP) récupère une collection de plus de deux-cents photographies¹⁹, originalement parties composantes du fonds entretenu par le FCCB. Ces images sont le résultat d'une accumulation systématique au sein du club, surtout liée au processus d'envoi collectif de photographies à des salons pendant presque trois décennies. À son tour, la collection maintenue par la SFP reste liée à des phénomènes spécifiques, conséquence d'une rupture précise dans le circuit de partage d'images de l'époque.

L'enquête autour de collection brésilienne va impliquer l'articulation des différents parcours d'analyse. La première correspond au processus de création et d'articulation des premiers photoclubs du pays, en passant par l'organisation de la première foire nationale et la création d'un réseau entre différentes entités. Concernant la notion de photographe amateur

¹⁸À partir de 1980, la FUNARTE, institution filière du Ministère de la Culture au Brésil réalise une série d'initiatives autour de la valorisation de cette génération de photographes brésiliens, notamment grâce à l'organisation d'expositions, mais aussi à travers le financement des recherches. Le Musée d'Art de São Paulo organise depuis les années 1990 la collection MASP/Pirelli, un fonds centré sur la photographie brésilienne et qui concentre quelques représentants du milieu amateur des années de l'après-guerre. À partir de ce moment, cette génération devienne aussi objet d'achat par des galeries et fondations privées.

¹⁹La cession a été réalisé à travers un régime de commodat, prévu initialement pour une durée de 50 ans. En contrepartie, des travaux de rénovation de l'archive et de la bibliothèque du photo-club ont été pris en charge par l'État de São Paulo. Actuellement, la collection de la SFF de Niterói est devenue l'objet d'un processus de recherche et évaluation, grâce à une partenariat avec l'*Universidade Federal Fluminense*.

retenue comme référence, le point de départ est le binôme "dévots" et "déviant" proposé par Pierre Bourdieu.

Au début des années 1960, Pierre Bourdieu fut invité à développer une recherche commandée par la Kodak Pathé et ultérieurement traduite en livre, sur le thème de la photographie amateur française de son temps. Publié en 1965, « Un Art Moyen » avait comme un de ses objectifs, comme souligne François Brunet²⁰, mesurer l'impact social du dernier appareil créé par la Kodak : l'*Instamatic*. Organisée par Bourdieu, la publication est aussi résultat de la contribution de plusieurs sociologues, engagés autour de la réflexion envers une pratique qui se développait au sein des classes moyennes de l'époque.

Pour Bourdieu²¹, l'intérêt croissant pour une pratique plus exigeante de la photographie suppose la neutralisation de ses fonctions traditionnelles, c'est-à-dire l'intégration du groupe et l'enregistrement des moments familiaux. Ce refus de la fonction familiale de la photographie serait un symptôme de la tendance de la catégorie de déviants, qui commencent à passer des heures de leur temps dans le laboratoire à se consacrer aux mystères de l'image photographique. En d'autres termes, le praticien cesse de s'occuper du culte de la mémoire familiale - véritable dévotion, selon l'auteur - au détriment d'une pratique transgressive de l'exception. Bourdieu qualifiera de déviants (transgresseurs) les photographes amateurs qui ont rompu avec la fonction précédemment établie de la photographie dans leur groupe social. Ils délient la photographie comprise uniquement comme limitée au registre de la vie quotidienne familiale et commencent à se réunir en associations, revendiquant le statut d'artiste. Cependant, dans le contexte de la recherche, cette opposition ne peut être une relation statique, mais le résultat d'un processus dynamique marqué par le transit entre différentes pratiques. Pour ces personnalités, le processus photographique est toujours lié à la génération d'un produit matériel ; la photographie est une image, mais c'est aussi un artefact. Cette matérialité implique aussi que la pratique photographique n'est pas seulement présente dans l'acte d'appuyer sur le bouton, mais qu'elle est aussi marquée par des moments de contemplation distincts, ceux qui précèdent l'acte et ceux qui le suivent. Les premiers sont marqués par les expériences et les choix du photographe et influencent directement l'image finale ; les suivants ont des temporalités différentes : celle de la révélation, celle de l'agrandissement, celle du découpage et même

²⁰ BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris. Presses Universitaires de France, 2000, p. 242

²¹ BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1965.

d'autres plus éloignées, capables de revêtir l'image de nouvelles significations et de ramener à la surface un regard calme qui indique un certain caractère de monument à l'objet.

Il est donc nécessaire de mettre en évidence les limites des approches qui insistent sur des polarisations (« appuyeurs de bouton » x artistes ; amateurs x professionnels ; professionnels x artistes ; vernaculaire x esthètes) entre les praticiens de la photographie. Au-delà des définitions polarisées qui ont toujours été en vogue dans l'interprétation de la production amateur, supposer que les contours ne sont pas précis et que les limites les plus claires de l'appartenance et de la non-appartenance ne sont pas fondées sur des données objectives, mais principalement sur des récits d'auto-représentation.

Au milieu du 20^e siècle, les frontières entre les différentes pratiques en photographies sont floues, le photographe amateur s'inspire de la tradition des premiers photo-clubs certes, mais aussi ils construisent, en parallèle, ses propres interprétations concernant les avant-gardes, la photographie documentaire et le photojournalisme, ainsi que la presse illustrée. En effet, dans les photo-clubs brésiliens de cette époque, on y retrouve aussi des professionnels. Par ailleurs, même parmi les « appuyeurs de bouton » les conditions de la pratique ont changé, avec le développement d'automatismes de plus en plus précis en photographie, en outre que la consolidation de la photographie en couleurs.

Après le grand succès commercial de son premier box, la Kodak passe à investir sur les fronts les plus variés du marché de la photographie. Cependant, le fleuron de l'entreprise continuerait d'être la petite boîte de manutention simple. Si le premier modèle lancé en 1888 coûtait entre 25 \$ et 35 \$, ce qui limitait quelque peu son accès, avec le lancement de Kodak Brownie en 1900 et sa valeur modeste de 1 \$, l'entreprise a considérablement élargi sa clientèle²². D'un point de vue technologique, il n'y a pas eu de secousses majeures entre la première caméra de caisse de Kodak et la première caméra Brownie. En fait, la ligne Brownie, qui s'étendrait à une variété de modèles lancés au cours d'au moins sept décennies du 20^e siècle, a subi peu de changements dans son mécanisme de fonctionnement. La plupart des améliorations ont été matérielles, avec le développement d'objectifs plus lumineux et de films plus sensibles, en plus, bien sûr, de l'utilisation progressive de couvercles en plastique sur le boîtier de l'appareil. L'automatisme principal restait le même, une simple pression sur un bouton

²² Selon Brunet (2000), ce montant serait équivalent au salaire moyen reçu par un travailleur américain au cours de la période.

et la caméra qui avait l'ouverture de l'objectif et les vitesses d'obturation dans des paramètres fixes²³, enregistrait l'image choisie par l'opérateur.

L'auteur soutient que la photographie a connu un développement industriel, technologique et commercial intense après la Seconde Guerre mondiale et que ce changement impliquait directement sur les conditions de pratique. En général, pour l'auteur, les amateurs sont devenus la cible principale de ce nouveau zèle photographique et, dans ce contexte, de nouvelles pratiques ont été modelées, suivies par l'établissement de paramètres et une véritable politique d'éducation visuelle²⁴

La vocation internationale de ce marché, mise en évidence par Feyeux, fait que cette réalité ne se limite pas à l'Allemagne, mais s'est également développée dans d'autres pays européens et aux Etats-Unis. Une autre grande nouveauté du scénario présenté par Feyeux est précisément la montée en puissance du public amateur comme l'une des principales cibles du marché de la photographie. Dans ce contexte, la qualité technique et esthétique qui marquait les publicités d'Agfa, avant même le déclenchement de la guerre mondiale en 1939, gagnerait définitivement du terrain, étant appropriée et re-signifiée par les démarches les plus diverses. Pour le photographe amateur, il ne suffisait pas d'acheter un appareil qu'il pourrait opérer sans difficultés et sans aucune connaissance de la photographie, car la qualité de l'image devient aussi une exigence récurrente. Et c'est dans ce sens que le développement des produits destinés aux photographes amateurs de l'époque a progressé ; il était nécessaire d'allier confort d'utilisation et qualité technique et, en ce sens, la réponse la plus récurrente fut la reprise du développement de l'automatisation.

Le deuxième parcours aborde la question de la vocation internationale, caractéristique chère aux premières institutions de ce type et qui reste un élément fondamental au milieu du XXe siècle. Selon Howard Becker La circulation d'images était possible grâce à l'établissement d'un circuit entre des différents institutions, caractéristique fondamentale du monde de l'art photographique amateur. Selon Howard Becker²⁵ :

Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas, qui est artiste et qui ne l'est pas. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là.

²³ Les premières "caméras box" étaient équipées d'objectifs et d'obturateurs à ménisque simple, peu lumineux et à focale fixe, dont la vitesse de fonctionnement variait de 1/35 à 1/50 secondes. Ces paramètres étaient suffisants pour s'assurer que la plupart des photographies prises n'étaient pas floues en raison de l'enregistrement des mouvements et pour prendre des photos à l'extérieur.

²⁴ FEYEU, Anaïs. "De l'empire au marché », *Études Photographiques*, 24 - novembre 2009.

²⁵ BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Champs arts, Paris. 1988, p. 60

La principale manifestation publique du monde l'art photographique amateur concerne les salons. Les principes qui relient des différents groupes de photographes amateurs se voient réfléchis dans l'organisation de ces événements fondés par l'échange, grâce à une intense circulation d'images, mais aussi par la reconnaissance éphémère. Dans ce cadre les amateurs sont invités à jouer différents rôles : artistes, certes, mais aussi conservateur, jury, régisseur et aussi critique. Les frontières sont floues et les limites entre différents pratiques sont très difficiles à mesurer. Cependant, outres que les définitions précises concernant ces praticiens, ce sont les enjeux et les prises de position qui soutiennent la lecture des images produites. La notion de circuit semble plus adaptée au contexte de l'organisation des salons parce qu'elle implique un dynamisme, une circulation constante, et pas forcément des échanges effectifs entre des différentes institutions. Dans le monde de l'art photographique amateur, quelques institutions ont entretenu des liens plus approfondis, dans ces cas-là, l'idée de réseau, où les liens sont plus durables et réciproques, semble plus adaptée.

Ainsi, le deuxième chapitre sera particulièrement consacré aux salons internationaux, qu'elles soient organisées par des clubs brésiliens ou pour la Sfp. Il faut s'interroger sur le rôle que ces photographies ont joué dans le contexte de leurs premières expositions à Paris. Quelles étaient leurs conditions d'exposition aux salons de l'époque ? Est-il possible reconnaître des particularités concernant la réception et la critique des photographies originaires du Brésil ? L'imaginaire autour des beautés naturelles, mais aussi concernant la diversité humaine et culturelle, est encore très puissant. Il demeure présent dans les textes critiques, mais est aussi partie intégrante de la culture visuelle de la période. Le parcours à travers les salos n'impliquera pas toujours des arrêts pour analyser les images et les auteurs en particulier. L'objectif est de reproduire la dynamique de profusion et de confusion des images et d'en extraire des intersections, des permanences et des singularités.

Pour le troisième chapitre, l'échelle de l'analyse est modifiée, passant de grands événements avec des centaines d'exposants à la lecture d'images de la collection en spécifique. C'est le moment où il sera possible de mettre en évidence les principaux produits du processus de circulation et d'appropriation qu'implique l'insertion dans le monde de l'art photographique amateur. Une image envoyée pour participer à un salon, outre qu'exposée, pourrait être reproduite dans le catalogue de l'exposition, mais aussi sur un article de presse ou même dans les revues spécialisées. En certaines cas, elle pourrait aussi illustrer un article dédié soit à une querelle esthétique, soit aux astuces pour réussir techniquement dans l'utilisation d'un certain procédé. Outres que les textes théoriques ou le militantisme, la réussite de certaines images dans le circuit et sa constante mise en circulation par d'autres moyens, indique aussi que l'image

photographique elle-même était capable d'influencer sur les conditions de production d'autres amateurs.

Une autre caractéristique qui marque fortement le processus d'appropriation entrepris par ces photographes concerne le rapport particulier qu'ils établissent avec le temps. A cette fin, la notion d'instrumentalisation du temps, sorte de pratique anachronique que Michel Poivert²⁶ associe aux premiers pictorialistes français, est très pertinente aussi pour l'analyse des amateurs à la moitié du 20^e siècle. De plus, dans les expériences les plus diverses, tant l'exercice rétrospectif que les projections relatives à l'avenir étaient présents. Dans le cas de la production brésilienne, les années 1950 ont été un terrain absolument fertile pour les deux manifestations.

Le quatrième chapitre se concentre principalement sur l'analyse de la production des photographes présents dans les deux séries (1951 et 1960). L'intention est d'identifier les changements et les permanences, en cherchant à les relier à d'autres aspects qui ont influencé la production au cours de cette période. C'est aussi le moment de discuter du processus d'institutionnalisation internationale entrepris, notamment grâce à la création de la Fédération Internationale d'Art Photographique en 1950 en Suisse. Dans le cas du Brésil, l'absence d'une entité nationale qui réunirait les différents clubs du pays a été un facteur qui a fortement influencé les orientations de la production.

La récente reconnaissance institutionnelle des images de cette génération de photographes a dévoilé toute une période de dévalorisation qui a résulté dans la perte de la majorité des collections. Les photographies alors abondantes sont devenues rares. Les images survivantes sont issues de collections familiales, soit entretenues par les photographes eux-mêmes, soit par leur proches. En fait, l'intérêt croissant au marché de l'art, notamment par les galeries et les fondations privées qui a provoqué cette redécouverte.

Néanmoins, il est possible aussi de constater une tendance à survaloriser les aspects dits « modernes » de ces images, en associant quelques éléments de cette production aux avant-gardes européennes et nord-américaines du début du XX^e siècle. Au-delà la tentation de décontextualiser les photographies, en négligeant les conditions de production, de circulation et d'appropriation propres, il existe aussi le risque de leur attribuer des éléments sociaux, politiques et esthétiques n'ayant jamais été présents dans la réalité de ses auteurs.

Pourtant, aucune collection trouvée contient la diversité de celle possédée par la SFP. Une diversité d'abord associée à l'hétérogénéité des photographes : amateurs ou professionnels, originaires de clubs de Rio de Janeiro et São Paulo, membres d'une jeune classe moyenne

²⁶ POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001

brésilienne, migrants de différentes régions du Brésil, immigrants et fils d'immigrants de l'Europe et du Japon. Mais due aussi aux différents techniques et références employées dans leur production.

Sur les 150 photographies de la collection, 56 correspondent aux images envoyées par le *Foto-cine Clube Bandeirante* de pour participer du 39^{ème} Salon International d'Art Photographique de la Sfp. Les 94 photographies restantes ont été exposées en février 1960 à Galerie Montalembert (Sfp).

Chapitre 1 – La diffusion de la pratique photographique amateur au Brésil

Le premier chapitre se concentre sur les questions institutionnelles directement associées au développement de la pratique photographique amateur au Brésil. La collection de photographies brésiliennes de la Sfp, aujourd'hui conservée à Paris, est issue d'un processus d'échange : elle n'a pas été collectée a posteriori, à l'initiative des photographes eux-mêmes ou grâce aux efforts des familles pour l'entretien des œuvres, comme c'est le cas de nombreuses collections photographiques au Brésil. Elle est plutôt le fruit de la collaboration de deux institutions, situées de part et d'autre de l'Atlantique, et ayant des caractéristiques et des statuts différents. Si la cohérence du corpus est le fait de la Sfp, les objets qui le composent ont été produits via des photo-clubs brésiliens, dont le dynamisme et le rôle ont été crucial pour le développement de la photographie au Brésil.

La constitution de la collection brésilienne de la Sfp est le reflet de processus qui dépassent le contexte brésilien du milieu du 20^{ème} siècle, et se jouent, pour la photographie, à l'échelle internationale. La pratique photographique de cette période doit en effet être comprise au regard des circulations intenses d'images et de textes, de la constitution de réseaux d'échanges très dynamiques. Notre approche nous permet d'analyser ces circulations et leurs enjeux dans le cadre de la collection de la Sfp, et invite à mettre en perspectives, sous cet angle, les enjeux des pratiques amateurs. En analysant ce phénomène, notre objectif est également de mettre en lumière la façon dont quelques-uns des concepts clés de l'art photographique ont, par là même, fait l'objet d'appropriations et de transfères culturels, au-delà parfois des frontières nationales : pouvait ainsi être adoptée, d'un contexte à l'autre, une conception mettant l'accent sur les dynamiques de contamination, de superposition et de complémentarité. Dans ce contexte, les différents projets promouvant la légitimation de la pratique artistique en photographie, souvent portés par les photo-clubs, deviennent des éléments d'analyse incontournables. Les interprétations des pratiques classiques et avant-gardistes internationales, ainsi que les polémiques concernant le développement des principaux paradigmes de la pratique amateur furent fondamentales au sein des photo-clubs brésiliens. Sans prétendre à l'anthologie, ce chapitre fera largement référence à certains de ces éléments de débat concernant l'art photographique : ils ont été moteur du regard qui fut porté sur les photographies rassemblées au sein de la collection brésilienne de la Sfp. Celui-ci a indéniablement une vocation internationale, que notre thèse, par le travail comparatif, les outils d'analyse adoptés et les choix narratifs, a pour objectif de mettre en perspective.

1.1 - Références multiples : art et photographie depuis le Brésil

La référence au passé et la reconnaissance des pionniers sont des éléments constamment présents dans les récits produits par les photographes amateurs artistes. Ce geste rétrospectif est évident au moins depuis la fin du 19^{ème} siècle et reste une caractéristique fondamentale du monde de l'art photographique amateur. Au Brésil, ce contexte prend des dimensions propres, bien que fortement influencé par des conceptions étrangères.

Les élites urbaines du pays se sont appropriées de différentes pratiques sociales européennes. Cette influence est observable dans plusieurs domaines de la vie sociale, que ce soit à travers la presse, la mode, la littérature, mais aussi les arts plastiques. En ce qui concerne la photographie amateur, le texte publié par les membres du *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB) de São Paulo en 1951 offre quelques indices particuliers. L'article, écrit à la première personne du pluriel, dans la rubrique « Note du mois »²⁷, annonce la parution de la CONVENTION INTERNATIONALE DE L'ART PHOTOGRAPHIQUE :

« Note du mois

(...) En plus de l'habituelle Exposition annuelle, d'autres événements seront organisés, dont certains sont entièrement inédits dans notre pays, comme par exemple une exposition rétrospective sur le développement de l'art photographique. Des photographies, des appareils photographiques et cinématographiques préalablement sélectionnés seront ensuite exposés, en remontant à la première étape de l'Art de Daguerre. Cette exposition sera complétée par des documents, manuscrits et imprimés en rapport avec le sujet.

Indéniablement, les amateurs y trouveront des matériaux d'étude et de recherche et, peut-être, beaucoup d'entre eux seront convaincus que l'Art Photographique, avec seulement un siècle d'existence, n'a pas encore eu le temps de passer pour une sédimentation qui le diviserait en couches claires de "classicisme" et "modernisme". Ils verront une scène de genre ou un nu de Rejlander, datant de 1860, ou un portrait de Julia Margaret Cameron, ou un portrait d'un enfant de Lewis Carrol, de la même époque, ou encore, les magnifiques œuvres d'Edward Steichen, de la fin du siècle dernier et les principes de celui-ci présentent la même fraîcheur des maîtres contemporains et une touche très personnelle de visualisation et de solution des problèmes plastiques et photographiques. Ce sera une invitation à nos 'modernistes' à une méditation sérieuse... Mais c'est une autre histoire.... (...) »

Les expositions rétrospectives, comme celle-ci, sont fréquentes au sein des photo-clubs, depuis les premières manifestations organisées dès le siècle précédent²⁸. Dans ce chapitre, cette citation est d'abord pertinente parce que sa date coïncide avec le premier pôle chronologique de la collection analysée : 1951. Elle renvoie aussi au processus de référence, et de révérence,

²⁷ *BOLETIM*, n. 63, Julho. 1951 p. 5

²⁸ La première exposition organisée par la Société française de photographie en 1855 présentait des copies photographiques et des objets qui ont permis de retracer l'évolution de la technique photographique.

perceptible à la fois dans les manifestations écrites, mais aussi dans la production visuelle des photographes brésiliens de ce temps. Il est donc crucial d'essayer de comprendre comment ces références ont été effectivement activées.

Dans ses débuts, la pratique photographique s'est développée à travers des expériences pionnières, au sein des laboratoires de quelques figures isolées. L'expérience de la création en photographie était basée, d'abord, sur la rencontre avec le réel. Il s'agissait de l'élaboration de différents projets, appuyés à la fois sur la proximité, mais aussi sur l'éloignement de la mimesis. De l'imitation de la nature aux premières pratiques académiques, ces photographes produisent des images hybrides et hétérogènes.

Selon Anne McCaulley²⁹, l'œuvre de l'artiste suédois Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) doit ainsi être considérée comme fondamentale pour élucider, par exemple, comment se développe une approche « décomposée » du réel. Chez Rejlander, le réel est disséqué et dissocié, puis reconstruit à travers une unité narrative. L'artiste, qui était aussi peintre, prenait d'abord ses photos en studio, dans un exercice de composition dont le but était la complémentarité : une image photographique finale était le résultat de la réunion de plusieurs négatifs différents. Toutefois, McCaulley prévient que, malgré la reconnaissance obtenue à l'époque, la diffusion des images de Rejlander – dont certaines photographies ont été acquises par la reine Victoria – n'était pas un signe absolu de la reconnaissance de la photographie comme une pratique artistique. L'exercice fastidieux de la composition, ainsi que le long travail de découpage et de collage manuel, ont légitimé son travail artistique. Il n'était pas alors un opérateur mécaniste. Contemporain des premiers procédés reproductibles en photographie, Rejlander, à son tour, a produit des images uniques. « *The Two Ways of Life* »³⁰, produit en 1857, peut-être son œuvre la plus célèbre, est le résultat de la combinaison de plus de trente négatifs différents. De plus, il faut souligner l'importance du discours que portent ses images, marquées par un but idéologique, autour de la morale et des coutumes.

La référence au travail de la britannique Julia Margaret Cameron (1815-1879) est également significative. Sa prolifique production photographique, accomplie en un peu plus d'une décennie, se caractérise par une recherche infatigable envers les stratégies d'enregistrement, mais aussi des pratiques et techniques de laboratoire. Femme au foyer, elle n'a pas pratiqué la photographie en tant que professionnelle, elle ne prenait pas de commandes.

²⁹ McCAULLEY, Anne. Une image de la société. In : ROUILLE, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.82

³⁰ REJLANDER, Oscar Gustav. The two ways of life. In: Metropolitan Museum of Art. Disponible sur: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822> (consulté le 23/12/2018)

Néanmoins, Cameron a commencé à vendre et à publier certaines de ses œuvres. Elle a eu une réception divergente de son travail par les critiques, alors qu'elle était encore vivante. Il est important de souligner qu'elle n'était pas une femme au foyer classique : mère de six enfants et très religieuse, Cameron était aussi une habituée des cercles intellectuels victoriens de l'époque, proche des écrivains, poètes, peintres et scientifiques. Sa famille et ses amis sont devenus des modèles dans les compositions de l'artiste, souvent inspirées par des thèmes spirituels et éloignées des cadres de la photographie de studio, très répandue à son époque. Son travail est poétique et sensible, faisant appel à des angles approximatifs, mettant en évidence le regard de ses modèles.

Lewis Carroll (1832-1898), auteur des *Aventures d'Alice Au Pays de Merveilles*, était aussi un grand passionné de la photographie. Au début des années 1850, Carroll achète son premier appareil photo, déjà à l'époque de la diffusion des plaques de collodion humide. Professeur, écrivain, mais aussi révérend de l'Église anglicane, Carroll, tout comme Cameron, était proche de l'élite victorienne. Il a pratiqué intensément la photographie pendant environ 25 ans et s'est surtout intéressé à la composition de portraits posés, utilisant de jeunes enfants comme modèles. Grand amateur du théâtre, Carroll cherchait ainsi, à travers ses portraits, à se plonger dans le monde imaginaire des enfants, par lequel il était fasciné, de façon, on le sait, problématique.

Mais pourquoi des photographes fortement associés à l'Angleterre victorienne restent-ils des références pour les photographes de la ville de São Paulo au milieu du 20^{ème} siècle ? Les références iconographiques présentes dans les œuvres de Rejlander et de Cameron sont la marque d'une génération inspirée par la peinture, mais aussi par la gravure et par l'illustration. Cependant, tout au long de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, ces références se diversifient. Les tendances se ramifient et introduisent de nouvelles possibilités d'approche de la réalité. La photographie cesse d'être pratiquée uniquement à des niveaux expérimentaux et se consolide, à la fois en tant que phénomène commercial et en tant que plate-forme alternative pour la création.

Dans l'extrait publié dans le *BOLETIM* en 1951, Edward Steichen (1879-1973) est un autre « classique » mentionné. Le photographe, originaire du Luxembourg, avec quelques séjours à Paris, est encore fortement identifié à la ville de New York de la première moitié du 20^{ème} siècle. Étant donné son importance pour d'autres thèmes abordés dans la thèse, Steichen et son héritage seront davantage discutés subséquemment. De plus, il faut mentionner l'« invitation à la méditation » faite par les rédacteurs du bulletin du FCCB aux « modernistes », un thème qui sera également abordé tout au long de la thèse. Ce n'est qu'un petit échantillon de

l'hétérogénéité et de la diversité des références esthétiques et techniques que cette génération de photographes brésiliens s'est appropriées.

1.1.1 Photographie artistique amateur

Une approche historique de la photographie implique nécessairement une réflexion sur ses praticiens ; l'image existe parce qu'un photographe a eu l'intention de la créer. Dans ses premières années d'expansion, la photographie a été pratiquée par quelques curieux, qui se sont très souvent consacrés à l'expérimentation, sans but commercial ni rémunération. Cependant, de plus en plus de professionnels se sont établis dans les centres urbains, soit par la diffusion du portrait comme pratique sociale, soit en s'associant aux entreprises publiques d'enregistrement du territoire, une réalité également attestée dans le cas du Brésil. À son tour, la propagation de la photographie d'amateur est principalement associée à la commercialisation des premiers appareils Kodak à la fin du 19^{ème} siècle. A partir de ce moment, il suffisait « d'appuyer sur un bouton » pour devenir l'auteur de ses propres images.

Parallèlement au développement d'une photographie amateur vernaculaire, des mouvements qui soulignent ses principes artistiques, en s'appuyant sur les caractéristiques de l'appareil photographique, commencent à se développer. Des amateurs des principales villes européennes et des États-Unis se réunissent en associations pour promouvoir la perspective artistique de la photographie. Les membres de ces collectifs, conventionnellement appelés photo-clubs, pratiquent la photographie comme une activité distincte. Ils disposent de ressources financières suffisantes pour couvrir leurs dépenses, toujours très élevées dans le cadre d'une pratique exigeante. Dans un premier temps, l'opposition entre les photographes professionnels et les amateurs vernaculaires fut très importante. Les photo-clubs sont caractérisés par la mise en place et la consolidation d'un vaste circuit d'échange d'images, médié par un réseau complexe de contacts établis entre différentes associations. Etablis dans plusieurs régions du monde occidental et, progressivement, ailleurs, ces photo-clubs deviennent, depuis la fin du 19^{ème} siècle, particulièrement réputés pour l'organisation de salons et d'expositions d'art photographique³¹.

³¹ POIVERT, Michel. « Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle ». In : POIVERT, Michel (org.). Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900. Paris : Musée Rodin, 1993

Selon Annateresa Fabris³², les premières manifestations d'une pratique plus exigeante en photographie ont été associées à la défense de sa perspective artistique. Cette perspective, à son tour, était basée sur l'appropriation de pratiques, de concepts et de paradigmes issus, essentiellement, des arts plastiques. Pour l'auteur, l'exposition organisée par le *Club der Amateur-Photographien* de Vienne en 1891³³ est emblématique. L'exposition comprenait 600 photographies, choisies par un jury d'admission composé de peintres et de sculpteurs. Cette condition, reproduite dans différents salons du genre *a posteori*, contribue au développement d'une certaine tradition critique autour de la photographie. Cette tradition était basée, surtout, sur l'évaluation des qualités esthétiques au détriment des éléments techniques ou caractéristiques de la photographie. C'est cette relation intrinsèque avec le référent pictural qui est à l'origine du premier mouvement artistique de la photographie : le pictorialisme.

L'histoire du pictorialisme en France est indissociable de la trajectoire du Photo Club de Paris (PCP) : à la fois la fondation de ce club en 1888 et de ses manifestations les plus récurrentes, mais aussi des phénomènes qui l'ont précédé et suivi. Dans le but de construire leur propre histoire, les premiers pictorialistes français ont choisi de partir du point zéro, l'image même de la table rase. Selon Michel Poivert³⁴, les pictorialistes ont ainsi choisi d'effacer certaines traces des figures « primitives » de l'art photographique français. Les deux décennies d'expositions organisées auparavant par la Société française de photographie ont ainsi été mises à l'écart. Contrairement aux amateurs britanniques qui ont toujours réaffirmé la filiation avec les pionniers, les membres du PCP optent pour la rupture et le déni de la tradition, « une stratégie classique des avant-gardes »³⁵. La seule exception concerne l'accueil du travail d'Hippolyte Bayard, photographe pionnier, reconnu pour ses expériences avec la photographie sur papier : lors de la première exposition organisée par le club en 1894, la section « Histoire et applications scientifiques de la photographie » organise une exposition rétrospective avec des images de Bayard.

De manière générale, la formation du pictorialisme français est également liée au « symptôme du passage d'un modèle de société savant à celui des 'clubs' »³⁶. Ce nouveau format

³² FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo : Martins Fontes, 2011, p. 36

³³ Cette exposition est aussi un point de référence dans les œuvres de Michel Poivert (1993), Lemagny & Rouillé (1998) et Mello (1998).

³⁴ POIVERT, Michel. « Le sacrifice du présent », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/227>. Consulté : le 07/11/2013.

³⁵ POIVERT, 2000, p.4

³⁶ POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001, pp. 17-25

est marqué par une pratique qui devient définitivement collective, à travers l'exercice constant de l'enseignement et de l'apprentissage mutuel, la réalisation d'excursions et le militantisme autour de la valorisation de l'art photographique. Le processus implique aussi un éloignement progressif du modèle de société scientifique dont la Sfp était encore tributaire, et l'entrée effective dans une communauté qui valorise l'établissement des paramètres artistiques de la photographie, ainsi que son internationalisation. Dans ce contexte, Constant Puyo (1857-1933) et Robert Demachy (1859-1936), deux anciens membres de la Sfp, deviennent la grande référence chez les praticiens français de l'époque.

Si l'opposition à la tradition établie par la Sfp est à l'origine de la fondation du Photo Club de Paris, le « *Linked Ring* » est créé à Londres par une dissidence de la *Royal Photographic Society* en 1892. Du point de vue institutionnel, ces mouvements de rupture témoignent de l'émergence d'une pratique photographique qui se traduit par une expérience strictement artistique. Plusieurs expositions organisées à Berlin, Bruxelles et Hambourg participent aussi de ce processus. Par ailleurs, la puissance des débats et la force des ruptures qui caractérisent la production artistique dans les métropoles contrastent avec la diffusion progressive de la pratique photo-clubiste dans les régions intérieures et dans les pays au-delà de l'axe Europe occidentale - Etats-Unis³⁷.

Le mouvement est organisé de manière efficace, en consolidant une pratique associative partagée par différentes institutions. Grâce à cette organisation, un membre d'un club photographique avait accès, d'abord, à un environnement légitime de formation et encourageant l'approfondissement. La compétition est aussi un élément très cher à la vie quotidienne des photo-clubs. Les salons photographiques sont basés sur des règles qui se voient progressivement généralisées. Les qualités de composition et d'exécution d'un œuvre sont converties en points, les points en victoire et les victoires en récompenses matérialisées en timbres, médailles ou trophées. En peu de temps, ce modèle a été reproduit en France par moins de « 78 sociétés photographiques en province au début du siècle »³⁸. Ces données sont intéressantes car elles indiquent l'existence d'un second phénomène, parallèle à l'internationalisation de la pratique photographique amateur : l'accroissement de cette pratique au sein même des pays, au-delà des plus grandes villes. Si l'Union internationale de photographie a été créée en 1891 à Bruxelles, avec l'ambition de réunir les sociétés

³⁷ Ce n'est pas un hasard si la prolifération des associations de photographes amateurs dans la première moitié du 20^{ème} siècle se fait aussi au-delà des capitales et des grands centres. Dans ce processus, la force du modèle fédératif est également remarquable.

³⁸ POIVERT, 2001

photographiques du monde entier, l'année suivante est fondée l'Union nationale des sociétés photographiques de France. Ce sont des signes représentatifs d'une tendance qui s'est affirmée tout au long du 20^e siècle dans le cadre de collectifs constitués par des photographes amateurs. L'union de ces clubs en entités fédératives contribue, en effet, à la formation d'un système qui consolide les principaux paramètres, guide la recherche esthétique, édicte des règles et facilite les processus d'échange.

Dans les clubs métropolitains, l'établissement de paramètres et de références pour la production artistique en photographie a été principalement encouragé par la prolifération des publications spécialisées. Au-delà de la circulation d'images photographiques elles-mêmes, les bulletins, les revues et les catalogues diffusent les principaux débats et controverses du milieu. Si la Sfp publie son Bulletin depuis 1855, il y a une véritable prolifération des publications produites par et pour des amateurs dès la fin du 19^e siècle.

Trois ans après sa création en 1888, le PCP publie son propre Bulletin. Édité régulièrement tout au long des années 1890³⁹, il fournit, dès ses premiers exemplaires, des indices sur l'importance que ce type de publication pourrait avoir chez les praticiens amateurs. Ce Bulletin se consacre en premier lieu à la diffusion de la vie quotidienne de l'institution : non seulement à l'organisation de cours et de conférences, mais aussi aux principales décisions prises par le comité administratif. Au cours de la première année, il est également possible de trouver des invitations à participation aux concours thématiques internes ainsi qu'aux expositions organisées sur le territoire français et ailleurs. Une autre tendance marquante est l'attention portée aux pays voisins ; les ambitions des pictorialistes sont internationales, mais ne se limitent pas à la tenue d'expositions. Le débat autour de la pratique mobilise de nombreux photographes amateurs et fait l'objet de nombreux textes, et dévient presque aussi important que la création de l'image elle-même. Ces photographes anticipent vraisemblablement la défense de la photographie en tant qu'art.

Les publications constituaient les grandes sources de diffusion des principes concernant l'art photographique, tel qu'il est promu par les premières associations d'amateurs. Cette affirmation est valable pour les pictorialistes européens, mais c'est aussi un dénominateur commun avec les artistes photographes américains. Aux Etats-Unis, en ce qui concerne la parution de publications spécialisées, la revue *Camera Work*, créée en 1893 par Alfred Stieglitz (1864-1946), est à la fois un sujet et un objet incontournable.

Né dans le New Jersey aux États-Unis, Stieglitz s'installe avec sa famille à New York

³⁹ Jusqu'à 1903.

dans les années 1870. En 1882, il part faire ses études en génie mécanique en Allemagne. C'est précisément au cours de sa période de formation qu'il a appris ses bases en photographie. Bientôt, il laisse de côté le génie mécanique pour approfondir ses études photographiques. De l'expérimentation en laboratoire au contact avec les premières manifestations artistiques de la photographie, le délai était assez court, et l'influence européenne est déterminante⁴⁰ :

ses premières œuvres étaient tout entières frappées au sceau du style européen et elles ne portaient aucun indice de la clarté ou du modernisme qui allaient pourtant caractériser la signature de Stieglitz.

Cependant, à son retour aux États-Unis au début des années 1890, le contact avec la vie urbaine effervescente de New York, le mouvement trépidant des rues, mais aussi la verticalisation de l'architecture, offrent de nouveaux points de départ à ses compositions. Si cette période coïncide avec l'organisation des premières grandes expositions photographiques en Europe, elle marque aussi le début du militantisme intense de Stieglitz pour la valorisation de la photographie en tant que pratique artistique.

Après ses premières expériences dans le domaine de la photographie en Allemagne, Stieglitz développe une esthétique qui lui rapproche du pictorialisme. De retour aux États-Unis, ses recherches se concentrent définitivement, comme le souligne Pam Roberts, sur l'exploration des « possibilités moins tortueuses et plus immédiates qu'offrait la photographie. C'est ainsi qu'il parvint à une pureté, à une simplicité de la vision et de la technique, qui permirent de parler de photographie 'directe' et qui contenaient en germe tout l'avenir du genre. »⁴¹ La création de la revue *Camera Work* est l'un des éléments les plus significatives qui témoignent de la distance que Stieglitz prend vis-à-vis des pictorialistes européens. Très rapidement, il est suivi par des collègues comme Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Käsebier et Alvin Langdon Coburn, entre autres, qui faisaient tous partie, auparavant, du groupe pictorialiste Photo-Secession.

Dans ses premiers numéros, *Camera Work* est ouvert à la réception et au débat des propositions autour de la photographie artistique. Mais la publication s'attache surtout au développement d'une esthétique qui soit propre à l'esprit américain et indépendante par rapport à l'Europe. Ce qui est curieux, c'est que l'inspiration même de l'esprit sécessionniste américain

⁴⁰ ROUILLE, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.86

⁴¹ ROBERTS, Pam. « Alfred Stieglitz, la galerie '291' et Camera Work ». In: Camera Work: the complete illustrations 1903-1917, Taschen, Köln, 1997, p. 63 et 64

est basée sur les premières ruptures picturales européennes dont Stieglitz lui-même a été témoin. Au-delà des origines, le parcours entrepris par les américains était sans précédent. La contribution d'Edward Steichen, par exemple, et le rôle qu'il joua dans la reconnaissance de la photographie, sont incommensurables. Ce n'est pas un hasard si Steichen est aussi l'un des photographes les plus fréquemment cités dans *Camera Work*, où sont reproduites un grand nombre de ses photographies. En effet, au fil des années, la publication s'est éloignée du format du bulletin, typiquement clubiste, pour s'imposer comme un véhicule de communication international, dédié à la diffusion de l'expérience photographique artistique américaine. Elle présentait non seulement des textes vifs et controversés dans certains de ses numéros, mais la publication était aussi réputée par la qualité de la reproduction des images. Les idées s'exprimaient, certes, par des mots, mais l'intérêt était de pouvoir les propager à travers l'image.

En France, dès sa première exposition en 1894, le Photo Club de Paris devient une référence incontournable. En 1895, à l'occasion de la deuxième édition, le PCP invite Jean-Léon Gérôme, sculpteur et peintre expérimenté, qui avait connu un grand succès lors des salons parisiens de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, à présider le jury attiré. Ce fait confirme une tendance, déjà présente dans la première exposition, celle du choix prioritaire d'artistes provenant du milieu des Beaux-Arts pour la composition du jury. Entre 1894 et 1896, le salon a accueilli régulièrement certaines des figures les plus importantes de la photographie artistique de l'époque, même à l'échelle internationale. Henry Peach Robinson (1830-1901), accompagné de 114 autres photographes britanniques, était présent à la première exposition en 1894. Aux côtés de Constant Puyo et Robert Demachy, figures emblématiques du club parisien, Alfred Stieglitz était également présent aux trois premières expositions organisées par le club, quoique le nombre d'Américains soit descendu de 45 en 1894 à 11 en 1896.

En 1897, l'événement adopte pour la première fois le nom de "Salon". Cette année marque également l'entrée de trois photographes amateurs dans le jury : Hector Colard (Association belge de photographie), René le Beque (PCP) et son neveu Paul Bergon (Sfp). Pour la première fois, les photographes pictorialistes viennois du Trèfle (Heinrich Kuhn Hugo Henneberg et Hans Watzek) participent à l'exposition parisienne. Cependant, les relations entre les photographes français et leurs collègues allemands et autrichiens se voient un peu perturbées du fait de la mauvaise réception critique, d'un côté comme de l'autre : que ce soit les photographes du PCP à Vienne, ou les photographes autrichiens et allemands au salon parisien.

Dans l'analyse du contexte de la promotion internationale du pictorialisme, le Salon organisé par le PCP à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900 est fondamental. Pour Michel Poivert, le Salon marque la dimension anachronique de la production parisienne : les

pictorialistes français "sont conduits à définir le devenir-art de la photographie selon les critères d'un rêve qui a déjà eu lieu"⁴². La lecture de Poivert est essentielle à l'interprétation construite tout au long de la thèse, puisqu'elle dévoile le rapport particulier que les amateurs entretiennent avec le temps, soit envers le passé, soit dans leurs attentes concernant le futur. Mais aussi parce qu'elle comprend "l'échec du pictorialisme" non à travers une lecture déterministe, où le champ victorieux semble être celui de la photographie moderne jamais atteint. La défaite est vue au-delà de l'oubli comme le souvenir de la dispute entre différents projets de légitimation autour de l'art photographique. Dans le cas des pictorialistes français, ce processus était basé sur la prémisse de "faire de la photographie un art d'interprétation"⁴³, à travers une idée de modernité elle-même, loin de la mimesis. Les photographes américains, ainsi que la plupart des principales entités européennes, ont refusé de participer au Salon de 1900, parce que les photographies étaient isolées des gravures, des peintures et des sculptures. Les Anglais, quant à eux, ont participé à l'exposition et sont devenus les vedettes de l'événement. L'échec du Salon de 1900 est aussi une référence importante pour comprendre sur quelles bases les acteurs qui militent pour la reconnaissance de la photographie comme pratique artistique se positionnent, chacun dans son domaine.

Le travail de Michel Poivert contribue à enrichir le débat en abordant le contact particulier établi entre Alfred Stieglitz et Robert Demachy⁴⁴. L'analyse de Poivert s'appuie sur la correspondance entre les deux photographes pour comprendre le niveau de proximité de leur relation. Cependant, une lacune importante finit par faire obstacle à l'analyse : le corpus se limite à la correspondance reçue par Stieglitz et signée par Demachy, l'autre part de la correspondance étant restée inconnue. Certains indices semblent néanmoins indiquer une disparité entre les attentes du photographe français et la disponibilité de l'américain. Poivert mentionne aussi le fait que les deux n'ont jamais réussi à se rencontrer, raison parfois attribuée à la mauvaise santé de Stieglitz, mais aussi aux séjours de Demachy en Normandie.

En ce qui concerne les questions esthétiques, l'intérêt de Demachy portait sur la diffusion des innovations esthétiques orchestrées par les membres de la Photo-Sécession parmi les pictorialistes français. Le déséquilibre de forces entre ces deux personnalités de la photographie sont des éléments qui corroborent la lecture de Poivert. L'auteur entrevoit un

⁴² POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001, p. 22

⁴³ POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001, p. 21

⁴⁴ **POIVERT, Michel.** « « Dear Mr Stieglitz... » », *Études photographiques*, [21 | décembre 2007](#), [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1018>. Consulté : le 21/04/2017

rendez-vous manqué avec la modernité de la part des pictorialistes français, dont Demachy est le principal représentant. Au-delà des controverses, Demachy était à l'époque le principal lien entre Paris et New York et ses efforts indiquaient l'intention de créer un véritable réseau entre la Photo-Sécession et le PCP. A tel point que les membres de la Photo-Sécession ont exposé des œuvres au siège du Photo-Club de Paris en 1901 et, en 1903, furent invités à envoyer des images hors-concours au salon du PCP, avec toutes les charges payées. Le contact entre les deux groupes aboutit également à une exposition des membres du PCP aux *Little Galleries* (ou Galerie 291) de la Photo-Sécession en 1906, où les œuvres ont été mises en vente. Cependant, le dialogue s'est progressivement estompé au fil de la décennie, jusqu'à la dernière lettre de Demachy en 1912. De manière générale, la participation des photographes étrangers le Salon parisien diminue progressivement, jusqu'à sa dernière manifestation en 1914.

Le succès de la galerie 291 confirme le déséquilibre entre la réalité parisienne et new-yorkaise. En fait, le développement de la galerie a atteint des résultats sans précédent, grâce au rapprochement entre la photographie et les pratiques artistiques d'avant-garde⁴⁵. De plus, elle a contribué à la création d'un marché et a élargi les conditions d'une réception critique de la production photographique de l'époque.

Ce mouvement est à la base de la maturation d'une esthétique photographique aux contours propres. Les anciens praticiens amateurs sont devenus des artistes. La consolidation de ce projet, mais surtout la manière dont il a été mené, ont contribué à rendre la proposition interventionniste française un peu datée. Le réseau qui avait donné de l'ampleur au pôle parisien s'est en effet progressivement affaibli.

1.2 - Réflexions sur le développement de la pratique de la photographie amateur au Brésil

La génération de chercheurs qui, entre les années 1980 et 1990, ont analysé la production photographique artistique amateur, a adopté une approche centrée sur la dimension institutionnelle des premiers collectifs. Cet intérêt est peut-être lié au fait que, effectivement, c'est par l'articulation institutionnelle que la pratique amateur s'est étendue au niveau international. Anne McCauley atteste que le développement du « mouvement pictorialiste » dans les premiers clubs de photographie est l'un des phénomènes de la "première maturité de la

⁴⁵ ROUILLE, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.89 : « Salle d'exposition sans jury, ni concours, ouverte aux photographes, peintres et sculpteurs et tête de pont de l'avant-garde européenne en Amérique (Rodin, Matisse, Cézanne, Brancusi, Picasso, Braque, Picabia). »

photographie"⁴⁶. Maturité parce que, selon l'auteur, c'est le contexte d'une production organisée et propagée par des véhicules de diffusion durable. Enfin, une production institutionnalisée. Pour Lemagny et Rouillé⁴⁷, l'analyse du pictorialisme repose d'abord sur la reconnaissance de l'importance des "Écoles nationales". Cette interprétation était associée au discours d'Ernest Juhl, photographe allemand, contemporain des premières manifestations de l'art photographique amateur. Juhl, membre fondateur de la "Société pour la promotion de la photographie amateur" à Hambourg, a dressé la liste des principaux représentants des "Écoles nationales" de la photographie en Europe. Dans sa liste, il inclut son propre club fondé en 1895, en plus du *Camera Club de Vienne*, du *Photo Club de Paris*, du *Linked Ring* du Royaume-Uni et du *Camera Club de New York* (issu de la fusion de la *Society of Amateur Photographer* et du *New York Camera Club*).

Michel Poivert⁴⁸, pour sa part, soutient que les pictorialistes se sont identifiés comme un groupe de personnalités artistiques, unies par certains paramètres fondamentaux et qui ont adopté des solutions techniques capables de consolider leurs propositions esthétiques. Selon l'auteur, il s'agit d'un véritable mouvement artistique, dans la mesure où il n'est pas concentré dans une région géographique, mais étendu sur l'ensemble d'un territoire. Annateresa Fabris, dans une approche complémentaire, souligne le rôle que les publications ont joué dans la diffusion d'une "esthétique pictorialiste"⁴⁹. La discussion sur le statut artistique de la photographie a également commencé à occuper les journaux et les revues de généralités. Sans tarder, elle est un thème récurrent dans les publications des clubs eux-mêmes. Cependant, ce processus permet également de comprendre comment certaines initiatives, ainsi que le poids et la portée de certaines institutions et de certains artistes, ont été surestimés. Malgré la proximité de certains membres des premiers clubs de photographie soit avec les secteurs les plus aisés de la société, soit avec les agences publiques et les organisations civiles, mais aussi les ambassades, l'ampleur de leurs réalisations pour élever la photographie au statut de pratique artistique, dans la plupart de cas, a manqué de résultats effectifs.

⁴⁶ McCAULLEY, Anne. Une image de la société. In : ROUILLE, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.82

⁴⁷ « Première maturité de la photographie (1870-1914) ». In : ROUILLE, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.61

⁴⁸ POIVERT, Michel. « Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle ». In : POIVERT, Michel (org.). Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900. Paris : Musée Rodin, 1993.

⁴⁹ L'auteur mentionne des magazines tels qu'Amateur Photography, Photogram, La Revue Photographique, Photographische Kunst, La Fotografia Artistica, Camera Notes et Camera Work. Il mentionne également le développement de la publication d'ouvrages sur le thème de la photographie. FABRIS (2011), p.39

Tout d'abord, l'importance réelle des initiatives de ces entités est compliquée à mesurer. Dans la majorité des cas, ce sont les clubs eux-mêmes qui annoncent, résonnent et critiquent leurs propres initiatives, par la publication de catalogues, de revues et même de livres. Ils créent ainsi une sorte de microcosme, où certaines institutions et certains photographes deviennent des personnalités. Cette réalité est valable pour les premières manifestations de la photographie artistique amateur, mais c'est aussi une permanence fondamentale pour les initiatives menées par la suite. Tout au long du 20^{ème} siècle, divers phénomènes, qu'ils soient sociaux, économiques, politiques, culturels ou artistiques, ont complexifié les définitions autour de la pratique photographique. Dans le cas du Brésil, la collection choisie comme point de départ de la thèse permet de comprendre comment – et sous quelles conditions – la production, écrite et visuelle, des photographes amateurs s'est développée. Il faut surtout noter les particularités des années 1950 et 1960. Et elles sont nombreuses.

Le modèle associatif, les débats autour de l'art photographique, l'organisation d'expositions, tous ces éléments seront également reproduits au Brésil. Toutefois, il est nécessaire de reconnaître l'existence de variables typiques. Certains sont plus régionalisés et parlent de la réalité économique et sociale brésilienne, de la relation entre l'histoire du pays et ses manifestations culturelles et artistiques. D'autres sont directement et indirectement liés au développement de la technique photographique, à ses améliorations, à l'augmentation du nombre de praticiens et à la consommation d'images photographiques, principalement par le biais des moyens de communication imprimés. Voilà l'hypothèse : tout au long du 20^{ème} siècle, cette pratique s'est diversifiée et complexifiée, rendant quelque peu obsolète l'établissement de certaines frontières techniques, esthétiques, mais aussi nationales.

1.2.1 - Frontières - entre territoires et pratiques

Dans sa première génération⁵⁰, presque tous les clubs de photographie étaient composés de membres fortunés et socialement influents. Ils ont adopté un système de cotisations inspiré d'un modèle déjà très répandue. Ces collectifs sont également très proches des pouvoirs publics et les événements organisés en partenariat ne sont pas rares. Entre la fin du 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème} siècle, par exemple, les expositions photographiques ont souvent été associées à l'avènement des expositions universelles. La santé financière et l'accueil favorable des agences publiques ont certainement contribué au succès des collectifs photographiques créés aux grands

⁵⁰ La limite peut-être la plus importante pour cette génération a été le déclenchement de la Grande Guerre en 1914.

centres urbains de l'époque. Sur le plan interne, les photo-clubs disposent également d'une structure administrative consolidée, qui favorise le développement des institutions, la promotion régulière des activités et l'adhésion de nouveaux membres. Les rencontres sont fréquentes, de même que l'offre de cours et de conférences. Des ateliers pratiques et l'analyse du travail des photographes d'ailleurs, ainsi que celui des membres eux-mêmes, ont également été une pratique récurrente.

Il est incroyable de voir comment ce modèle se répand et s'établit dans des réalités différentes. Il s'agit d'un système qui vise à l'amélioration constante des capacités de ses membres, soit grâce à un processus d'enseignement et d'apprentissage mutuel, soit par le jugement au cadre des concours internes et expositions. Ce dévouement se traduit aussi en consommation ; les amateurs sont avides de connaître et d'acquérir les dernières nouveautés du marché. Bien qu'aucune recherche quantitative n'indique l'évolution des publications dans le domaine de la photographie au cours de cette période, les indices semblent confirmer une augmentation considérable, ralentie ou interrompue seulement dans les périodes de crise politique et économique à l'hémisphère nord. Dans le contexte brésilien, les publications dévoilent les principales caractéristiques du circuit amateur, en mettant en valeur des clubs, mais aussi quelques figures en spécial

L'échange continu d'imprimées et la réalisation des premières manifestations internationales ont également permis une standardisation progressive de la pratique photographique amateur. Les premières frontières, barrières et décalages se sont rapidement converties en liens durables, grâce aux divers partenariats entre institutions de différentes régions. Si à l'origine, un critique pouvait distinguer assez facilement une œuvre photographique par son style nettement "national"⁵¹, avec la diffusion de techniques et d'esthétiques variées, cette distinction ne semble plus si simple. Même s'il demeure possible d'observer des différences importantes entre les pratiques picturales des différents pays, au fil des ans, la diffusion d'un modèle de production, d'exposition et de valorisation s'établit et uniformise certaines pratiques.

L'intérêt pour la production voisine remonte aux premières initiatives. Dans une certaine mesure, ce sont les écrits, et pas forcément les images, les éléments matériels qui ont le plus circulé parmi les photo-clubs. Le Bulletin du Sfp, par exemple, prévoyait dans son premier numéro, la reproduction et traduction des textes publiés par "des journaux anglais, allemands

⁵¹ Référence aux écoles nationales de Juhl.

et américains publiés à ce moment à l'étranger"⁵². Ce contact s'est développé à travers des visites mutuelles, des partenariats et, enfin et surtout, la réalisation de salons.

Il est essentiel de prendre en considération que l'étude du phénomène du photo-clubisme implique de considérer l'existence d'une tradition qui dépasse les particularités régionales et se lie à l'idée d'universalisation, attestée par l'existence d'une culture visuelle partagée. Partagée au sens d'une réciprocité, d'une expérience commune à plusieurs contextes différents, mais aussi comprise comme quelque chose de divisé, tendue. C'est-à-dire, en partageant un modèle, ces amateurs sont capables de se communiquer à partir des mêmes références et, par conséquent, être en accord ou désaccord sur tel ou tel sujet. En fait, les amateurs sont en constante dispute. De plus, il est également nécessaire de tenir en compte le fait que ce n'est pas seulement la pratique photographique à l'intérieur des photo-clubs qui s'est développée à ce moment-là.

Les frontières qui séparent les amateurs artistes, les amateurs ordinaires (ou vernaculaires) et les photographes professionnels sont de plus en plus floues. Par rapport à la première opposition, les premiers clubs de photographie s'opposent catégoriquement à la pratique des photographes amateurs ordinaires. Cependant, tout au long du 20^{ème} siècle, le développement technologique de la photographie, comme indiqué dans l'introduction, a permis à l'amateur de produire des images d'une qualité technique progressivement supérieure, même en ignorant les principes techniques les plus fondamentaux. De plus, ce même photographe était un consommateur d'images photographiques, à travers les journaux, mais surtout grâce à la prolifération de la presse illustrée et, par la suite, à l'avènement du reportage photographique. Même chez les professionnels, les exigences sont différentes de celles de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle. La création de caméras petit format, par exemple, a eu un grand impact sur une génération de nouveaux professionnels qui n'avaient plus besoin de se limiter aux studios. Il ne s'agit cependant pas de définir la qualité de la photographie par le progrès technique, ni de dire que l'expérience du contact avec les images de presse permet à l'amateur de composer des photographies de meilleure qualité. Mais il faut tenir compte du fait que les caractéristiques qui déterminent la pratique photographique amateur sont liées à de nouvelles variables.

1.2.2 - Des premières manifestations au Photo Club Brasileiro

⁵² Statuts fondamentaux de la Société (Art. 37). *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Sfp, 1855, p.4

Les premiers signes de la diffusion de la photographie amateur sur le territoire brésilien sont abordés dans les recherches inaugurales d'Eneida Serrano⁵³ et Boris Kossoy⁵⁴. Il s'agissait toutefois de cas exceptionnels, traités isolément. Kossoy présente un aperçu des praticiens de la photographie au 19^{ème} siècle brésilien. Serrano se concentre sur le photographe amateur Luiz do Nascimento Ramos, ou simplement Lunara, qui a construit sa réputation à Porto Alegre au début du 20^{ème} siècle. En commun, les deux attestent la capitale du département du Rio Grande do Sul comme la première ville à voir développer un club de photographes amateurs au Brésil. Kossoy mentionne la réalisation, en 1903, d'une exposition artistique organisée par le *Photo-Club Sploro* à Porto Alegre, également composée par des photographies. Serrano, à son tour, mentionne la création du *Club Helios* dans la même ville en 1904.

A la recherche de pionniers, Solange Ferraz de Lima⁵⁵, à son tour, fait référence à la fondation d'un "Photo Club" dans la capitale de São Paulo en 1900. Dans *Arte e Fotografia : o movimento pictorialista⁵⁶ no Brasil*, Maria Teresa Villela Bandeira de Mello confirme la thèse proposée par Kossoy sur le *Photo-Club de Sploro*, mais ajoute quelques informations et hypothèses pertinentes. Tout d'abord, Mello pointe un contexte caractérisé par des expériences éphémères. Elle mentionne également le fait que l'exposition du *Photo-Club de Sploro* a été organisée grâce à un partenariat entre l'institution et le journal *Gazeta do Comercio*. Pour l'auteur, le partenariat entre le club et la presse est un indicatif important du rapprochement de la pratique photographique aux secteurs urbains de la société, mais aussi de la reconnaissance de l'image photographique comme une des possibilités de renouvellement du journalisme. En outre, Mello présente l'exposition "*Photo-Club - Exposition 1904*", organisée à Rio de Janeiro grâce au partenariat entre le *Photo Club do Rio de Janeiro* et la revue *Kosmos*. L'exposition a réuni quatre photographes de la capitale brésilienne, déjà bien en évidence à l'époque : Oscar Teffé, Sylvio Bevilacqua, Barroso Neto et Guerra Duval. Cependant, les données sur l'événement étaient rares et Mello ne se consacre pas à l'analyse de ses déroulements.

Chercheur infatigable, Boris Kossoy aborde à nouveau le thème des amateurs de photographie dans le *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da*

⁵³ SERRANO, Eneida. *Álbum de photographia*. Porto Alegre: Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, 1979

⁵⁴ KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980

⁵⁵ LIMA, Solange Ferraz de. *Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso II*. IN.: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991

⁵⁶ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

*fotografia no Brasil (1833-1910)*⁵⁷. Kossoy évoque la création d'une société photographique à Rio de Janeiro en 1892. Cependant, les indices sont encore indirects et n'indiquent pas de voies de recherche complémentaires.

Avec l'augmentation continue du nombre de chercheurs intéressés par le sujet, de nouvelles références ont commencé à émerger ces dernières années. Suzana Barretto Ribeiro⁵⁸ a développé sa thèse de doctorat autour de la production du photographe Austero Penteado, basé à Campinas. Dans ses recherches, elle a trouvé des pistes sur l'existence, dans les premières années du 20^{ème} siècle, d'un "*Club Photographico*" et d'un "*Revista Photographica*" à Rio de Janeiro. Grâce à l'analyse des correspondances de Penteado, Ribeiro a découvert son lien avec la *Photographia Letterre*, une société dédiée au commerce de matériel photographique, mais aussi responsable pour la création du club et du périodique. Les thèmes de la correspondance portaient sur la clarification des questions techniques, mais aussi sur le langage photographique. Ces données corroborent la thèse qui associe l'expansion commerciale de la photographie et la conquête du public amateur par des stratégies d'approche et de fidélité. Cependant, en plus des autres références mentionnées ci-dessus, la découverte de Barretto Ribeiro est isolée, sans rapport avec des phénomènes plus extensifs.

La thèse de doctorat d'Adriana Pereira⁵⁹ est la première à présenter des nouveaux éléments par rapport le développement du *Photo Club do Rio de Janeiro*. A travers l'analyse des exemplaires de la revue *Renascença*, Pereira a trouvé des signes qui indiquent l'existence d'un contexte de production photographique beaucoup plus complexe que celui mentionné dans les recherches précédentes. La revue, publiée entre 1904 et 1908, était consacrée à la culture artistique en général et se proposait comme un moyen de "démonstration pratique de notre progrès et de notre développement artistique"⁶⁰.

La principale nouveauté de l'approche de Pereira concerne l'analyse des activités promues par ces amateurs. Jusqu'alors, les indices indiquaient que l'exposition de 1904 était un acte unique et épisodique. Cependant, Pereira a pu démontrer que les amateurs de Rio de Janeiro ont promu d'autres expositions après celle de 1904. En l'absence d'une publication officielle du

⁵⁷ KOSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. 408 p., il. p&b. p. 299

⁵⁸ RIBEIRO, Suzana Barretto. *Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora Campinas (1900-1915)*. Tese de doutorado: Departamento de História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 135

⁵⁹ PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese de doutorado: Departamento de História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010, p. 41

⁶⁰ *Renascença*. Anno I, Rio de Janeiro, março de 1904, n. 1, p. 1

club, c'est à *Renascença* que les membres du club publient et comment les images de chaque salon, mais aussi partagent leur programmation publique et articles critiques écrits par ses membres.

Selon Pereira, 37 images produites par des photographes amateurs ont été publiées⁶¹. Parmi les principaux exposants figurent Alfredo Laje avec 11 images reproduites, ainsi que d'autres participants de l'exposition de 1904, tels que Barrozo Netto (8 images), Sylvio Bevilacqua (6 images) et Guerra Duval (4 images). L'auteur souligne également que la plupart d'entre eux étaient de jeunes bourgeois et avec une formation à l'enseignement supérieur. Ils connaissaient aussi le continent européen et un accès facile aux publications étrangères.

Ricardo Mendes évoque⁶², parmi les premiers membres du Photo Club, la figure d'Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), premier président du collectif. Issu d'une famille fortunée, le photographe amateur s'est également consacré à la collection d'œuvres d'art. Dans l'article publié à la Renaissance, et mentionné par Mendes, il est également possible de trouver une référence au lieu de l'exposition : la Galerie Cambiaso, propriété du marchand Antônio Cambiaso Monteiro qui, depuis la décennie précédente, accueille des expositions temporaires. En outre, le texte contient de longs commentaires sur certaines des images produites par Lage, mais aussi par Oscar de Teffé (1870-1966), Fernando Guerra Duval (?-1950), Sylvio Bevilacqua (?-1948) et Joaquim Antônio Barrozo Netto (1881-1941). Il y a également une référence à la présence de photographes étrangers, mais aucun des articles trouvés n'a présenté plus de détails en concernant ce sujet. En association avec le texte, 8 photographies de "marines, paysages, portraits..."⁶³ ont été reproduites.

Oscar de Teffé a également participé aux activités du club. Issu d'une des familles les plus riches de la capitale, Oscar est diplômé en droit à Paris et, à l'âge de 24 ans, est nommé second secrétaire à l'ambassade du Brésil à Caracas (Venezuela)⁶⁴. Ensuite, il travaille dans plusieurs pays entre l'Europe et l'Amérique. Entre 1903 et 1905, il a eu droit à de longues congés, ce qui justifie sa participation aux premières expositions du Club Photo de Rio de Janeiro. Ce n'est qu'entre 1917 et 1921 qu'il revint pour une nouvelle période de licence à Rio de Janeiro, jusqu'à son retour en Europe, d'abord à Vienne, puis à Rome, où il resta entre 1923 et 1931. En transit continu à cause de la nature particulière de son travail, les saisons de Teffé

⁶¹ PEREIRA, 2010, p.43

⁶² Ricardo Mendes menciona a publicação do artigo "A exposição do Fotoclube" na edição de julho de 1904 da revista *Renascença*. MENDES, Ricardo. *Antologia Brasil, 1890-1930: Pensamento Crítico em Fotografia*. São Paulo: FUNARTE, 2013, p.182

⁶³ MENDES, 2013, p. 182

⁶⁴ *Oscar de Tefé*. Verbete Biográfica. Dicionário do CPDOC da FGV. Disponible sur: <http://www.fgv.br/CPDOC/COLLECTION/dicionarios/verbeta-biografico/tefe-oscar-de>. Consulté: 03/09/2017

au Brésil ont été courtes. Cependant, ses textes et images, dont beaucoup sont des récits de voyages, ont été récurrents dans les publications de *Renascença*.

Renascença publie également un article sur le salon de 1905⁶⁵. Ricardo Mendes⁶⁶ souligne le fait que quelques photographes professionnels, tels que Bastos Dias et "Photographia Leterre", ont participé à cette exposition. Comme l'année précédente, l'article est entièrement illustré et présente un panorama général de l'exposition. Il contient également des commentaires sur le travail de certains photographes. Sylvio Bevilacqua est décrit comme un "artiste d'une technique impeccable et d'un talent de composition". Alfredo Lage, en revanche, est décrit comme "presque exclusivement un paysagiste" et "un cultivateur amélioré de cet art, très justement respecté par ses pairs pour la note de correction fine dont il couronne habituellement ses œuvres". A propos de Barrozo Netto, sa polyvalence et l'utilisation de différents procédés, que ce soit en lumière naturelle ou artificielle, sont mis en évidence. Les deux derniers ont participé à cette édition en tant qu'exposants hors-concours. Parmi les participants du salon, l'auteur⁶⁷ met en valeur les œuvres de Guerra Duval qui "interprète ses tableaux avec un caractère très personnel" et avec des retouches très soignées. Par ailleurs, Mendes est attentif aussi au fait que le magazine compte parmi ses directeurs des personnalités d'une grande importance artistique dans la société de Rio de Janeiro : Rodrigo Octavio, par exemple, a été secrétaire de l'Académie brésilienne des lettres ; Henrique Bernardelli, professeur à l'École nationale des beaux-arts.



Barrozo Netto. — Onda

Fig. 1 : Barrozo Netto, *Onda*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905

⁶⁵ *Renascença*, Ano II, setembro de 1905, p. 95-101

⁶⁶ MENDES, p.193

⁶⁷ Von Ab. Eff. Aucune référence n'a été trouvée au sujet de l'auteur. C'est peut-être un pseudonyme.

RIO DE JANEIRO

Renascença

REVISTA MENSAL DE LETRAS, SCIÊNCIAS E ARTES

Editores-Proprietários: **E. DE VILLAGUEIRA & C.**
Rua do Coqueiro, 214.

Diretores: **RODRIGO OCTAVIO**
FREDERICO SEPPIGGIELLI

Anno II SETEMBRO 1905 Num. 19

SEGUNDA EXPOSIÇÃO DO PHOTO-CLUB

A EXPOSIÇÃO artística do Photo-Club do Rio de Janeiro foi uma prova eloquente do alto grão a que vão atingindo as cousas d'arte entre nós.

E tão mais digna de honrar e justos encontros tornou-se esta exposição do Photo-Club quanto apparece apenas, sem factas e sem proscricção de victoria, para mostrar que se pôde servir dignamente á Arte com a superioridade dos esthetas, com a finura dos fidalgos, com o ardor dos apaixonados, com a adoração dos crentes, lá no alto, longe dos esgares colossos e das mãos azuladas do industrialismo.

Era de amadores (para não falar de artistas-mestres) quer dizer, de oc-



R. Gomes. — Moços

cupados em outros misteres, mas que realizam o milagre da perfeição da Arte, para que vivam, com mais brilho e com mais nobreza, do que, talvez, os profissionais, que della vivem.

Fixar uma imagem pelos processos photographia, sem outro interesse que o de alimentar o emmorado ideal, sem proventos materiaes para o cu, num seculo e numa terra em que o egoismo é a philosophia da multidão, e estas cousas de sciencia pura, de arte pura, de letras puras são entristas com requintado desamor e arca de moça, cultivar em tais condições a photographia é merecer dos que se deliciam conscientemente com estas manifestações artisticas os mais fortes estímulos.

28

Fig 2 : *Renascença*, Ano II, setembro de 1905

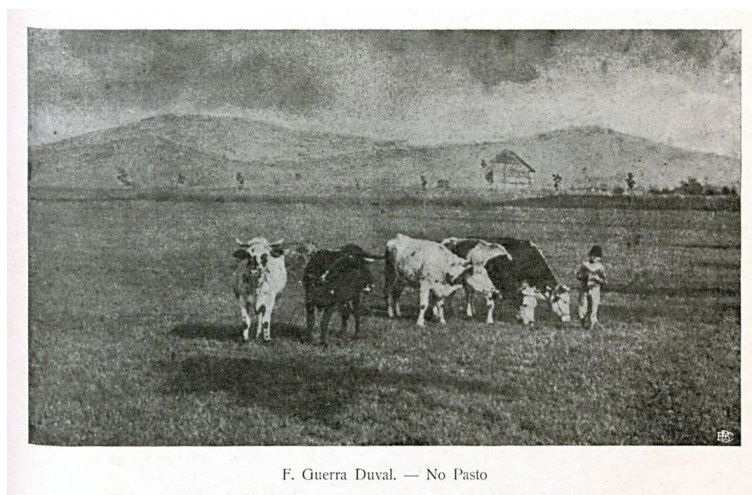
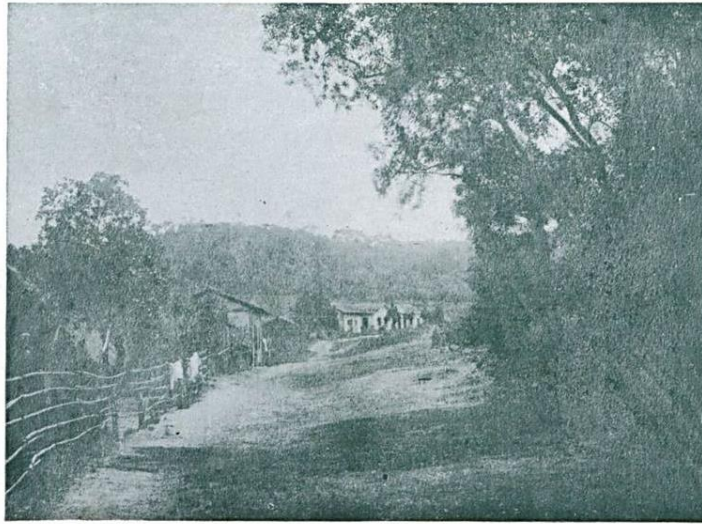


Fig 3 : F. Guerra Duva, *No Pasto*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905



Alfredo F. Lage. — Paizagem. Estudo de composição

Fig. 4 : Alfredo F. Lage, *Paizagem. Estudo de composição*, 1905.
Renascença, Ano II, setembro de 1905



Fig. 5 : S. Bevilacqua, *Innocencia. Estudo de composição*, 1905.
Renascença, Ano II, setembro de 1905

Álvaro de Lima, auteur de la critique⁶⁸ sur la 3ème exposition, ouvre son texte avec des commentaires sur les salons précédents, organisés dans la galerie Cambiaso. Selon Lima, dans la première exposition, les œuvres n'occupaient qu'un seul mur. Cependant, l'événement a été fondamental pour présenter au public, d'une manière sans précédent, des procédés alternatifs tels que la gomme et le charbon. L'année suivante, avec l'adhésion d'autres amateurs, l'exposition occupe toute la galerie. La troisième édition, à son tour, s'est tenue dans la salle du musée commercial, en annexe de la première exposition libre des beaux-arts. Lima décrit une atmosphère très agréable et accueillante. Parmi les nouveautés, l'auteur souligne la participation du photographe Augusto Malta, lauréat de la catégorie "professionnel". A cette époque, Malta était déjà un photographe célèbre, alors chargé d'enregistrer les transformations de l'espace urbain de la capitale brésilienne de l'époque. Malgré l'admiration explicite de l'auteur pour le travail de Malte, il n'a pas hésité à faire quelques recommandations au professionnel : "il faut chercher le meilleur ton de la preuve quand on doit retoucher le ciel, ne négligez pas ce détail important". Lima conclut le texte en faisant appel au ministre Miguel Calmon, présent lors des activités d'inauguration, afin que à l'occasion des salons suivants, la photographie soit intégrée au salon de manière complète et non plus en annexe.

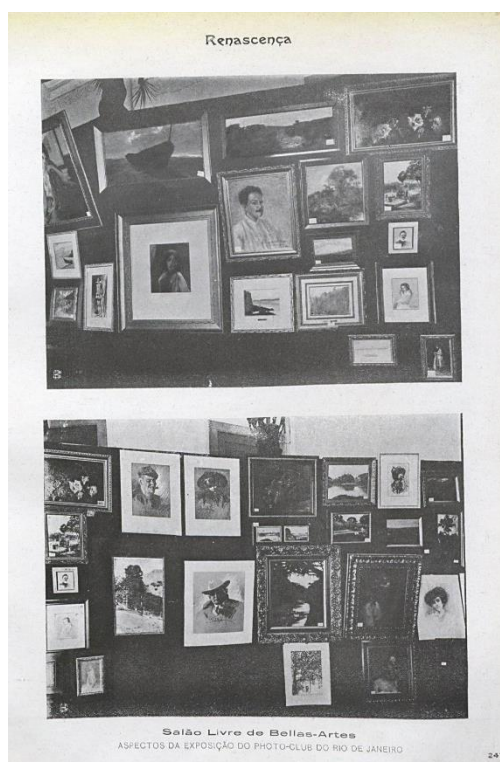


Fig. 6 : 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907

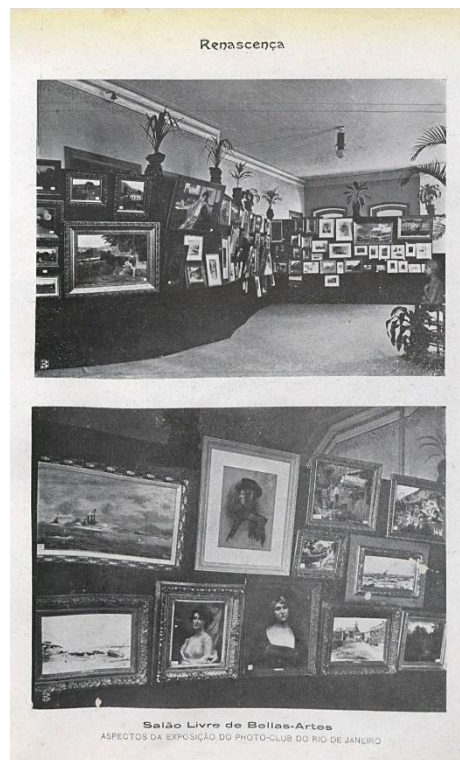


Fig. 7 : 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907

⁶⁸ LIMA, Álvaro de. "Terceira exposição artística do Fotoclube". *Renascença*, dezembro de 1907, p. 205



Fig. 8 : F. Guerra Duval, *No Bebedouro*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907

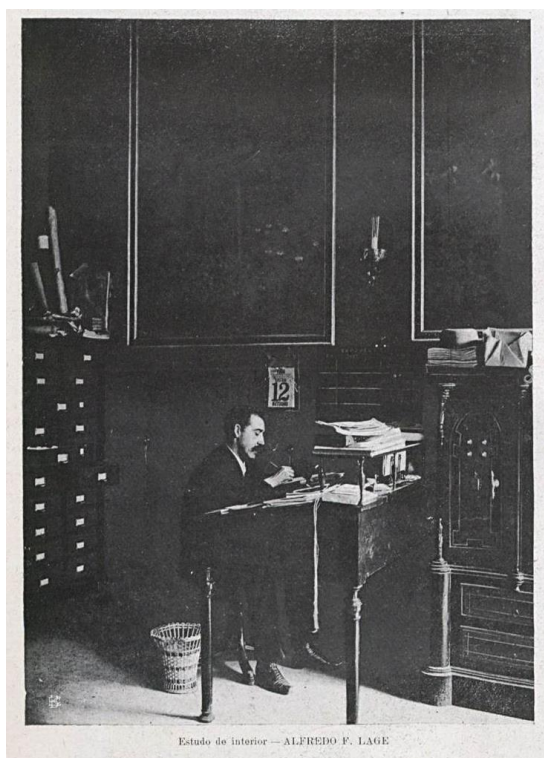


Fig. 9 : Alfredo F. Lage, *Estado de interior*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907

Renascença

de mestre. Sentimos não ter visto na exposição a cabeça perfil com que obteve um prêmio na Europa. Outro artista fora de concurso e que maneja o carvão a transporte é o Sr. Musso; do quadro em que nos apresentou alguns dos admiráveis retratos feitos no seu atelier nada podemos dizer senão bem; é certo que os profissionais em geral não podem ter a preocupação do trabalho artístico porque não procuram a satisfação de um ideal, senão um meio de vida; de mais o resultado final desse trabalho—a prova prompta, representa o esforço de meia dúzia de operários que, a não ser o operador da galeria, não conhecem o modelo: este revela, aquelle retoca, aquell'outro imprime, um quarto retoca a prova.

E' evidente que esse trabalho está longe de ser uma obra d'arte, entretanto o Sr. Musso consegue retratos admiráveis de semelhança e de tonalidade agradabilíssima. Além desse grande quadro havia outros em carvão de transporte em que se sentia a preocupação do artista; aqui agradaram-nos os dois de tom sepia e desgradaram os outros; não nos parece de bom gosto retratos communs, em-

bora expressivos, com tons azues; os bons artistas não se affastam muito dos tons pretos e sanguineos ou sepia; a sanguinea pôde ser empregada com vantagem nos retratos de crianças ou mulheres loiras e a sepia para as morenas ou lozems em cujo retrato não haja effeitos de luz violentos; no mais o preto quente ou não, o preto moreno e as outras tonalidades dessa côr se impõem sempre, salvo um ou outro quadro de descabida fantasia em que uma côr brilhante venha auxiliar o effeito, o que não era o caso do Sr. Musso. Repetimos aqui o que observámos acima a respeito do retoque; deve elle ser feito com a própria substancia que compõe a prova para que se não deem effeitos de espelhamento, que por vezes notámos nos carvões que vimos estudando. A não ser esse pequeno reparo, louvamos o esforço do Sr. Musso praticando os processos artisticos que os nossos profissionais tanto desprezam.

O Sr. Augusto Malta, a quem o jury concedeu um premio de profissional, é entre nós,

213

Retrato de Mme. Coelho Netto — SYLVIO BEVILACQUA

Rosina — SYLVIO BEVILACQUA

Fig. 10 : Sylvio Bevilacqua, *Retrato de Mme. Coelho Netto e Rosina*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907



Fig. 11 : Barrozo Netto, *Estudo – cabeça.. 3^a*
Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907

L'anthologie organisée par Ricardo Mendes⁶⁹, déjà mentionnée ci-dessus, est devenue une référence fondamentale. La sélection des textes indique de nouvelles possibilités d'interprétation par rapport aux pionniers de la photographie artistique amateur. Tout d'abord, Mendes bénéficie de la prolifération des œuvres monographiques sur le thème de la photographie, amateur ou professionnelle, au Brésil. La majorité d'entre eux, menés par des étudiants des programmes de troisième cycle des universités brésiliennes. Cependant, la sélection de Mendes présente également de nombreux éléments originaux⁷⁰. Parmi ceux-ci, des critiques et des articles inédits directement liés aux activités des photo-clubs. Le journal *O ESTADO DE S. PAULO*, basé à São Paulo, publie dans son édition du 20 mai 1897 une note sur l'arrivée d'une délégation de fonctionnaires chiliens dans la capitale de São Paulo qui mentionne "trois membres du *Photo Club Brasileiro*"⁷¹. La même année, *CORREIO PAULISTANO*, un autre journal de la ville, rapporte que le "Photo Club Paulista" a organisé un comité "pour prendre plusieurs photos" du premier bataillon de police de l'Etat" lors de son

⁶⁹ MENDES, Ricardo. *Antologia Brasil, 1890-1930: Pensamento Crítico em Fotografia*. São Paulo : FUNARTE, 2013, 356 p.

⁷⁰ MENDES, 2013, p. 7

⁷¹ Le club photo brésilien est également mentionné dans l'édition du 17 mars 1896 de "Jornal do Brasil". Dans cette note, le journal communique la réception du statut du club.

arrivée à São Paulo. De plus, un "*Photo Club Paraense*" est référencé dans le numéro de septembre 1901 du journal portugais *BOLETIM PHOTOGRAPHICO* comme le promoteur d'une "exposition photographique permanente".

La thèse de Luiza Costa Rodeghiero est un des études mentionnées par Ricardo Mendes⁷². Rodeghiero s'est dédié à combler une lacune importante dans l'histoire de la photographie brésilienne : celle du *Photo Club Helios* de Porto Alegre. Jusqu'alors, le club n'était mentionné qu'indirectement dans la plupart des ouvrages sur le thème du photo-clubisme au Brésil. Grâce à ses recherches dans les archives de la *Sociedade de Ginastica Porto Alegre* (SOGIPA), l'auteur a pu présenter des éléments inédits. Il s'agit d'un collectif fondé par des immigrants allemands et leurs descendants en 1907⁷³. Selon Rodeghiero, le club aurait été très actif au cours des trois décennies suivantes. L'auteur a eu accès à des catalogues d'expositions, ainsi qu'à des comptes-rendus de réunions, en réunissant plusieurs éléments concernant les activités quotidiennes du club. Selon l'enquête, les réunions du club et toutes les communications se sont déroulées en langue allemande. Malgré l'adhésion épisodique de membres d'autres origines ethniques, cette réalité reste inchangée jusqu'en 1942, juste un peu avant que les activités du club ne soient interrompues. Parmi les documents réunis par l'auteur figurent des correspondances avec des clubs allemands et autrichiens, ainsi que des documents attestant de la réception et de la lecture de périodiques et de livres en langue allemande. Dans ses premières années d'activité, le club a maintenu une communication plus étroite avec des associations en Allemagne et en Autriche, qu'avec d'autres amateurs au Brésil. Dans la presse, Rodeghiero trouve des références à la réalisation des concours, en partenariat avec des journaux de la ville, ainsi qu'à l'organisation de salons dans les années 1910 et 1920.

En parallèle, dans la capitale brésilienne, les activités du *Photo Club do Rio de Janeiro* semblent prendre au cours des années 1910. Cependant, certains personnages restent très actifs et apportent des contributions importantes à l'expansion et à la reconnaissance de la photographie. Sylvio Bevilacqua, par exemple, est resté actif dans les années 1910. Professeur de portugais au traditionnel Colégio D. Pedro II, Bevilacqua était un habitué des principaux salons d'art plastique de la capitale du Brésil. En fait, il devient un spécialiste du portrait et

⁷² RODEGHIERO, Luiza Costa. *Do Photo-Club Helios ao DECIFOTOS: memória e patrimônio em Porto Alegre no século XX*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2014

⁷³ Rodeghiero a choisi 1907 comme année de fondation du club, bien qu'il ait tracé les activités du club depuis 1904. Ce choix est lié au fait que les sources primaires trouvées par la chercheuse indiquent 1907 comme date officielle de la fondation. Toutefois, l'auteur n'exclut pas le fait que les membres du club puissent déjà se réunir de manière informelle à une date antérieure. (RODEGHIERO, 2014, p. 62)

organise son propre studio professionnel. Bevilacqua collabore aussi à des périodiques tel que la *Revista da Semana* (fig. 12 et 13).

Dans un article paru dans le journal *O PAIZ* du 24 novembre 1911, l'intellectuel Carlos Porto Carreiro évoque la dimension artistique de l'œuvre de Bevilacqua. Selon Carreiro, son studio se distinguait des autres installés à Rio à l'époque⁷⁴ :

Aucun de ces cabines exiguës, puant la drogue, dans lesquelles, dans les anciens ateliers, le client attendait son tour en parcourant un album photo. Pas de décors bon marché et des tissus d'ameublement précieux encore moins chers, mettant des notes grises ou brunes devant nos yeux. Pas de serres à 40° C, pompeusement décorées avec le nom des studios ; rien, avec quel plaisir je dis, de l'appareil de torture classique qui tenait la tête et forçait le client à des attitudes inconfortables et fausses. Pas du tout.

Au contraire, selon Carreiro, le visiteur est accueilli par une élégante colonnade couverte de portraits réalisés par Bevilacqua. L'auteur insiste sur les qualités de l'artiste, capable d'"attraper le semblant, qui est l'âme du visage, et à attraper le geste, qui est l'esprit de la forme". En 1913, l'édition du 24 juin 1913 du même *O PAIZ*, fait écho à l'exposition monographique de l'artiste. Bevilacqua est présenté comme secrétaire du Photo Club de Rio de Janeiro. Le texte souligne également le fait que le photographe est un interlocuteur de certains des noms les plus pertinents du pictorialisme européen de l'époque : tels que Constant Puyo et Robert Demachy. Cependant, aucun document complémentaire n'a été trouvé pour confirmer la correspondance de Bevilacqua avec les photographes français. Bevilacqua publie dans les numéros du 8 et 22 octobre 1921 de la *REVISTA DA SEMANA* une série de portraits de femmes extrêmement représentative de son travail.

⁷⁴ Titre : "L'impression artistique". Référence trouvée par Ricardo Mendes (2013). *O PAIZ*, Rio de Janeiro 24 de novembro de 1911, p.1



Fig. 12 : Sylvio Bevilacqua, *Ironia e doçura*. Revista da Semana, 8 de outubro de 1921



Fig. 13 : Sylvio Bevilacqua, *Ironia e doçura*. Revista da Semana, 22 de outubro de 1921

Fernando Guerra Duval est aussi mentionné à plusieurs reprises. Membre de l'élite de *carioca*, Guerra Duval est l'un des fondateurs de l'Automobile Club de Rio de Janeiro. Dans les premières manifestations du *Photo Club do Rio de Janeiro* au début du 20^{ème} siècle, Guerra Duval avait un rôle secondaire. Cependant, au fil des années, il devient un chercheur infatigable du milieu et, comme Bevilacqua, n'arrête jamais sa production en photographie. Ce n'est pas un hasard si Guerra Duval a été l'une des fondateurs du *Photo Club Brasileiro* en 1923. Le choix du nom reflète aussi l'ambition nationale du nouveau club. Selon l'enquête de Mello⁷⁵, Emílio Domingues, H. Schmidt, Alberto Friedmann et Nogueira Borges participent également au conseil d'administration du club. Parmi ceux-ci, Friedmann et Borges sont les plus actives au sein des initiatives du club aux années suivantes.

Les premières études sur le thème de la photographie amateur au Brésil ont mis en évidence un répertoire d'initiatives isolées au début du 20^{ème} siècle. Actuellement, il est possible de dévoiler un contexte beaucoup plus dynamique, malgré son isolement géographique. Depuis son premier salon en 1924, le *Photo Club Brasileiro* s'est engagé à faire appel à des participants d'autres régions du pays, dans le but de renforcer la dimension nationale de ses initiatives. Le lien avec les pionniers du début du 20^{ème} siècle se fait par la présence de Fernando Guerra Duval, mais aussi par la place occupée par Sylvio Bevilacqua. Directeur et principal porte-parole du club, Guerra Duval a également joué le rôle de commentateur pour "*1º Salão de Fotografia*".⁷⁶ Bevilacqua à son tour, au moins depuis le salon de 1927⁷⁷, devient membre du jury d'admission.

Le « *1º Salão de Fotografia* » s'est tenue dans le hall du *Liceu de Artes e Ofícios*, un établissement de formation professionnelle géré par la *Sociedade Propagadora das Belas Artes*, une organisation philanthropique indépendante. Au total, 220 œuvres des membres du club ont été exposées. Malheureusement, il n'y a aucune information concernant les membres du jury. Cependant, la critique de Guerra Duval à l'égard des images récompensées paraît suggérer que, parmi les juges, il n'y avait aucune personnalité du monde de la photographie. Dans son texte, Duval défend également les processus d'intervention en photographie (gomme bichromatée, résinotypie et huile) comme moyen d'assurer l'expression artistique, en éliminant « les détails grossiers ou inutiles, en modifiant les valeurs, en modifiant les valeurs, en introduisant des atmosphères, en imprimant sur la photo la note personnelle, le style individuel »⁷⁸. Duval

⁷⁵ MELLO, 1998, p. 68

⁷⁶ GUERRA DUVAL, Fernando. 1º Salão de Fotografia. *GAZETA DE NOTÍCIAS*, Rio de Janeiro, 09/07/1924, p.2

⁷⁷ Aucune information n'a été trouvée sur les éditions de 1925 et 1926 du salon.

⁷⁸ DUVAL, 1924, p.2

soutien aussi la valeur de l'« école française » en mentionnant l'exposition, hors-concours, de quelques œuvres de C. Puyo et R. Demachy au salon. L'exposition introduit également de nouveaux noms, tels que José Del Vecchio et Luiz Paulino Soares de Souza, qui passent à jouer un rôle de relevance dans l'histoire du groupe.

Dès les premières années d'existence du club, la publication de sa propre revue a été un objectif clé pour ses membres. Des entreprises éphémères ont été menées avec les publications *FOTO-FILM* (1924-1925) et *PHOTO REVISTA DO BRASIL* (1925-1926), toutes deux développées dans le cadre des partenariats commerciaux. Ce n'est qu'à partir de juillet 1926 que le club édite une revue qui répond directement à ses demandes de diffusion de la technique et surtout de l'art photographique. La revue *PHOTOGRAMMA* a été publiée régulièrement jusqu'en 1931. La publication accueille à la fois les images et la production écrite de ses membres. De plus, il fournit des indices importants sur les événements du club, mais aussi sur les contacts, les liens établis et les principales références mentionnées.

En 1927, *PHOTOGRAMMA* publie un texte de Fernão Do Valle⁷⁹ avec des commentaires autour de la quatrième édition du salon annuel du PCB. Selon les informations décrites par Valle, la "4ème Exposition Annuelle" s'est tenue au Palace Hotel sur l'Avenida Rio Branco, au cœur de la ville. Dans son introduction, Valle évoque les deux principales voies de la photographie : elle « peut être un simple document ou le message émouvant envoyé par un artiste ». Selon lui, ainsi que le dessin et la lithographie, la photographie est capable « d'exprimer le fait nu et brut ou la beauté de la nature, vue à travers une sensibilité privilégiée ». A son avis, l'exposition organisée en 1927 semble contenir ces deux aspects. Dans le texte de Do Valle, Hermínia de Mello Nogueira Borges est mentionnée pour la première fois. L'une des photographes les plus prolifiques du PCB, Hermínia est devenue, par la suite, la gardienne de la mémoire du club. Son mari, João Nogueira Borges, a été aussi une figure centrale, secrétaire puis président à plusieurs reprises. De plus, Valle mentionne deux photographes : O.C. Messeder du département de Bahia et Groff du département du Paraná. L'auteur révèle également les membres de la commission de jugement : Correia Dias⁸⁰, Raul Pederneiras⁸¹, ainsi que Sylvio Bevilacqua, déjà mentionné.

⁷⁹ VALLE, Fernão do. *Photogramma*, n. 14, Rio de Janeiro, outubro de 1927, p. 1. Il n'a pas été possible de trouver d'autres informations sur l'auteur.

⁸⁰ Artiste plasticien et illustrateur portugais, éradiqué au Brésil en 1914. CORREIA Dias. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponible sur : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3207/correia-dias>>. Consulté le: 11/04/2017.

⁸¹ Peintre, illustrateur et théâtrologue carioca, fondateur de la Société brésilienne des acteurs de théâtre. . PEDERNEIRAS, RAU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4263/raul-pederneiras>>. Acesso em: 11/04/2017.

Selon Ricardo Mendes⁸²:

l'année 1927 semble prometteuse. Le photo-clubisme passe par un moment d'effervescence relative. A São Paulo, la *Sociedade Paulista de Photographia*⁸³ organise sa première exposition en décembre. Depuis Porto Alegre, le *Photo Club Helios*, à travers une note en PHOTOGRAMMA, indique la réception continue de la revue du PCB et accepte d'établir un échange régulier de photos avec le *Photo Club Brasileiro*."

Une comparaison avec les activités du début du siècle est inévitable ! Le contact entre les clubs de Porto Alegre et Rio de Janeiro contraste avec le contexte d'isolement auquel ils étaient habitués⁸⁴. L'échange officiellement établi depuis 1927 est la première étape d'une relation très fructueuse. A l'occasion de son 27^{ème} anniversaire, le club invite le carioca Fernando Guerra Duval à venir au siège à fin d'exposer et commenter son travail, ainsi qu'évaluer quelques épreuves des membres de *Helios*. En réponse, Guerra Duval a invité les adhérents du club de Porto Alegre à envoyer des images à Rio. Cet envoi culmine dans le « *Salão Farroupilha* » en 1936, une exposition composée exclusivement d'images des membres du *Photo Club Helios*, organisée à Rio de Janeiro. D'autre part, à l'occasion du « Salon 1931 » organisé par le club de Porto Alegre, les cariocas n'étaient parmi les exposants. Dans l'analyse des catalogues d'exposition du PCB disponibles dans la collection du *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*⁸⁵, il n'y a aucune référence à participation de membres d'*Helios* non plus. Dans les éditions de 1936 et 1937, par exemple, un seul photographe du Rio Grande do Sul a participé aux salons : Gustavo A. De Sá Rheingantz.

Rodeghiero⁸⁶démontre que la réalisation du « *Salão Farroupilha* » en 1936 s'est effectué grâce à l'effort unique de l'associé Germano Ruhl, responsable du transport des images à Rio de Janeiro. Lors d'une réunion avec ses collègues d'*Helios*, Ruhl a raconté son expérience dans la capitale brésilienne. Tout d'abord, il a suggéré un échange de portefeuille itinérant avec

⁸² MENDES, 2013, p.216

⁸³ Photogramme, n. 13, septembre 1927 : "Le Conseil d'Administration du Club Photo de São Paulo, à travers notre collaborateur, Dr Luiz de Menezes, propose : d'exposer à São Paulo les meilleures œuvres qui figurent dans notre quatrième Salon Photo, de donner à nos associés les droits des membres du Club et de se charger de la représentation de notre revue et à São Paulo à titre provisoire". Le conseil d'administration de la Société Radio-Canada, en acceptant avec la plus grande satisfaction ces propositions, remercie le gentil offert."

⁸⁴ Une donnée complémentaire est présentée pour la première fois par Rodeghiero (2014) dans ses recherches sur *Helios*. L'auteur mentionne l'article publié par Alberto Friedmann, alors directeur du club de Rio de Janeiro, où il réalise une cartographie superficielle des clubs photographiques brésiliens dont il a la connaissance jusqu'à cette date. Dans "*Algumas noções sobre clubes fotograficos*", publié dans PHOTOGRAMMA (année 1, n. 4, p. 4-6, 30 oct. 1926), il cite "seulement trois clubs de photographie : un à Rio de Janeiro, un à Porto Alegre et un à Saint Paulo". Pour contrebalancer, Friedmann présente des données sur le contexte britannique, où il indique l'existence de 396 associations, dont 52 à Londres.

⁸⁵ Salons de 1936, 1937, 1939 e 1950.

⁸⁶ RODEGHIERO, 2014, p. 112

le FCB. Le compte-rendu de cette rencontre révèle également la date d'ouverture de l'exposition : le 11 avril 1936. Ruhl a aussi apporté avec lui le « Livre des Présences » du Salon. Selon Rodeghiero, il est possible de reconnaître les signatures de João Nogueira Borges, Hermínia Nogueira Borges, Sylvio Bevilacqua, José Del Vecchio et Clóvis Brito, entre autres. L'année suivante, ce sont les photographes *cariocas*⁸⁷ qui ont envoyé leurs images pour participer à l'exposition annuelle du *Photo-Club Helios*.⁸⁸

Il faut tenir en compte que, malgré le fait que le club garde le même nom, les membres d'*Helios* aux années 1930 n'étaient plus les mêmes qu'il y a plus de vingt ans. Rodeghiero souligne même une sorte de renouvellement générationnel, motivé non seulement par l'adhésion de nouveaux membres, mais principalement motivé par une nouvelle relation avec la pratique photographique et ses nouvelles « possibilités d'action et de visibilité », conséquence de « l'émergence croissante des associations et des revues spécialisées »⁸⁹. Rodeghiero signale, à partir de l'analyse des compte-rendu des réunions du club⁹⁰, la mention d'une correspondance reçue concernant la création de la « Sociedade Fotográfica Porto Alegre » en 1933. L'association a été fondée par un ancien membre d'*Helios*, Adhemar Fontoura de Barcelos. Le compte-rendu mentionne aussi l'intention des membres d'*Helios* d'établir une relation fraternelle avec le nouveau club, également composé d'Ubatuba de Farias, en tant que trésorier et Carlos dos Santos, dans la figure de secrétaire. Dans ce contexte, une attention particulière doit être accordée aux noms et prénoms des directeurs du nouveau club, tous d'origine portugaise, inclus ceux de l'ancien membre d'*Helios*. En fait, dans les publications internes, mais aussi dans les catalogues, l'hégémonie de la langue germanique est irréfutable, même dans les années 1930. L'influence germanique est également présente dans des actions concrètes, telles que des tentatives d'échange⁹¹ avec des clubs allemands et autrichiens.

Au cours des années suivantes, *Helios* montre un déclin progressif. A partir de 1939, le nombre de participants aux réunions, concours internes et expositions diminue considérablement. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale et les mesures restrictives aux groupes associés aux pays de l'Axe provoquent également l'usure du club, qui cesse définitivement ses activités en janvier 1942.

⁸⁷ RODEGHIERO, 2014, p. 117

⁸⁸ RODEGHIERO, 2014, p. 139

⁸⁹ RODEGHIERO, 2014, p. 95

⁹⁰ RODEGHIERO, 2014, p. 94

⁹¹ Rodeghiero (2014, p.109) mentionne, par exemple, l'envoi d'un portfolio avec des images des membres du club envoyées à Hanovre par Madame Begemann, membre du club qui passerait une saison en Allemagne.

1.2.3 – « Favoriser la diffusion de la photographie ».

Dans la capitale fédérale, malgré les réalisations du *Photo Club do Rio de Janeiro*, le *Photo Clube Brasileiro* a été le premier collectif à développer un véritable projet de diffusion autour de la pratique photographique amateur. En fait, « diffusion » est le mot-clé de la première édition de *PHOTOGRAMMA* publiée en juillet 1926. Une autre notion fondamentale pour comprendre l'importance de la revue au sein du circuit amateur brésilien est celle de l'appropriation. Le PCB se voit comme le principal vecteur de la promotion de la photographie artistique au Brésil. En effet, à travers l'expérience des membres du club de Rio de Janeiro, certains des principaux concepts, techniques et propositions esthétiques diffusés en Europe arrivent au Brésil. Ainsi, dans l'analyse de la revue, il est fondamental de comprendre quels concepts seront mobilisés pour la diffusion de pratique photographique amateur. Il est également important d'avoir en mesure que, lorsque *PHOTOGRAMMA* est publié, le marché de l'édition brésilien s'était déjà développé, principalement par rapport aux premières années du 20ème siècle. Cette évolution est liée aux progrès techniques, mais aussi à la création d'un réseau de distribution beaucoup plus efficace.⁹²

Selon Roger Chartier⁹³, la pratique d'appropriation culturelle doit être comprise comme une forme d'interprétation, un phénomène dynamique, résultat d'un processus de production de sens et de construction d'une signification par le lecteur. Ainsi, son produit ne sera pas une copie de l'original, la transposition d'une connaissance statique. Dans le cas de la photographie, ce processus devient doublement puissant. Les lecteurs de livres et de revues photographiques ont à leur disposition non seulement des textes, mais aussi des images, aussi lisibles et, alors, objet d'interprétation. La façon dont chaque photographe ou groupe utilise ces références sera toujours particulière. Il revient aux chercheurs, dans l'analyse d'une production spécifique, de repérer les points d'intersection entre des contextes différents.

PHOTOGRAMMA est un magazine mensuel, au format A5, constitué par 20 à 30 pages. La publication est abondamment illustrée. La plupart des photographies (en moyenne 20 par numéro) qui composent chaque édition est réalisée par les membres du club eux-mêmes (Fig, 15, 16 et 17), notamment dans le cadre des salons et des concours internes organisées par le club. Le magazine est aussi un moyen de partager les actions quotidiennes, le programme et les

⁹² Ricardo Mendes menciona a publicação do artigo “A exposição do Fotoclube” na edição de julho de 1904 da revista *Renascença*. MENDES, Ricardo. *Antologia Brasil, 1890-1930: Pensamento Crítico em Fotografia*. São Paulo: FUNARTE, 2013, p.182

⁹³ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

intentions du groupe. Ce programme, en fait, est très proche de la tradition reléguée par pionniers de la photographie artistique à Rio de Janeiro. Et ce n'est pas que de la coïncidence. Le rédacteur en chef du magazine est Fernando Guerra Duval et l'un de ses principaux collaborateurs est Sylvio Bevilacqua. Révérence aux pionniers, mais aussi de la place pour les nouveaux praticiens. L'une des rubriques les plus régulières de la publication s'appelle « *Consideranda* » (Fig. 18). Comme le souligne Amaro Bello⁹⁴, responsable de sa rédaction, son objectif n'était pas de tendre, mais d'opiner et de guider le travail de ceux qui « par distraction ou par manque de réflexion » ont fini par commettre des fautes « faciles à corriger ».

Il est également impossible d'ignorer la dimension commerciale du magazine. D'abord parce qu'il s'agit d'un produit, avec prix d'acquisition⁹⁵ des numéros individuels (2\$000) et possibilité d'abonnement annuel (20\$000 au Brésil, 30\$000 à l'étranger). Il y a aussi de la place pour la publicité des produits et des entreprises spécialisées dans le domaine de la photographie. Ana Maria Mauad⁹⁶ a déjà souligné, dans sa thèse, que les représentants des sociétés Agfa, Gevaert et Kodak publient des annonces dans le magazine. A partir de son numéro 9⁹⁷, *PHOTOGRAMMA* diffuse l'« indicateur », une liste avec les coordonnées des représentants des usines étrangères de matériel photographique, des revendeurs et des principaux studios des photographes professionnels.

⁹⁴ BELLO, Amaro. *PHOTOGRAMMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 1926 p. 24

⁹⁵ *PHOTOGRAMMA*, n. 12, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1927 p. 12

⁹⁶ MAUAD, Ana Maria. *Sob o Signo da Imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX*. Tese de Doutorado: Departamento de História, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990, p.64

⁹⁷ Avril 1927.

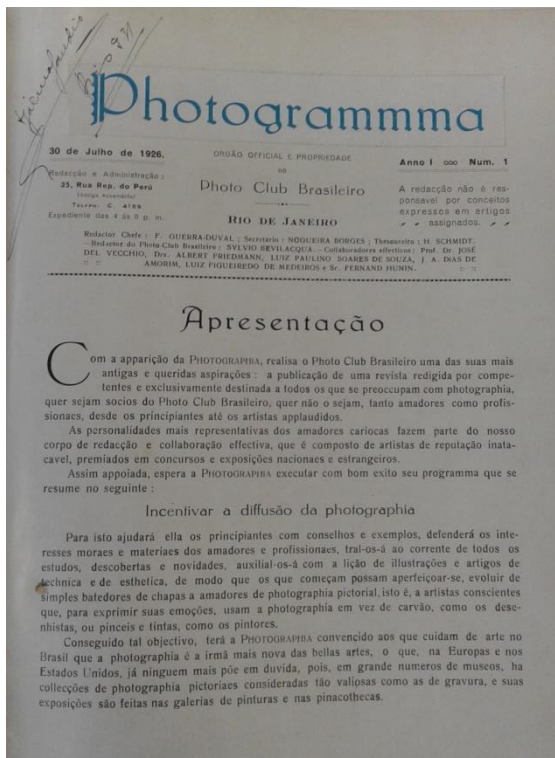


Fig. 14 : *PHOTOGRAMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926, p. 1.



Fig. 15 : GUERRA DUVAL, F, *Pastoral*. *PHOTOGRAMMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 13.



Fig. 16 : FRIEDMANN, A. *Caminho da Floresta*. *PHOTOGRAMMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 17.



Fig. 17 : BORGES, Hermínia. 2º prêmio no concurso de profissões. *PHOTOGRAMMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 23.



Fig. 18 : «*Consideranda*». *PHOTOGRAMMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926, p. 1.

La quantité et la diversité des références présentes dans *PHOTOGRAMMA* font de la revue un objet fascinant. Pourtant, en ce qui concerne les problématiques directement liés à la thèse, certains éléments semblent plus pertinents que d'autres. En plus de « *Consideranda* », « *Respingando* » est autre rubrique publiée depuis le premier numéro de la revue. Elle était consacrée à la répercussion d'événements et de textes sur le thème de la photographie, produits à l'étranger. En portugais, l'acte de « *respingar* » dit de la conséquence d'une action principale : l'encre peut « *respingar* » après avoir touché l'écran, par exemple. O « *respingo* » ou « l'éclaboussure », dans son sens figuré, apporte la dimension d'une répercussion difficile à mesurer, précisément parce qu'elle est particulière et imprévisible. Signée d'abord par Fernando Guerra Duval⁹⁸, ses principales sources correspondent aux revues étrangères, probablement originaires de sa propre collection. Son édition inaugurale apporte des commentaires sur quelques discussions techniques et esthétiques publiées dans les magazines *Camera* (Suisse), *Il Progresso Fotografico* (Italie), *Revue Française de Photographie* (France) et *British Journal of Photography* (Angleterre). Toujours dans sa première édition, Guerra Duval a fait des commentaires par rapport l'organisation du « LXXI Salon annuel » de la Royal Photographic

⁹⁸ J. Dias de Amorim est le responsable par la rubrique dans quelques numéros.

Society de Londres, acclamé pour ses grandes proportions. Chez les britanniques, en plus d'une section consacrée à la photographie artistique, le salon accueille également des œuvres relationnés aux applications scientifiques et industrielles de la photographie, ainsi que de la cinématographie. En fait, Guerra Duval propose un modèle qui sera suivi dans les numéros du périodique. En effet, les discussions techniques (avec un accent particulier sur les nouveautés, bien sûr), ainsi que les répercussions de certains des principaux salons photographiques européens de l'époque, occupent la majorité de textes de « *Respingando* ».

Le Bulletin de la Société française de photographie, par exemple, est mentionné pour la première fois par J. Dias Amorim, rédacteur de « *Respingando* » au numéro de novembre 1926. Le sujet : l'utilisation de potassium et du sulfate de chrome dans les révélateurs. Le procédé est apprécié pour générer des négatifs équilibrés et transparents, dans la mesure où l'alumine durcit la surface de la gélatine et permet un mieux développement. Un autre article du Bulletin, autour des techniques de développement, sera également mentionné au numéro de janvier 1927, cette fois-ci par Guerra Duval. Tout au long de la rubrique, plusieurs autres sujets techniques sont abordés tels que : la fixation, les révélateurs, l'utilisation du papier, les lentilles photographiques, le collage à sec, la photogravure, l'illumination des portraits par lumière artificielle, le gélatinobromure, le bain de fixation pour l'iodure d'argent, etc. Et les revues les plus souvent citées : *Amateur Photographer* (Angleterre), *Berliner Tabellblatt* (Allemagne), *Boletim Fotografico* (Portugal), *British Journal of Photography* (Angleterre), *Bulletin du Nord de la France*, *Bulletin Photo do Photo-Touring do Pas-de-Calais*, *Bulletin de la Société française de photographie*, *El Progreso Fotografico* (Catalunya), *La Photographie française et The New Photographer* (Angleterre).

Dans l'édition d'octobre 1926 de *PHOTOGRAMMA*, Guerra Duval décrit son admiration pour la technique de réalisation de ce qu'il appelle « caricatures photographiques », décrite sur un article paru dans le magazine allemand *Berliner Tabellblatt*. L'auteur mentionne aussi l'article "Lumière e ombres" paru dans la revue *Amateur Photographer*⁹⁹ :

Les photographes de la génération précédente étaient fous des effets à la Rembrandt, et aujourd'hui encore peu en parlent, car ils leur donnent un autre nom. L'ombre révèle la forme, indique le relief et est indispensable dans de nombreux sujets photographiques ; en architecture, elle aide à produire l'impression de la matière employée, arrondit les têtes, donne vie aux images et à la richesse et donne de la profondeur au paysage.

⁹⁹ *PHOTOGRAMMA*, n. 4, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1926, p. 19

Après ces deux premiers exemples, les articles consacrés aux discussions et aux propositions esthétiques sont devenus rares. Une autre exception est le texte sur « l'imagination en photographie »¹⁰⁰ publié originalement par *The New Photographer*. Dans le texte Guerra Duval se lance au débat autour de la relevance de photographies de photographies d'intérieur et des scènes de genre. En opposition à ceux qui ne prennent pas ce genre d'images au sérieux, l'auteur argumente que, dès que réalisées avec soin et un bon sens de la composition, elles peuvent devenir d'intéressantes épreuves. De la Revue Française de Photographie, Guerra Duval commente deux articles en éditions successifs : le premier « Photographie et le rire », publié dans le numéro de décembre 1927 de *PHOTOGRAMMA* ; le deuxième, "La Photographie des enfants", présenté dans l'édition de janvier 1928. Dans l'analyse du premier article, Duval commence par une question : « Les amateurs sont-ils tristes ? » La question est liée au fait, constaté par l'auteur, que la plupart des portraits qui circulent dans les expositions et les publications de photo-clubs ont des modèles aux visages sérieux. Pour lui, un bon portrait doit être le « reflet de la mentalité du modèle » pour échapper au « banal instantané... ». Guerra Duval souligne le fait que les « portraits heureux » sont particulièrement adaptés à l'enregistrement des enfants, un commentaire qui anticipe le thème discuté dans le prochain numéro du magazine.

La réflexion autour de l'article du deuxième article débute par l'observation suivante : « Les portraits d'amateurs laissent généralement beaucoup à désirer, l'insuffisance de la matière et l'absence de connaissances artistiques rendent tout travail sérieux difficile ». Cependant, Guerra Duval soutient que les portraits d'enfants sont une première étape importante à franchir pour les photographes débutants. D'abord, parce qu'ils ne demandent pas une grande maîtrise technique. Basés sur la « grâce naturelle des attitudes des enfants », ces portraits peuvent même être réalisés à l'extérieur, où le plein soleil peut provoquer des effets intéressants. Il est significatif que, dans la discussion de ces deux thèmes, Guerra Duval s'est surtout adressé à des photographes amateurs peu expérimentés. En fait, il s'agit de thèmes liés principalement à des praticiens dédiés à l'enregistrement des loisirs et de la vie quotidienne familiale. Il est important de souligner qu'il s'agit également d'un public cible du périodique. Cependant, l'opposition parmi les praticiens semble claire, dénotant l'existence de différents niveaux d'approfondissement de l'expérience parmi les amateurs. Cette discussion à la recherche d'une définition autour de la notion de « photographe amateur » est d'ailleurs le thème de certains des articles commentés par Guerra Duval dans le numéro de juin 1927.

¹⁰⁰ *PHOTOGRAMMA*, n. 9, Rio de Janeiro, avril de 1927, p. 22

L'article débute par une question qui semble toujours occuper l'imaginaire des praticiens qui adhèrent aux photo-clubs : Qu'est-ce qu'un amateur de photographie picturale ? Le point de départ du débat est la section « Photographie picturale » du salon photographique de Londres. La critique de certains des participants du salon à l'époque se dirigeait envers le fait que cette section contenait, exclusivement, des paysages et des marines. De son côté, l'auteur soutient que la question picturale n'est pas nécessairement associée au thème de l'image, mais à l'approche choisie par le photographe. Une photographie est « picturale » et donc, artistique, si elle est traitée artistiquement. Il reconnaît toutefois que certains thèmes, tel que le paysage, offrent de plus grandes possibilités de traitement artistique. Dans ce même numéro, *PHOTOGRAMMA* publie « Les appareils bon marché »¹⁰¹, écrit par F. Da Cruzalva. Bien qu'il n'ait pas été possible de trouver des informations sur l'auteur, son approche du sujet est presque complémentaire au débat sur la conceptualisation de l'amateur de photographie picturale. Tout d'abord, Cruzalva affirme que l'association entre l'utilisation de dispositifs à prix élevé et la qualité des images photographiques est fautive. D'autre part, il s'oppose également à ceux qui utilisent la "qualité inférieure de l'appareil" en tant que prétexte de leur déficience technique. L'auteur conclut que les cameras box, par exemple, sont une excellente alternative pour les photographes débutants, précisément parce qu'ils ne dépendent pas d'une manipulation complexe, mais dès que utilisées dans les bonnes situations, elles peuvent rendre de très belles images. Cruzalva offre même quelques astuces techniques pour la meilleure utilisation de ces appareils.

L'attention portée à la répercussion et au déroulement des expositions et salons est également un thème récurrent des publications produites par les photographes amateurs. Dans le numéro de juillet 1927, « Respingando »¹⁰² reproduit des commentaires sur le *London Salon of Photography*, le XX^e Salon International d'Art Photographique de Paris et *l'Internationella Fotografiska Salongen* de Stockholm, originellement publiés dans la revue *El Progreso Fotografico*. A partir de l'article intitulé "Les principaux salons internationaux de photographie en 1926", Guerra Duval extrait essentiellement des données statistiques : quatre cent trente épreuves ont été exposées (parmi quatre mille jugées) dans le salon de Londres, avec une importante collaboration de photographes japonais ; quatre cent soixante-quatorze images ont été montrées à Paris sur deux mille reçues; deux cent quarante-deux photographies ont été

¹⁰¹ *PHOTOGRAMMA*, n. 18, Rio de Janeiro, junho de 1927, p. 10

¹⁰² Dans cette édition "Respingando" a été rédigé par J. Dias Amorim. *PHOTOGRAMMA*, n. 19, Rio de Janeiro, julho de 1927, p. 13

exposées dans le salon de Stockholm, choisies parmi six cent images. Ces chiffres sont à la base de l'argumentation de l'auteur sur l'importance d'une sélection stricte, fait qui valorise encore plus l'acceptation dans un salon : « Il n'y a pas d'intérêt à exposer de nombreuses preuves, mais de bonnes preuves ».

Le salon de la Société française de photographie avait déjà fait l'objet de la rubrique « *Respingando* » au numéro 5 de la revue, daté de novembre 1926. Grâce aux données extraites de la Revue française de photographie, l'auteur s'est principalement adressé à la participation internationale de l'exposition. Au-delà des pays européens, seuls les Etats-Unis ont eu une participation importante avec 43 exposants. De l'Amérique du Sud, un seul photographe argentin et un autre uruguayen ont participé. Alors, aucune participation brésilienne. Ces données reflètent une certaine nuisance par rapport à la faible participation des Brésiliens dans les salons à l'étranger. En fait, compte tenu des catalogues conservés par la Sfp dans sa collection, la première participation brésilienne n'aurait lieu qu'en 1946, mais ce sera un thème fondamental du deuxième chapitre.

La projection internationale était un facteur clé pour la reconnaissance d'un club, parmi les autres associations bien sûr, mais aussi comme un signe de succès à l'échelle régionale, en tant qu'institutions socialement significatives. Tout au long de la revue, principalement à travers « *Respingando* », il est évident que le désir de se relationner avec ce qui se faisait en Europe était fondamental pour les cariocas. Les petites réussites à l'étranger méritaient d'être célébrées et diffusées. Dans le numéro de septembre 1927, par exemple, la collaboration établie avec le journal portugais *O Mundo Fotografico* est digne de mention. La publication, basée à Porto, a offert aux membres du PCB la possibilité de soumettre des articles pour publication. En décembre 1926, dans son « *Noticiário* », le club fait écho à la note publiée dans le numéro du 3 décembre du *British Journal of Photography* qui contenait des informations concernant la fondation du *Photo Club Brasileiro* en 1923, ainsi que ses coordonnées. En outre, la note s'adresse également aux photographes anglais qui, éventuellement, pourraient être intéressés à devenir membres correspondants du club brésilien.

Peu à peu, les numéros de Photogramma construisent une identité propre au *Photo Club Brasileiro*. Les définitions de ce qu'ils croient être leur mission sont de plus en plus évidentes, ainsi que les concepts clés qui justifient leur pratique. Déjà dans le premier numéro de la revue la mise en place de la mission principale, « encourager la diffusion de la photographie » :

Pour cela, il aidera les débutants avec des conseils et des exemples, défendra les intérêts des amateurs et des professionnels, mettra à jour toutes les études, découvertes et nouveautés, les aidera avec des illustrations et des articles de technique et

d'esthétique, afin que ceux qui commencent puissent s'améliorer. Évoluant du simple batteur de plaque à l'amateur de photographie picturale, c'est-à-dire à l'artiste conscient qui, pour exprimer ses émotions, utilise la photographie au lieu du fusain, comme les dessinateurs, ou les pinceaux et peintures, comme les peintres. Pour atteindre cet objectif, *PHOTOGRAMMA* aura convaincu ceux qui s'occupent de l'art au Brésil que la photographie est la plus jeune sœur des beaux-arts, ce qui, en Europe et aux États-Unis, ne fait plus aucun doute, car, dans de nombreux musées, il existe des collections de photographie picturale considérées aussi précieuses que celles de gravure, et leurs expositions se font dans les galeries de peintures et dans les pinacothèques.

Dans ce processus, les collaborateurs de la revue ont progressivement construit une collection d'arguments autour de la légitimité de la photographie en tant que pratique artistique. Cependant, la diffusion de ses principes ne se ferait pas seulement grâce à la revue. Le club s'est également engagé à offrir des conférences et des cours sur l'art et la technique photographique, plusieurs d'entre eux ouverts au public. Dans la première édition du périodique, à la page 14, *PHOTOGRAMMA* annonce la réalisation de plusieurs conférences : « Comment j'ai construit mon appareil » du Dr. A. Friedmann ; « Trichromie et résinotypie » du Professeur A. Thoreau. « Le beau et le laid » du professeur Sylvio Bevilacqua ; « Coupage et découpage » de Dr Luiz Paulino Soares de Sousa. Dans le numéro 2, le magazine communique également certains des cours et conférences prévus pour les mois à venir¹⁰³ : « Quel est l'appareil préféré des amateurs » de Luiz D. Le Caire ; « L'humour en photographie », une nouvelle contribution du Dr Luiz Paulino de Soares de Sousa ; « Cinématographie pour amateurs » de Harvey Chalk ; « Expériences avec les appareils Unette » par W. Kurtz ; « L'orthochromatisme des films » de Fernand Hunin ; « Comment photographier les fleurs » de D. Hermínia de Mello Nogueira Borges ; « Photographies et critiques » du Dr José Marianno ; « Des aberrations en optique photographique » du Dr Luiz Figueiredo de Medeiros ; et « Photogravure rotative » de Nogueira Borges. Au-delà de membres actifs du club, les conférences et les cours semblent avoir dépendu également des proposant hors de la réalité quotidienne du club, qu'il s'agisse de photographes amateurs, de professionnels ou même de représentants commerciaux.

Dans l'édition de numéro 4¹⁰⁴ de *PHOTOGRAMMA*, Alberto Friedmann, qui deviendra un important collaborateur au fil des ans, publie l'article « Quelques notions sur les clubs photographiques ». Friedmann¹⁰⁵ présente les principaux avantages de la production photographique au sein d'un club, surtout en opposition à l'isolement que connaissent de

¹⁰³ *PHOTOGRAMMA*, n. 2, Rio de Janeiro, agosto de 1926, p. 22

¹⁰⁴ *PHOTOGRAMMA*, n. 4, Rio de Janeiro, outubro de 1926

¹⁰⁵ Collaborateur de la revue et membre très influent au sein du club, Alberto Friedmann est nommé président d'honneur en 1927. Son portrait photographique est mis en exposition permanente dans la salle principale de l'entité (*Photogramme*, n° 13, édition août 1927).

nombreux amateurs. Friedmann décrit son parcours personnel : plus d'une quinzaine d'années dédiées à la pratique photographique sans appartenir à aucun club. Les nouvelles techniques, il les connaissait à travers des livres et des magazines. Mais le processus d'apprentissage entraînait d'importantes dépenses financières, ainsi que de nombreuses frustrations due à des erreurs répétitives. Il se sentait également limité d'un point de vue artistique, puisqu'il n'arrivait pas à composer au-delà des thèmes banals. Mais au sein du *Photo Club Brasileiro*, il a pu développer ses « capacités techniques et artistiques ». Selon Friedmann, la maturation de sa production est directement liée à l'échange continu avec les autres membres. Encouragement constant à la production, grâce aux concours et aux expositions, mais aussi l'occasion de faire commenter son travail. En plus, pour Friedmann, la « critique mutuelle » est le facteur d'amélioration le plus important et le plus efficace. À la fin, un seul avertissement : « le jugement humain est toujours sujet aux erreurs et aux fautes, surtout en matière d'art ». Il est important que l'amateur sache accepter les jugements et qu'il ne se sente pas pénalisé par d'éventuelles injustices.

Rapprocher la photographie et les beaux-arts est définitivement une stratégie de légitimation de la pratique développée au sein du club. La stratégie n'est pas inédite, surtout si l'on tient compte l'expérience européenne et nord-américaine. Cependant, c'est précisément l'approche de chaque club qui peut entraîner des particularités. Dans le cas de PCB, de ses membres et de ses lecteurs potentiels, le dialogue se fait, avant tout, à travers sa relation avec l'art brésilien présenté dans les salons artistiques de Rio de Janeiro. C'est bien le thème choisi par Fernando Guerra Duval dans son texte « Observations sur l'art photographique »¹⁰⁶, publié en deuxième page du numéro 12 du journal. Pour l'auteur, il ne s'agit plus de savoir si la photographie appartient ou non aux « *bellas artes* », question qui a déjà été traitée et résolue de manière exhaustive. Son but est d'alerter le lecteur sur les possibilités de l'intersection et les bons résultats que, même ceux qui n'ont pas l'intention de devenir artistes, peuvent obtenir dans leurs images. Il s'agit d'aller au-delà du souci de la « minutie technique et de l'amélioration des dispositifs » pour s'inquiéter de la "beauté des résultats", pour développer une nouvelle faculté : d'être capable « voir photographiquement ». La principale particularité de la relation art-photographie promue par Guerra Duval est peut-être le rapprochement de la photographie avec les « arts graphiques » (dessin et gravure) et pas nécessairement avec la peinture. L'auteur défend, à nouveau, l'importance des processus d'intervention, car ils transposent la dimension de la copie de la nature et ouvrent la place à l'interprétation de l'artiste.

¹⁰⁶ *PHOTOGRAMA*, n. 12, Rio de Janeiro, julho de 1927, p. 2

Cependant, les images produites par ces photographes échappent les limites des salons et du siège du club, pour s'inscrire définitivement dans l'expérience visuelle de la ville de Rio de Janeiro, notamment dans sa façon urbaine et cosmopolite. Selon Bandeira de Mello (1998)¹⁰⁷:

Avec l'interruption de la publication de la revue *Photogramma* en novembre 1931, les nouvelles concernant le photo-club sont diffusées dans différents journaux et magazines de Rio de Janeiro, tels que : le Globo, Beira-Mar, Revista da Semana, Careta, O Cruzeiro et Revista Copacabana. En plus de faire connaître les activités du Photo Club Brasileiro, la presse illustrée carioca s'est bénéficié de la collaboration de plusieurs membres du photo-club pour l'illustration de ses pages.

L'entrée d'images picturales dans les premiers magazines illustrés au Brésil est une autre caractéristique typique de l'expérience brésilienne. En fait, les amateurs sont des praticiens les plus dédiés à la production et à la réflexion autour des possibilités de l'image photographique. Au-delà des professionnels, parfois très limités aux pratiques de studio, les amateurs disposaient d'un répertoire de ressources techniques et esthétiques plus convenable au ton moderne et cosmopolite que ces premiers périodiques cherchaient à imprimer. De plus, le fait que beaucoup de ces photographes sont des membres actifs de l'élite *carioca* ne peut être négligé. Les fêtes promues par Fernando Guerra Duval et son épouse, par exemple, étaient souvent mentionnées dans les journaux de capitale.

Comme le dit bien Ana Maria Mauad (2005)¹⁰⁸ :

Il est également important de tenir compte du fait que la maîtrise des moyens techniques de production culturelle implique, à la fois, celui qui détient les moyens et le groupe qu'il sert, s'il est un photographe professionnel. En ce sens, il ne serait pas exagéré de dire que le contrôle des moyens techniques de production culturelle, jusqu'aux alentours des années 1950, était le privilège de la classe dominante ou d'une partie de celle-ci.

Pour l'auteur, qui voit dans les revues illustrées de l'époque des « fenêtres qui s'ouvrent sur le monde à travers les clichés photographiques »¹⁰⁹, il s'agit d'un processus de diffusion et d'assimilation d'images qui conduit à l'établissement d'une nouvelle forme de sociabilité.

La relation entre la *REVISTA DA SEMANA* et le *Photo Club Brasileiro* de Rio de Janeiro, par exemple, a été pionnière. En plus de faire écho à certaines des principales initiatives du club, la revue passe à utiliser des images produites par des photographes amateurs dans ses publications. Un des ensembles les plus utilisés : les portraits de femmes de Sylvio Bevilacqua.

¹⁰⁷ MELLO, 1998, p. 72

¹⁰⁸ MAUAD, A. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 13, n. 1, São Paulo, jun. 2005, p. 141

¹⁰⁹ MAUAD, 2005, p. 152

De plus, au cours des années 1930, *REVISTA DA SEMANA* publie à plusieurs reprises des photographies produites par les membres (Fig. 19 et 20) du PCB, ainsi que des photographies originellement montrées aux salons.

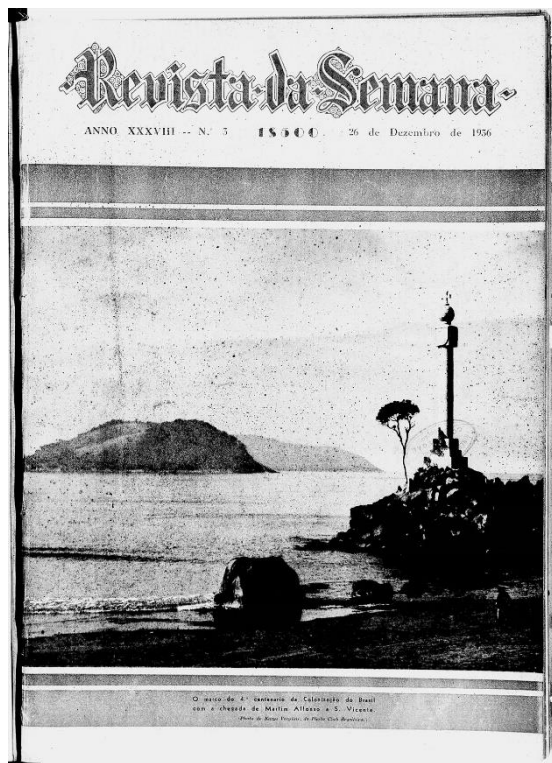


Fig. 19 : Foto de capa de Kazys Vosylius
REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1936

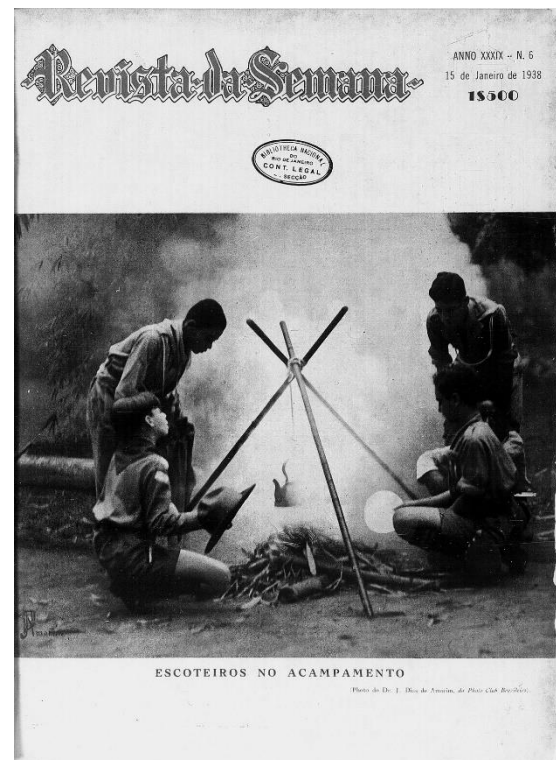


Fig. 20 : Foto de capa de J. Dias de Amorim.
REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1938

La parution du magazine *O Cruzeiro* en 1928 a également eu un grand impact sur la vie culturelle de la ville de Rio de Janeiro. Le périodique, dans son premier éditorial, se présente comme « la plus moderne revue brésilienne ». Créé par les *Diários Associados* d'Assis Chateaubriand, le magazine a voulu, depuis ses premiers numéros, se démarquer du passé colonial la capitale brésilienne. Dans sa présentation, le processus de construction de l'avenue Rio Branco a servi de métaphore aux ambitions du magazine. Élément central au sein des réformes urbaines entreprises dans la ville au début du 10^{ème} siècle, le grand boulevard est devenu un signe de la modernité *carioca*. En feuilletant les pages d'*O Cruzeiro*, il est impossible d'ignorer le rôle primordial que l'utilisation de l'image occupe, surtout la photographie. A travers la rubrique « Vers les cinq parties du monde », les cariocas ont eu accès à des images produites dans régions lointaines. Ils découvrent le différent grâce aux images du « monde exotique », ainsi que s'inspirent et s'identifient des divers modèles de civilisation élaborées ailleurs et traduits par la photographe.

Selon Bandeira de Mello¹¹⁰, le partenariat entre PCB et l'*O Cruzeiro* a inauguré des nouveaux paradigmes autour de l'utilisation de la photographie dans la presse brésilienne. Dans la première édition de la revue, par exemple, des concours photographiques destinés aux photographes amateurs et professionnels sont annoncés¹¹¹ :

En établissant ces concours, qui visent à stimuler le développement de l'art photographique et à faire connaître ses praticiens, CRUZEIRO rend hommage à ceux qui se consacrent à l'art photographique, mais offre également un service à la presse illustrée.

Un magazine est toujours tributaire de la photographie. Plus l'art photographique est avancé et diffusé, mieux il peut remplir sa mission documentaire sur la vie et la nature. CRUZEIRO souhaite apporter à la convivialité de la presse illustrée nationale les nombreux photographes, amateurs et professionnels, brésiliens et étrangers, domiciliés au Brésil, en leur apportant une large publicité pour leurs œuvres.

Selon le règlement, chaque mois, le photographe lauréat recevra : une somme d'argent ou son équivalent en matériel photographique, un abonnement annuel au magazine, en plus de faire publier sa photographie. Le jury a été composé de : Fernando Guerra Duval, présenté comme directeur du *Photo Club Brasileiro* et rédacteur en chef de la revue *PHOTOGRAMMA* ; José Marianno Filho, ancien directeur de l'École des Beaux-Arts ; Henrique Cavalleiro et Marques Júnior, professeurs de l'École des Beaux-Arts ; et Sylvio Bevilacqua. La présence de Guerra Duval et Bevilacqua atteste de la proximité du journal avec le club. Cette proximité se manifeste aussi à travers le discours de valorisation et de soutien de l'art photographique présent dans la présentation du concours.

Les trois premiers thèmes du concours étaient : « Baignade en mer », instantanés, scènes de plage et de baignade en mer, prévu pour le mois de novembre ; en décembre « La fille de nos jours », instantanés ou clichés qui documentent la beauté, la mode et les attitudes des filles modernes ; « Figures nationales typiques », registres des coutumes régionaux, des vêtements traditionnels, des professions, etc. à envoyer avant la fin janvier.

¹¹⁰ MELLO, 1998, p.72

¹¹¹ “*Nossos concursos mensaes de photographia*”. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1928, p. 44

Les vainqueurs du premier concours ont été annoncés dans l'édition du 15 décembre 1928 : le premier prix a été attribué au lieutenant Antônio C. Dias da Costa pour « *Pulando* »¹¹² (Fig. 21) ; le second prix à Paulino Neto pour « *Tatuhy* »¹¹³. Hermínia Nogueira Borges¹¹⁴, du club photo brésilien, a été récompensée lors du troisième concours, consacré à l'enregistrement des personnages nationaux typiques. « *Violeiro* »¹¹⁵ a été envoyé sur sous le pseudonyme Herges.



Fig. 21 : COSTA, Antônio Dias da. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1928



Fig. 22 : BORGES, Hermínia Nogueira. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1929

En parallèle, le magazine avait lancé un appel à des photographes amateurs et professionnels avec des récompenses monétaires en échange d'images inédites « d'un événement extraordinaire, soit par le sujet, soit par la technique de l'exécution »¹¹⁶. En outre,

¹¹² Avis du jury : 75 points (35 d'intérêt journalistique, 25 d'originalité e 10 de technique).

¹¹³ Avis du jury : 50 points, (40 d'intérêt technique et artistique, 10 d'originalité).

¹¹⁴ Tout comme João Nogueira Borges, son mari, Herminia a reçu une mention honorable à l'occasion du premier concours.

¹¹⁵ Avis du jury : 75 points (30 d'intérêt technique et esthétique, 30 d'intérêt journalistique 15 d'originalité).

¹¹⁶ *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1928, p.16

O Cruzeiro publie la rubrique « Photographies de nos lecteurs ». En septembre 1930¹¹⁷, les rédacteurs en chef publient une note contenant des précisions sur les buts de cette rubrique :

De toutes les régions du Brésil, de toutes les communes, les contributions photographiques les plus intéressantes sur les paysages, les coutumes, les monuments, etc. continuent à nous parvenir. La grande légion de photographes amateurs considère aujourd'hui *O CRUZEIRO* comme le grand animateur de l'art photographique, la revue accueille non seulement dans ses pages cette vaste documentation, mais l'encourage par ses concours périodiques.

Cependant, nous nous voyons dans l'impossibilité de publier hebdomadairement toutes les photographies reçues, non pas parce qu'elles ne méritent pas notre plus haute appréciation, mais parce que l'espace dont aurait besoin cette publication intégrale et immédiate dépasse ce que nous avons actuellement.

Dans l'édition du 22 juin 1929¹¹⁸, la revue annonce une nouvelle organisation des concours, sur une base trimestrielle et non plus mensuelle. Les quatre thèmes choisis étaient : les photos de sport ; les vieux coins de villes brésiliennes ; illustrations pour la poésie « *Rio abaixo* » d'Olavo Bilac ; et, en dernière, les parties modernes des villes brésiliennes. En avril 1930, la revue publie les photos des lauréats du premier concours¹¹⁹. Les gagnants du deuxième concours¹²⁰, dédié aux paysages traditionnels des villes brésiliennes, n'ont été annoncés qu'en août 1930, après une période de réouverture des inscriptions. Les images choisies dans le concours « Photographie pour illustrer la poésie : '*Rio abaixo*', par Olavo Bilac » sont annoncés en juin 1930¹²¹. Aucune donnée n'a été trouvée sur les gagnants du quatrième concours ou même sur la réalisation d'une nouvelle édition du concours.

Sylvio Bevilacqua et Fernando Guerra Duval, les représentants du PCB au jury du concours d'*O Cruzeiro* ont également apporté une contribution importante au magazine. Bevilacqua a publié, déjà dans sa deuxième édition, une image iconique qui semblait correspondre directement à la mission de la revue. Une vue nocturne sur la place Floriano (Fig. 23 et 24), l'un des points les plus centraux de la ville. À côté de la photo, au sens vertical, il est reproduit le logo d'*O Cruzeiro* et, ensuite, l'affirmation : « La revue contemporaine des gratte-ciel ». Guerra Duval, à son tour, a régulièrement contribué entre 1928 et 1933. Entre la diffusion

¹¹⁷ *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1930, p.7

¹¹⁸ *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1929, p.12

¹¹⁹ *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1930, p.12. Le premier prix attribué à Sancho de Tovar, pseudonyme de A. Santos, de Rio de Janeiro, pour "Saltos". Deuxième prix attribué à M. B. Capllouch pour "Salto de Vara". Mention d'honneur pour Framboesia, pseudonyme d'Antônio Mouzoni Pinheiro de São Paulo, pour "Gozando as férias".

¹²⁰ *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1930, p.19. Première place pour Wolf W. Wyszomirski de Nova Friburgo, Département de Rio de Janeiro ; deuxième prix pour J. Alves de Mello de Natal, Département du Rio Grande do Norte.

¹²¹ *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 21 de junho 1930, p.25. Premier prix pour Pedro Augusto Calazans Jr, pseudonyme Pretus ; deuxième prix pour Aldir Pereira Guedes, pseudonyme Ben-Hur.

d'événements sociaux et l'illustration de reportages, ses photographies ont également été reproduites à l'occasion de la divulgation des salons du *Photo Club Brasileiro*, ainsi qu'à l'occasion de son exposition individuelle¹²².

Dans un contexte où les professionnels n'étaient pas capables de répondre aux exigences des magazines illustrés du pays, les images produites par les membres allaient directement aux attentes des éditeurs. Cependant, peu à peu, la participation des amateurs se réduit et *O Cruzeiro* développe une nouvelle relation avec l'utilisation de l'image photographique. La spontanéité des instantanés semble de plus en plus adéquate pour illustrer leurs reportages. Ce changement s'est également accompagné par l'établissement d'un nouveau modèle international autour de la presse illustrée, mené par des magazines tels que *LIFE*, *LOOK* et *Paris Match*. Arrivé au Brésil en 1942, le photographe français Jean Manzon est à l'origine d'un changement important à l'*O Cruzeiro*, introduisant définitivement le concept de « photoreportage ». A partir de ce moment-là, les photographies publiées sont créditées et le département photographique du magazine devient également un espace de formation professionnelle pour une nouvelle génération de photographes brésiliens.

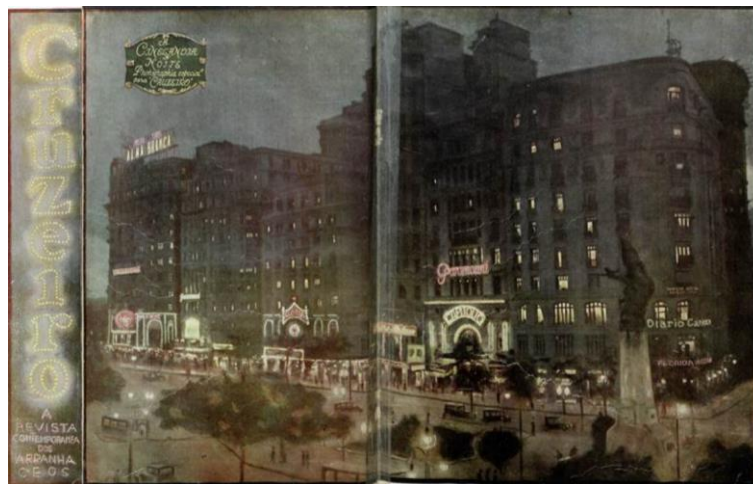


Fig. 23: BEVILACQUA, Sylvio. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1928, p.34

¹²² “Arte photographica Exposição Guerra Duval. *O CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 8 de junho 1929, p.11

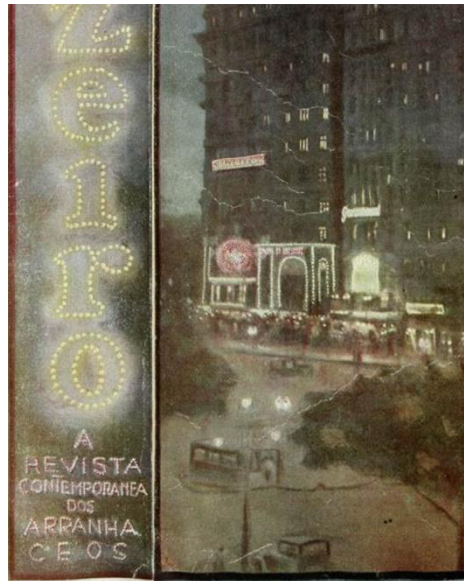


Fig. 23: BEVILACQUA, Sylvio.
Detalhe. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro,
17 de novembro de 1928, p. 34

1.3 - Du premier *Salão Brasileiro* au réseau de photo-clubs brésiliens

Dans les premières années du 20^{ème} siècle, le processus de réformes urbaines et la construction de grands projets architecturaux dans les grandes villes brésiliennes reflètent un idéal de modernité souhaitée. Toutefois, le Brésil était encore un pays essentiellement rural. D'un point de vue politique, les premières années du régime républicain dans le pays ont été marquée par la montée au pouvoir des principales oligarchies agraires de l'époque. La transition politique s'est déroulée sans presque aucune participation populaire. En fait, ces oligarchies étaient les mêmes qui, pendant des décennies, se sont opposées au régime monarchiste et ont remis en question l'autorité du régime exténué de l'Empereur D. Pedro II. Enfin, le pouvoir politique est finalement passé entre les mains de l'élite économique du pays.

A partir de 1894, des élections par scrutin direct ont eu lieu. Toutefois, le vote n'était pas secret. Les principales forces politiques régionales ont utilisé des stratégies de persuasion à la fois licites et illicites. Les résultats des élections ont varié selon les intérêts des grands propriétaires fonciers. Ce processus n'a été interrompu qu'à la fin de 1930, par l'articulation des forces d'opposition, civiles et militaires, qui ont assuré la destitution du Président de l'époque, Washington Luís, et empêché l'investiture du Président élu Julio Prestes. A sa place, une junte militaire qu'avait temporairement assumée, a envoyé le candidat défait Getúlio Vargas à la présidence.

D'un point de vue économique, les répercussions de la crise de 1929 étaient également présentes au Brésil. Une nouvelle politique économique a été adoptée dans le but de développer des alternatives à la dépendance à la production de café. La principale était de stimuler l'industrialisation du pays, phénomène qui s'est accompagné de la création du Ministère du travail, de l'industrie et du commerce le 26 novembre 1930. L'une des principales fonctions du nouveau ministère était précisément celle de réglementer les conditions des nouvelles relations de travail, en agissant comme médiateur entre les industriels, les syndicats et le nombre croissant de travailleurs urbains.

Parmi les exigences des secteurs les plus progressistes et la crainte des élites économiques avec le développement des réformes structurelles, Vargas a opté pour la centralisation politique et une intervention continue dans l'économie. Dans le secteur industriel, le gouvernement a investi dans des domaines stratégiques tels que l'industrie chimique, pétrochimique et sidérurgique. En outre, au début des années 1930, des mesures protectionnistes ont été prises, telles que la création de droits de douane à l'importation pour le secteur textile, qui ont assuré une augmentation considérable de la production. Les deux principaux centres économiques du pays, Rio de Janeiro et São Paulo, sont aussi ceux où le processus d'industrialisation croissante a le plus modifié la vie sociale. Cependant, dès les années 1920, il était possible d'observer certaines tendances qui distinguaient les deux expériences¹²³ :

Le contrepoint avec le District Fédéral révèle des tendances profondément différentes : malgré le fait que la capitale du pays avait une main d'œuvre manufacturière/industrielle supérieure de 54% à celle de São Paulo, la participation de ce secteur dans la population totale occupée était inférieure, environ 32%. En d'autres termes, São Paulo est devenue une métropole industrielle, tandis que la capitale brésilienne pouvait être décrite comme une métropole de services avec une base industrielle stabilisée. Oliveira Vianna a remarqué les différences entre les deux : tandis que São Paulo s'orientait vers une 'évolution supercapitaliste de sa structure', dans le sens d'une concentration industrielle, le District fédéral se développerait de manière moins dynamique, ancré dans la reproduction extensive de la petite bourgeoisie industrielle et des classes moyennes, qui dépendaient largement de l'appareil étatique.

Barbosa souligne également un phénomène typique de São Paulo : l'arrivée d'immigrants et de leurs descendants, précédemment installés dans les plantations de café, pour répondre à la demande de travailleurs dans le secteur industriel. L'auteur souligne la concentration d'immigrants dans des secteurs spécifiques de l'industrie, principalement dans le premier secteur, soit la métallurgie, la chimie, l'alimentation et la construction. En outre, ils

¹²³ BARBOSA, Alexandre de Freitas. O mercado de trabalho antes de 1930: emprego e "desemprego" na cidade de São Paulo. *Novos estud.* - CEBRAP, São Paulo, n. 80, Mar. 2008, p. 93.

étaient également les plus importants dans les secteurs des transports et du commerce, tandis que la plupart des travailleurs brésiliens étaient concentrés dans les secteurs des services, tels que les bureaux de poste, les télégraphes et la téléphonie, les professions libérales et la force publique. Dans le secteur industriel, les Brésiliens étaient majoritaires dans la fabrication de « cuir, céramique, habillement et luxe (typographie, bijoux, orfèvrerie et instruments de musique) »¹²⁴. Les mesures interventionnistes de Vargas au cours de la décennie suivante ont favorisé la diversification de la plupart des secteurs mentionnés ci-dessus. Cette tendance a également influencé la différenciation progressive de la main-d'œuvre, avec la demande de professionnels techniques et spécialisés. D'autre part, le gouvernement Vargas, depuis les premières années, mais surtout pendant le « État Nouveau »¹²⁵, s'est également caractérisé par une série de mesures restrictives relatives à l'entrée de nouveaux immigrants¹²⁶ au Brésil.

En opposition au modèle de gouvernement libéral-fédéraliste adopté depuis la Constitution de 1891, Vargas propose un gouvernement centralisateur et nationaliste. Cependant, ce processus ne s'est pas seulement déroulé par la force et l'imposition, mais aussi par la reconnaissance des domaines de l'art, de la culture et de l'éducation comme des importants alliés. Le projet éducatif du gouvernement Vargas, par exemples, consistait à valoriser les rituels civiques et à construire l'idée d'une nation fondée sur une coexistence harmonieuse entre les trois races qui feraient le Brésilien : les indigènes, les européens et les africains. En parallèle, il invite des intellectuels à occuper une place importante dans ses agences publiques. En 1930, l'architecte Lúcio Costa est nommé directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ; Manuel Bandeira, poète, est nommé président du Salon national des Beaux-Arts à partir de 1931 ; Gustavo Capanema est nommé ministre de l'Éducation et de la Santé publique et invite le poète Carlos Drummond de Andrade à diriger son Cabinet. En 1937, le gouvernement a créé le Service du patrimoine historique et artistique national, axé sur la mémoire et la protection des biens culturels du pays et a nommé Rodrigo Melo Franco de Andrade comme premier directeur. La création de ces nouvelles agences et postes liés à la machine publique a consolidé Rio de

¹²⁴ BARBOSA, 2008, p.94

¹²⁵ Président entre 1937 et 1945, le gouvernement de Vargas est divisé en trois moments distincts. Le "gouvernement provisoire" entre 1930 et 1934 a été marqué par la centralisation politique autour de la figure du président et l'affaiblissement du pouvoir législatif. Le "Gouvernement Constitutionnel", entre 1934 et 1947, a été la période la plus démocratique et politiquement libre, grâce à l'approbation de la Constitution en 1934. Getúlio Vargas a été élu par vote indirect des parlementaires. Le "Nouvel Etat", entre 1937 et 1945, a été créé pour combattre l'allégation d'une tentative de coup d'Etat communiste. Vargas ferma le Congrès, congédia les membres du Congrès et promulgua une nouvelle Constitution en novembre 1937.

¹²⁶ ENDICA, Geraldo. O combate contra os "quistos étnicos": identidade, assimilação e política imigratória no Estado Novo. LOCUS – UFJF, Juiz de Fora, n. 1515, 2009. p. 171-187

Janeiro non seulement en tant que centre de pouvoir politique, mais aussi culturel. En outre, l'Université du Brésil a été créée dans la capitale du Brésil en 1937.

Le développement industriel des années 1930 a également stimulé l'augmentation de la population dans les principaux centres urbains du pays de manière générale, et particulièrement, chez les classes moyennes. La photographie, depuis le début du 20^{ème} siècle, s'était déjà imposée comme un outil important pour la réalisation de l'idéal modernisateur de l'Etat. L'enregistrement et la diffusion des transformations urbaines du pays ont été fortement tributaires de l'image photographique. D'autre part, elle est également associée à la consommation, que ce soit par l'expansion des studios de photographes professionnels, mais aussi par la diffusion de magazines illustrés dans le pays. Le développement technologique et commercial de la photographie et l'expansion de ses utilisations et de ses fonctions tout au long de la première moitié du 20^{ème} siècle ont directement influencé la pratique amateur. Au Brésil, cette évolution se traduit principalement par l'augmentation de l'offre de produits photographiques et la diversification des services offerts. Du photographe de studio à l'offre d'appareils, d'accessoires et de services pour le développement de copies photographiques¹²⁷.

1.3.1 - Le Premier *Salão Brasileiro*

Le club photo brésilien a connu quelques changements entre la fin des années 1920 et les premières années 1930. En premier lieu, il est possible d'observer un renouvellement progressif de ses membres. Le magazine officiel du club, *PHOTOGRAMMA* annonçait parfois de nouvelles adhésions. Entre janvier 1927 et février 1928, par exemple, le nombre de membres passa de 256 à 370, ce qui représente une augmentation de 40% en un an¹²⁸. Ce renouvellement se reflète également dans la composition de la direction de l'entité. Dans les premières années de fonctionnement du club, Fernando Guerra Duval, Alberto Friedmann, Nogueira Borges, Emílio Domingues et H. Schmidt¹²⁹ occupaient les principaux postes du conseil d'administration, déjà au début des années 1930, la situation serait différente.

Dans une entrevue publiée dans l'édition des 22 et 23 septembre 1930 du journal *O PAIZ*, Fernando Guerra Duval fait le point sur les sept années du *Foto Clube Brasileiro*. Sous le titre « Publicité pour la photographie », cette interview a également abordé la question de

¹²⁷ Cette hypothèse est tributaire de l'historiographie de la photographie au Brésil, notamment les œuvres de FABRIS (1991), CAMPOS (2008), CARVALHO & LIMA (1997), MAUAD (1990 ; 2008), POSSAMAI (2006).

¹²⁸ Cependant, entre mars 1928 et novembre 1931, le nombre de membres n'a augmenté que de 24, pour atteindre un total de 436 membres. Il n'existe pas de données similaires pour les années 1930.

¹²⁹ MELLO, 1998, p.68

l'échange international d'images promu par les cariocas. De plus, à la fin du texte, les membres du conseil d'administration du club sont dévoilés : Luiz Paulino Soares de Souza, comme président ; Francisco G., De Carvalho, vice-président ; Fernando Augusto Pereira, premier secrétaire ; Mário Monteiro, deuxième secrétaire ; 1er trésorier : Dr. Osmany Coelho e Silva ; 2e trésorier : Ferdinand Esbérard ; directeur technique : Guilherme Wenning ; rédacteur : Guerra Duval. La seule intersection entre les deux générations de réalisateurs est précisément Guerra Duval, qui, semble-t-il, s'occupait principalement de la publication de *PHOTOGRAMMA*.

Le catalogue du XIIe Salon présente des informations sur le conseil d'administration du club au milieu des années 1930. La direction pour l'exercice biennal 1936-1937 se composait du Dr Nogueira Borges en tant que président et du Dr Gustavo Rheingantz en tant que vice-président. Nogueira Borges était l'un des représentants de la première génération du FCB. Avec son épouse Herminia, il devient une figure de référence au sein du club. Sylvio Bevilacqua reste également présent. Pionnier de la photographie artistique dans le Rio de Janeiro, Bevilacqua était épuisé comme directeur technique. Le conseil d'administration comprend également : Gerardo Alves de Carvalho, premier secrétaire ; Alberto Guimarães, deuxième secrétaire ; Costa Rocha, premier trésorier ; João Bittencourt, deuxième trésorier ; Clóvis de Britto, directeur publicitaire ; Empedocles Cellular, directeur de tournées.



Fig. 24: Catálogo do XII Salão Annual de Fotografia 1936. Fotografia de capa: Hermínia Borges. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Le catalogue du salon de 1936 présente également la liste des exposants par ordre alphabétique. En plus des noms, la liste révèle la provenance des photographes participants. Sur les dix-neuf exposants¹³⁰, douze viennent de Rio de Janeiro. Cependant, parmi les sept « *outsiders* », quelques réserves s'imposent. Arnaldo Labatut¹³¹, inscrit sur la liste des représentants du département d'Alagoas au nord-est du Brésil, est nommé "dentiste scolaire" au ministère de l'Éducation à Rio de Janeiro en 1934¹³². Le représentant de l'état de Minas Gerais, Artur Arcuri¹³³, à son tour, était étudiant à l'École polytechnique de Rio de Janeiro, où il allait obtenir son diplôme d'ingénieur en 1937 ; et, enfin, Gustavo Rheingantz, bien qu'étant un gaúcho, était alors vice-président du club de Rio de Janeiro¹³⁴. La liste des exposants contient aussi deux étrangers : l'espagnol D. Eduardo Danis Navarro et le lituanien Kazys Vosylus. Le premier était consul d'Espagne au Brésil¹³⁵. Vosylus, à son tour, a une trajectoire encore plus intéressante : il est arrivé au Brésil dans les années 1930 après avoir terminé sa formation en photographie en Allemagne. Bien qu'une partie de son parcours soit inexacte, il est devenu photographe au sein du Ministère de l'Éducation et de la Santé du gouvernement de Getúlio Vargas¹³⁶. De plus, une photo du Vosylus fait la couverture de l'édition du 13 janvier 1940 de la REVISTA DA SEMANA. Malgré la prétention nationale et internationale, les données indiquent que les exposants avaient déjà construit leur sociabilité à Rio de Janeiro.

Le jury, composé de João da Costa Rocha, D. Eduardo Danis Navarro, Paul Heymann, Capitaine José Nelson Peckolt et Dr. Gustavo Rheingantz, a décerné la médaille d'or à J. Dias de Amorim. Dias de Amorim est aussi un ancien membre du club. Il était rédacteur sporadique de la rubrique « *Respingando* » du magazine PHOTOGRAMMA en partenariat avec Guerra Duval. De plus, les participants ont été divisés en trois catégories : junior, senior et hors-

¹³⁰ Gerardo Alves de Carvalho (Junior), J. Dias de Amorim (Senior), Clovis de Brito (Junior), João da Costa Rocha (Junior), Djalma Gaudio (Senior – Grande Prêmio – 1935), Alberto Guimarães (Junior), Dr. Armando Heide (Junior), Paul Heymann (Senior), D. Herminia de Melo Nogueira Borges (hors concours – grande prix 1932), Dr. João Nogueira Borges (Senior), Capitão José Nelson Peckolt (Junior), Antônio Teixeira e Costa (Junior), Dr. A. Labatut (Junior), Arthur Arcuri (Junior), José Alves de Mello (Junior), Dr. Gustavo Rheingantz (Junior), José Bueno Villela (Junior), D. Eduardo Danis Navarro (Junior) e Kazys Vosylus (Junior).

¹³¹ La collection du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro comprend un catalogue correspondant à une exposition individuelle d'Arnaldo Labatut organisée par le *Foto Clube Brasileiro*.

¹³² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1934, p. 9

¹³³ Arcuri est né à Juiz de Fora en 1913 et a ensuite développé d'importants projets dans le domaine de l'architecture, toujours en contact avec les grands noms de la génération moderne brésilienne.

¹³⁴ Aucune information complémentaire n'a été trouvée sur José Alves de Mello et José Bueno Villela.

¹³⁵ Décédé au Brésil en 1951

¹³⁶ Il a travaillé pendant des années pour SPHAN, une agence liée au Ministère de la Culture, responsable de la préservation du patrimoine historique et artistique du Brésil. Plusieurs séries de documents réalisés par le photographe aujourd'hui constituent la collection de l'IPHAN. D'autres données indiquent l'adhésion du photographe au FCCB de São Paulo (5ème Exposition Internationale d'Art Photographique du FCCB, 1946), avant son entrée au *Foto-cine Clube de Campinas* dans la décennie de 1950. Il est devenu un participant actif dans les salons du club à cette époque.

concours. Dans la première catégorie se trouvaient 14 photographes, dans la deuxième 4, dans la dernière, seulement Hermínia Nogueira Borges.

Dans le salon de 1937, une photographie d'Hermínia Borges fut, de nouveau, publiée sur la couverture du catalogue. La photographe a conservé son statut d'hors-concours et, à part quelques petites différences, le salon était très similaire à celui de l'année précédente. Cependant, bien que le nombre d'exposants soit resté le même que l'année précédente (19), le nombre de photographies exposées a considérablement diminué : de 126 en 1936 à 67 en 1937. La majorité absolue des exposants étaient des photographes de Rio de Janeiro, à l'exception d'Arthur Arcuri, Gustavo Rheingantz et José Bueno Vilela. Dans ce contexte, le principal changement par rapport à l'année précédente a peut-être été l'élévation du jeune étudiant de Minas Gerais, Arthur Arcuri, au statut de photographe « Senior ». Parmi les membres du comité de sélection figuraient Costa Rocha, Djalma Gaudio et Gustavo Rheingantz.

Le Salon de 1939, le 15ème du genre organisé par le *Foto Clube Brasileiro*, présente d'importantes nouveautés. Du point de vue de l'organisation de l'événement, il n'y a pas eu des grands changements. Même le catalogue suit la même logique d'édition que les années précédentes. Cependant, il y a de nouveaux noms¹³⁷, comme celui de Bellini de Andrade et Stefan Rosenbauer, en plus de la participation d'Alberto Friedmann, absent aux salons du club lors des éditions 1936 et 1937. Cette édition du salon a été la première à recevoir une remise spéciale d'un autre photo-club du pays. Il a été envoyé directement de São Paulo, par un groupe de photographes amateurs qui venaient de se rencontrer : le *Foto Club Bandeirante* (FCB de São Paulo). L'envoi de São Paulo correspondait à un total de 26 photographies, dont les auteurs étaient J. Backer, L. Bastos, V. Caccuri, M. Ferreira, A. Gomes, E. W. Lacerda, L. Lima, H. Mello, Moretti, J. Siqueira, Viacar, J. Yalenti.

Depuis les premières années du *Foto Club Bandeirante*, l'histoire de sa fondation a été un thème récurrent dans la production écrite du club. Dans la première édition de BOLETIM, le magazine officiel de l'entité depuis 1946, les éditeurs publient le texte « Un peu d'histoire »¹³⁸. Dans le texte de moins d'une page, les membres de *Bandeirante* font référence à l'expérience pionnière de la *Sociedade Paulista de Fotografia*. Le club aurait été créé en avril

¹³⁷ Participants au XVème Salon de 1939 : J. Alves de Melo, Dr Bellini de Andrade, Luiz Tupy Arantes, Ribeiro Belkiss, João H. Bittencourt, Clovis de Brito, Empédocles Cellular, Manoel da Costa Pinna, João da Costa Rocha, Francisco Coutinho, Angelo Labanca, Eric. V. Lister, Miranda Reis, Cristiano Ribeiro, Alvaro da Rocha Ferreira, Sylvio do Vale Amaral, A. Labatut, Gerardo Alves de Carvalho, Alberto Friedmann, Armando Heide, Hermínia Nogueira Borges, Paulo Heyman, João Nogueira Borges, Stefan Rosebauer, Gustavo A. De Sá Rheingantz et Eduardo Danis Navarro.

¹³⁸ BOLETIM. FCCB: São Paulo, n. 1, maio de 1946, p. 3

1926¹³⁹ et, en plus de tenir son premier salon en 1927¹⁴⁰, il publie également un magazine, « *Sombras e Luzes* », dès 1929. Pour légitimer ce premier lien ancestral, le texte de 1946 énumère les membres qui ont participé aux deux entités de São Paulo : Valencio de Barros, Quirino Simões, Adhemar de Moraes, Carlos Vieira de Carvalho, F. Rufier, J. Pozzi et Guilherme Malfatti. Cependant, c'est le texte écrit en l'honneur des 25 ans de fondation de l'association qui présente un véritable dossier avec l'histoire du club.

L'article « 25 ANS DE PHOTOGRAPHIE »¹⁴¹ a été publié dans le numéro 143 de la revue, composé de sept pages et illustré par des photographies. La première, un portrait des 33 photographes qui ont assisté à l'assemblée de fondation du club le 28 avril 1939. En outre, les auteurs ont cité les noms des 18 premiers membres du club¹⁴². L'analyse de la liste, d'après l'histoire du club aux années 1940 et 1950, indique des continuités, mais aussi des ruptures. Parmi les 18 premiers, seuls Waldomiro Moretti, José Yalenti, Antônio Gomes de Oliveira, Francisco Ferreira et Jorge Siqueira Silva ont participé au salon du Foto Clube Brasileiro à Rio de Janeiro en 1939, par exemple.



Fig. 25 : Portrait des 33 personnes présentes à la réunion inaugurale du *Foto Club Bandeirante em 1939*. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 143, jun-jul, 1964*

L'expérience d'accueillir les photographes de São Paulo au salon de 1939 fut vraiment exceptionnelle. Jusqu'alors, les photographes participants d'autres régions n'étaient référencés

¹³⁹ GRECCO, Priscila. Dois mundos que se enfrentam: uma introdução ao embate entre arte e fotografia na cidade de São Paulo por meio dos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante na primeira metade do século XX. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 125-151, julho-dezembro, 2013

¹⁴⁰ Marly Porto atteste la réalisation d'un second salon en octobre 1929 et la réalisation d'un concours photographique en partenariat avec Casa Fotóptica. PORTO, Marly T. C. Eduardo Salvatore e seu papel como articulador do fotoclubismo paulista. São Paulo : Porto de Cultura : Grão Editora, 2018, p. 24 e 25

¹⁴¹ *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 143, jun-jul, 1964*

¹⁴² 1) Alfredo Penteadó F., 2) Benedito J. Duarte; 3) José Donati; 4) Waldomiro Moretti; 5) José V. E. Yalenti; 6) Antonio Gomes de Oliveira; 7) Francisco B. M. Ferreira; 8) Jorge Siqueira e Silva; 9) João A. Giuzio; 10) Aldo Dacomio; 11) José A. Vergareche; 12) Cezar Yasbeck; 13) Colombo Rossetti; 14) Thomaz J. Farkas; 15) Plínio S. Mendes; 16) Angelo F. Nuti; 17) Jonas Lazlo e 18) Eduardo Salvatore.

que par leur ville ou leur pays d'origine. D'autre part, le fait qu'il n'y ait aucune trace de la manière dont ce contact a eu lieu, ou s'il y avait des différences considérables entre les choix techniques et esthétiques des photographes de Rio de Janeiro et de São Paulo, limite l'analyse de cette rencontre. De plus, il n'y a aucune information sur les photographies récompensées lors de l'événement et la presse n'a pas non plus publié d'articles critiques sur le sujet. Mais il est possible que l'expérience de ce contact ait servi de motivation pour la réalisation, l'année suivante, du premier salon national d'art photographique, le *Primeiro Salão Brasileiro*.

L'exposition, qui avait été une proposition de João Nogueira Borges, président du club, et approuvé à l'unanimité parmi les membres du conseil d'administration l'année précédente, avait pour but de présenter¹⁴³ :

les meilleures oeuvres, techniques et artistiques, d'amateurs et de professionnels, brésiliens et étrangers, membres ou non de notre association, domiciliés au Brésil. (...) Que ce soit dans son long métrage documentaire, surtout scientifique, ou dans son aspect pictural, essentiellement interprétatif, notre Art a fourni à l'homme la ressource la plus précieuse, soit dans la recherche de la vérité, soit dans la transcription de la beauté.

L'événement a été anticipé par une campagne en 1939¹⁴⁴, à travers la presse, les revendeurs de matériel photographique, mais aussi chez les agences publiques, afin d'attirer des photographes, amateurs ou professionnels, à envoyer des contributions à l'exposition. Le salon a présenté des œuvres en 3 sections distinctes : la photographie artistique, documentaire et scientifique. Pour les organisateurs, l'initiative avait également pour objectif stimuler le développement des photo-clubs dans d'autres régions du Brésil. L'intérêt attendu était que ces futures organisations restaient associées au club de Rio de Janeiro¹⁴⁵ :

Il est nécessaire de travailler et de s'organiser dans chaque Etat brésilien, au moins dans les capitales respectives, les Sociétés Photographiques. Véritables leaders et coordinateurs d'efforts, ceux qui travaillent aujourd'hui dans l'isolement, sans orientation sûre, travaillent demain unis et forts pour l'accomplissement d'un but. Ces Associations, affiliées à la nôtre, recevront un échange systématique d'œuvres et d'enseignements, les ressources les plus décisives accordant à la Photographie au Brésil la place que de droit devrait occuper entre les Beaux-Arts, dans la série des Arts Plastiques, dans le merveilleux cadre de la culture contemporaine.

¹⁴³ BORGES, José Nogueira. "Apresentação". Catálogo do *Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia na Associação dos Artistas Brasileiros* – Palace Hotel, Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940

¹⁴⁴ D'après le récit des organisateurs dans le catalogue de l'exposition (1940).

¹⁴⁵ BORGES, 1940

Le catalogue de l'exposition comprend une liste des exposants, ainsi que la reproduction de 22 photographies. La présentation de l'exposition, écrite par João Nogueira Borges, est accompagnée de deux autres textes : "Deux mots" de Sylvio Bevilacqua et "Le Salon actuel" de Fernando Guerra Duval, deux icônes de la première génération des amateurs *cariocas*.

"Rome ne s'est pas faite en un jour", telle est l'expression utilisée par Bevilacqua pour décrire l'initiative du salon. Critique de la petite proportion de l'événement, Bevilacqua a essayé de se montrer optimiste en affirmant qu'il y a encore beaucoup de place pour l'amélioration et que, à l'avenir, le club pourrait organiser un événement similaire à ceux qui se font en Europe. Guerra Duval fait également une référence iconique : le mythe de Sisyphe. Pour lui, enfin, la nouvelle tentative d'amener la pierre au sommet de la montagne sera couronnée de succès et Sisyphe "pourra fonder Corinthe" car il compte désormais sur l'aide de Pluton.



Fig. 26 : Capa do Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Bien que mentionnant différentes régions du pays, le catalogue ne fait pas référence aux photo-clubs d'autres villes brésiliennes, ce qui renforce le caractère inaugural de l'expérience de l'exposition. Même les photographes de la ville de São Paulo n'ont pas été référencés comme membres du *Foto Clube Bandeirante*, bien que Victor Caccuri, Francisco Ferreira et Jorge Siqueira aient également participé au salon de 1939 et Eugênio Woods Lucena est un membre

actif du club amateur de la ville de São Paulo. Le premier Salon brésilien de la photographie a été parrainé directement par le Ministère de l'éducation et de la santé, dirigé par Gustavo Capanema. Ainsi, la séparation des photographes par entités pourrait donner l'idée d'une fragmentation excessive. Le discours général de l'exposition était associé à une tentative d'intégration nationale. Un autre indice qui confirme l'articulation politique dans les coulisses du salon est la participation des Intervenants de l'Etat (équivalents aux gouverneurs, mais indiqués directement par le Président de la République), dans l'articulation de l'événement et l'indication des participants.

Selon Quadros & Machado¹⁴⁶ :

La période correspondant à la fin des années 1930 est caractérisée par l'essor du nationalisme en Amérique latine. Partout sur le continent, des efforts ont été faits pour établir des politiques publiques dans les secteurs de l'éducation, de la santé, de la culture, des arts et de l'architecture, du patrimoine et de l'administration. Au Brésil, le gouvernement Vargas a élu les domaines de la culture et de l'éducation comme stratégiques pour la production d'éléments du caractère brésilien qui garantiraient l'indépendance nationale et le développement. Pendant ses onze années de ministère, Gustavo Capanema a été assisté par le poète Carlos Drummond de Andrade, son chef de cabinet. Au-delà de lui, une équipe diversifiée, composée de Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco et Rodrigo Melo Franco de Andrade, a composé l'équipe intellectuelle directement engagée dans le projet "National-moderniser" varguista. Capanema a rigoureusement suivi le postulat de la recherche du développement de la modernisation et, à travers la culture, a cherché d'être en contact avec toutes les actions du gouvernement en construction.

Capanema a été nommé chef du ministère de l'Éducation et de la Santé en 1934 et reste au gouvernement jusqu'à la fin du "État Nouveau" en 1945. En accord avec les propositions de Vargas, Capanema est un enthousiaste du développement économique et de la modernisation du pays. Mais pour lui, cette évolution devrait aussi concerner les politiques culturelles dans le but d'instruire le nouveau « citoyen brésilien ». Le Conseil national de la culture a été créé en 1938 par un décret-loi. L'axe central du document est celui du " développement culturel ", entendu à travers les rubriques : a) production philosophique, scientifique et littéraire ; b) culture des arts ; c) patrimoine culturel ; d) échanges intellectuels ; e) diffusion culturelle dans les médias ; f) causes patriotiques et humanitaires ; g) éducation civique ; h) loisirs. Il est intéressant, en ce sens, l'épisode de la construction du nouveau siège de son ministère.

En 1935, le ministère de l'Éducation et de la Santé lance un appel public à projets pour la construction de son nouveau siège. Dans le concours, le projet choisi a été proposé par Arquimedes Memória, développé autour du style « neomarajoara ». Insatisfait du résultat,

¹⁴⁶ QUADROS, Raquel dos Santos MACHADO, Maria Cristina Gomes. O ministro Gustavo Capanema e a ação cultural do ministério da educação e saúde na era Vargas. Revista @rquivo Brasileiro de Educação, Belo Horizonte, vol.1, num.2, jul - dez, 2013, p.67

Capanema a découvert que certains des candidats qui avaient présenté des projets « *modern style* » avaient été disqualifiés. En explorant les propositions, le ministre a été impressionné par les modernistes. Ensuite, Capanema demande aux candidats de présenter de nouveaux projets. Parmi eux, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos et Lúcio Costa. L'équipe finale du projet, dirigée par Lúcio Costa, était composée par Leão, Vasconcellos, Reidy, Niemeyer et l'architecte paysagiste Roberto Burle Marix. Par ailleurs, l'architecte franco-suisse Le Corbusier a apporté sa contribution en tant que consultant. Le ministre a participé activement au processus de construction, choisissant une grande partie des collaborateurs, parmi les artistes plasticiens et les architectes. Le choix d'une approche moderne a été associé à la tentative de construire une nouvelle image pour la nation brésilienne. Les travaux ont eu lieu entre 1937 et 1945. Le bâtiment est devenu une référence incontournable pour les professionnels de l'art et de la culture du pays.

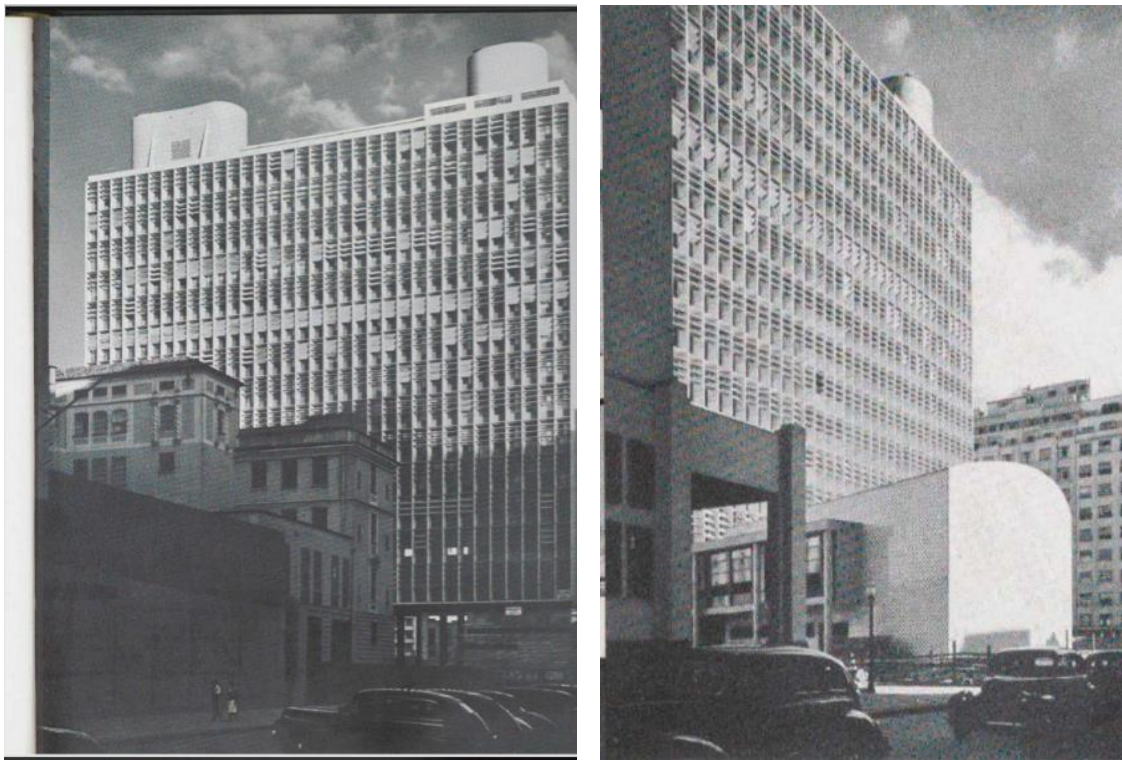


Fig: 27: Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Fotografias publicadas no catálogo da exposição. Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942. By Philip L. Goodwin, photographs by G. E. Kidder. Smith.

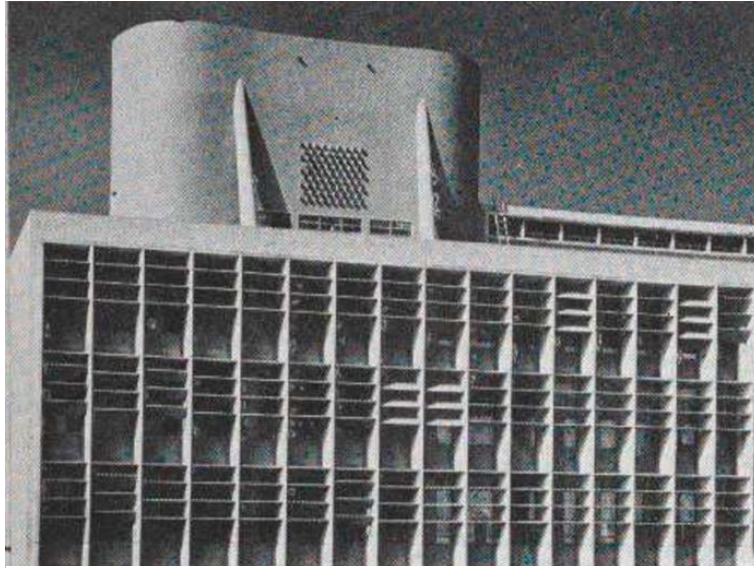


Fig: 28: Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Fotografias publicadas no catálogo da exposição. Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942. By Philip L. Goodwin, photographs by G. E. Kidder. Smith.

Dans ce contexte, la création d'un salon national de photographie est une initiative qui plairait certainement aux pouvoirs publics. Cependant, il est nécessaire de relativiser l'ampleur de l'exposition, puisque sur les soixante photographes qui ont présenté des œuvres, trente-sept étaient de la ville de Rio de Janeiro. De la même manière, seuls onze des vingt départements qui faisaient alors partie de la Fédération étaient représentés lors de l'événement : Bahia (1 photographe, 5 photographies), Ceará (1 photographe, 3 photographies), Minas Gerais (5 photographes, 12 photographies), Paraná (1 photographe, 1 photographie), Pernambuco (1 photographe, 2 photographies), Piauí (1 photographe, 1 photographie), Rio Grande do Norte (1 photographe, 1 photographie), Rio Grande do Sul (1 photographe, 5 photographies), État de Rio de Janeiro (2 photographes, 8 photographies), Santa Catarina (2 photographes, 8 photographies), São Paulo (7 photographes, 22 photographies). Au-delà de Minas Gerais et de São Paulo (respectivement 12 et 22 photographies), les contributions des autres départements ne sont pas expressives, soit un contingent de 26 photographies au total. Les photographes de la ville de Rio de Janeiro, à leur tour, ont exposé 101 images. Il faut encore souligner la participation du photographe José Medeiros, représentant du département du Piauí, qui a contribué avec une photo. José Medeiros, qui avait déménagé avec sa famille dans la ville de Rio de Janeiro l'année précédente, participe de l'exposition à l'âge de 19 ans. Alors amateur, il s'engage dans l'approfondissement de son expérience en photographie. En 1946, il est invité par le français Jean Manzon à rejoindre l'équipe du magazine « O Cruzeiro ».

Deux autres entités ont contribué à l'exposition : le studio professionnel MOB basé à Rio de Janeiro (2 photographies) et le Service Publicitaire du Département de Rio de Janeiro (4 photographies). Il convient de mentionner que, en 1939, Getúlio Vargas a créé le Département de la presse et de la propagande, le DIP. La mission du nouveau département était de centraliser la propagande politique nationale, à travers l'articulation des entités publiques et privées. Concrètement, le DIP a également agi comme un organe de censure et de contrôle de l'information.

La distinction entre les catégories « artistique » et « documentaire » est une autre caractéristique marquant de l'exposition. Sur les 175 photographies acceptées, 142 sont désignées comme copies artistiques et 33 autres images sont définies comme documentaires. Parmi les images reproduites, 22 au total, seulement « Trombêtas » de Costa Pinna est classée comme documentaire, ce qui renforce la prédilection pour la dimension artistique, déjà attestée par la proportion d'images artistiques au salon.



Fig. 29 : « Trombêtas » de Manoel da Costa Pinna. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Le point de départ choisi par le photographe n'est pas étranger à la plupart des amateurs du circuit. En fait, la photographie de fleurs est une pratique assez répandue. Le titre, référence

aux formes de la fleur qui ressemblent à l'instrument de musique, est aussi d'une certaine banalité. L'image était la seule exposée par Manoel na Costa Pinna au salon de 1940. L'année précédente, Pinna avait présenté trois images à l'occasion du XVe Salon annuel de photographie de 1939. Cependant, cette photographie n'est que la seizième image publiée dans le catalogue.

La première reproduction est un indice significatif du quotidien du club. « Notre directeur bien-aimé... » est un portrait de João Nogueira Borges, membre fondateur, puis président et figure incontournable du Foto Club Brasileiro. Produit par Jayme Távora, membre du club de Rio de Janeiro, l'image présente un Nogueira Borges souriant. En 1927, dans PHOTOGRAMMA, Guerra Duval s'inquiète de l'absence de sourires dans les portraits réalisés par des amateurs. Les amateurs étaient-ils tristes ? Il se demandait. Távora et Nogueira Borges semblent essayer de dire non.

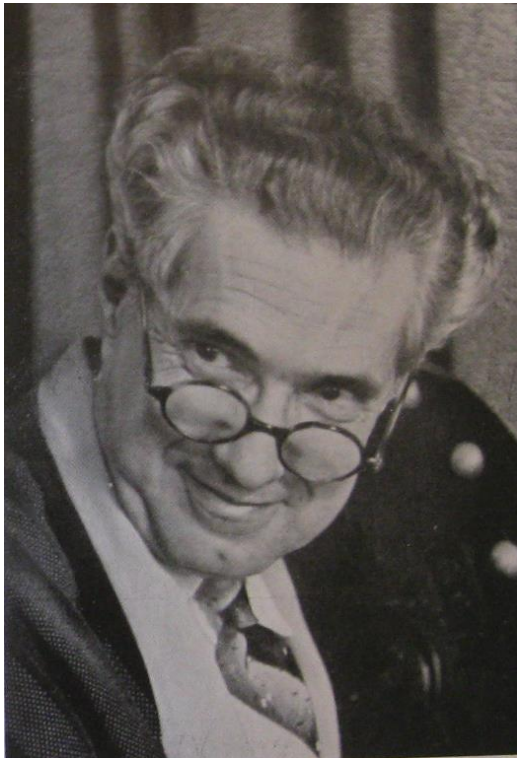


Fig 30: « O nosso querido diretor... » de Jayme Távora. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Les œuvres suivantes montrent la diversité des thèmes auxquels la production du club de Rio de Janeiro était associée : de la photographie d'objets en cristal et fleurs en studio, en passant par des scènes de campagne, des marines et des paysages, trois portraits, ainsi que deux nus féminins, un genre très répandu à l'époque chez les amateurs. Nogueira Borges et son

épouse Hermínia, alors secrétaire du club, ont également fait reproduire leurs photos dans le catalogue. En fait, les photographes de la capitale brésilienne, inclus Guerra Duval, étaient responsables de 19 des 22 photographies reproduites dans la publication. Les exceptions sont Oscar Messeder de Bahia, José Cobucci de Minas Gerais, mais comprend également Clóvis de Brito, originaire de Macuco, petite ville du département du Rio de Janeiro.



Fig 31: « Para a liberdade » de Hermínia Nogueira Borges. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista



Fig. 32: « *Crisanthemum Indicum* » de Djalma Gaudio. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

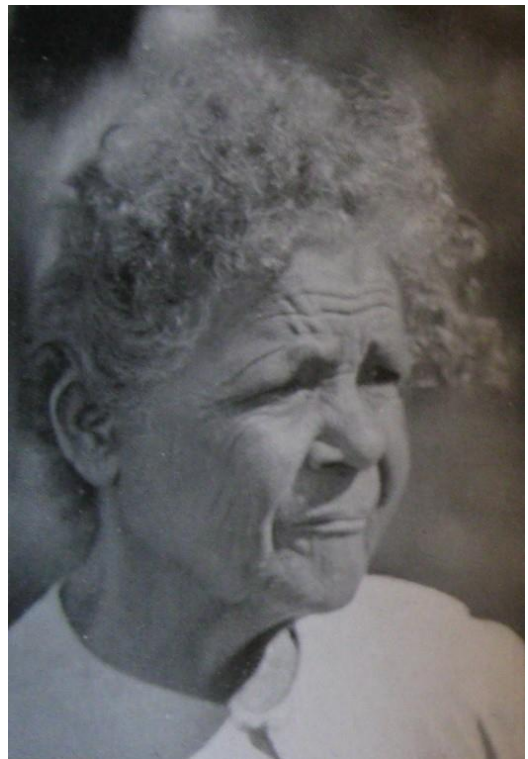


Fig. 33 : « Cabela de velha » O. Messeder. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia.– Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

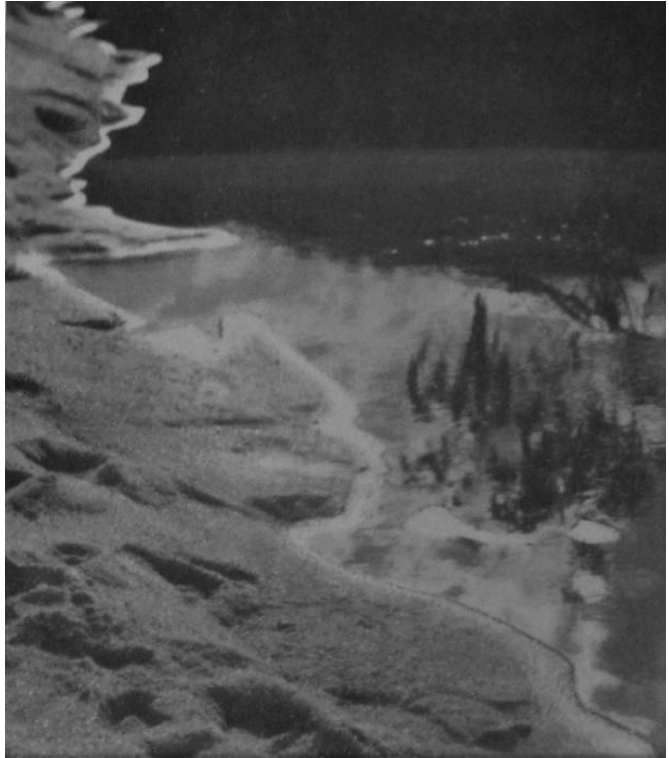


Fig. 34 :« Geleira-Angra » de Bellini de Andrade. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista



Fig. 35: « O mundo é meu » de João Nogueira Borges. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

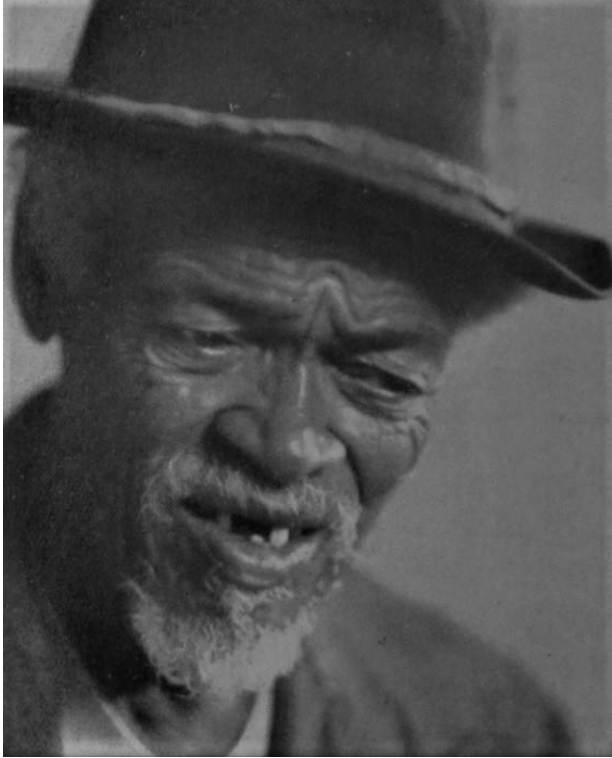


Fig. 36: « Preto velho » de José Cobucci. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista



Fig. 37 : « Repouso » de Clóvis de Britto. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista



Fig. 38: « Mater dolorosa » de Fernando Guerra Duval. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Outre que la dimension d'une supposée intégration nationale, il demeure difficile d'associer cet ensemble directement au nouveau programme de politique culturelle de Capanema. La plupart des photographies s'intègrent parfaitement dans n'importe quel autre salon organisé par le club, grâce aux différents techniques expérimentés au fil des ans, ainsi qu'aux discussions esthétiques. Certes, sur certaines images, il est possible de reconnaître des éléments typiques du paysage brésilien, en particulier les zones côtières et rurales. Les portraits de Messeder et de Cobucci semblent également évoquer une dimension ancestrale. L'exception peut-être la plus intéressante est la photographie "Carnaval Carioca" de Danis Navarro. Le diplomate espagnol, actif dans le club de Rio de Janeiro au moins depuis 1936, enregistre dans son atelier deux modèles, déguisés en marin et en baiana, deux éléments emblématiques du Carnaval carioca, devenue, depuis cette époque-là, le produit culturel brésilien le plus répandu à l'étranger.



Fig. 39: « Carnaval carioca » de Danis Navarro. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Grâce aux sources disponibles, il est également possible d'aborder le premier salon national à partir d'autre échelle. Il faut d'abord mentionner que le catalogue du *Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia* appartient à la collection personnelle d'un des participants de l'événement, le photographe Wilson Baptista (1913-2014) de Minas Gerais. La participation de Baptista met l'accent sur des aspects propres à la pratique amateur, tels que le processus de formation, souvent autodidacte, mais aussi par rapport aux pratiques quotidiennes et aux ambitions artistiques embryonnaires. D'après son témoignage, Baptista qualifie sa participation au salon de 1940 comme essentielle pour la poursuite de ses études en photographie. Né à Belo Horizonte, capitale de Minas Gerais, Wilson Baptista est fils unique. Licencié en droit, il a travaillé comme sténographe avant de remplacer son père au poste de notaire. Adolescent, Baptista s'initie à la photographie grâce à l'achat de son premier appareil en 1929. C'était un Kodak Brownie, acquis d'un camarade de classe. Dès lors, il s'est mis à enregistrer les réunions de famille et d'amis. Au début des années 1930, il fait l'acquisition d'un modèle Agfa de film Pack à la « Casa Lutz Fernando » :

En 1934, j'ai acheté une "machine" un peu plus performante, un Agfa Film Pack, le dernier modèle. Il n'y en a plus aujourd'hui, au moins je n'ai jamais entendu parler. Elle avait un système très intéressant, il y avait une boîte avec six films, des feuilles de six films et vous tiriez une languette, ce film sortait par derrière et passait dans le plan de mise au point de l'appareil.

Selon Baptista, c'est là qu'il a commencé à « prendre quelques photos plus jolies », car l'appareil avait un obturateur plus rapide et un objectif de meilleure qualité. Cependant, c'est grâce à l'ouverture du magasin *Foto Elias* en 1934 que Baptista entre définitivement dans le monde de la photographie. L'amitié établie avec le propriétaire du magasin, Elias Aun, a fortement influencé son engagement¹⁴⁷. Alors fonctionnaire à la Mairie de Belo Horizonte, son salaire n'était pas compatible avec l'achat d'appareils tel qu'un Leika ou un Exakta. Aun, cependant, a laissé Baptista prendre certains de ces appareils afin qu'il puisse les tester à la maison. Un Rolleiflex, un Super Ikonta et un Voigtländer faisaient également partie des modèles testés par le photographe, qui s'est ainsi familiarisé avec différents appareils.

En 1938, pour devenir le représentant de Zeiss Ikon à Belo Horizonte, Elias Aun s'est fixé comme objectif de vendre trois appareils de la marque, pour démontrer les avantages d'un partenariat avec son magasin. L'un des clients potentiels était exactement Wilson Baptista. L'appareil était un Zeiss Ikon Contax et coûtait, selon Baptista, environ huit fois son salaire. L'un des clients potentiels était exactement Wilson Baptista. L'appareil était un Zeiss Ikon Contax et coûtait, selon Baptista, environ huit fois son salaire. La proposition de Aun : acheter au prix coûtant et dans la quantité de de fois que le photographe juger convenable. Toutefois, ses premières expériences ont été quelque peu frustrantes, parce que l'appareil demandait la maîtrise des compétences que le photographe ne possédait pas encore.

Parallèlement, Baptista achète des magazines et des livres consacrés à la photographie. Sa collection de la « Petite bibliothèque technique », d'une dizaine de volumes sobre technique et l'esthétique photographique, est un cadeau de sa petite amie et future épouse¹⁴⁸. Toujours pas satisfait, Wilson commande les dernières parutions sur le sujet, qu'il s'agisse d'un livre ou d'un magazine, à la librairie Oscar Nicolai. Selon lui, chaque fois qu'un nouveau livre arrivait dans le catalogue du magasin, spécialisé dans les importations, le gérant lui appelait pour savoir s'il était intéressé. Les nouvelles connaissances acquises ont été rapidement transmises à d'autres amateurs aussi clients réguliers au *Foto Elias*. Curieux et motivé par son évolution, Baptista a commencé à correspondre avec des personnalités également intéressées par le sujet. Et, selon

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Wilson Baptista a Lucas Mendes Menezes e Iara Souto Ribeiro Silva em 2011, Collection Núcleo de História Oral da UFMG, Belo Horizonte, p. p.2

¹⁴⁸ Entrevista concedida por Wilson Baptista a Maria Eliza Linhares Borges e Tibério França em 2006. Collection Núcleo de História Oral da UFMG, Belo Horizonte

lui, ce réseau de contacts est à l'origine de l'invitation à participer au *Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia* de 1940. Sa participation à la première exposition nationale du FCB témoigne de l'émergence de la dimension publique de sa production qui, jusqu'alors, avait été réalisée de manière isolée et limitée à l'appréciation de la famille et des amis.

Le cas de Wilson Baptista est emblématique de l'expansion de la pratique amateur dans les grandes villes brésiliennes. A la fin des années 1930, il était encore une exception, un photographe qui produisait de manière expérimentale dans sa ville natale, avec peu ou presque aucun contact avec les photographes *cariocas* et *paulistas*.

Malheureusement, dans les collections brésiliennes, il y a un grand vide par rapport aux expositions organisées par le *Foto Clube Brasileiro* dans les années 1940. Le journal « *Gazeta de Notícias* »¹⁴⁹ a publié, à certaines occasions, des notes et des petits commentaires sur les expositions organisées tout au long de la décennie¹⁵⁰. En plus du catalogue du Premier Salon brésilien, seuls deux autres exemplaires ont été trouvés, un correspondant au Xe Salon brésilien, tenu en 1950, et l'autre XIIe, organisé en 1952¹⁵¹.

Cependant, c'est précisément dans les années 1940 que le *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo devient le plus important centre de production photographique au Brésil. A partir de 1942, le club passe à organiser le « *Salão Paulista de Fotografia* » et, depuis 1947, le « *Salão Internacional de Arte Fotográfica* ». Ce sont précisément les catalogues de ces expositions qui

¹⁴⁹ Selon une enquête réalisée par la Fondation Getúlio Vargas : "Au moment de la Révolution de 1930, le 3 octobre, la *Gazeta de Notícias* a été envahie, bloquée et incendiée par le peuple. Vladimir Bernardes a tenté de résoudre la crise causée par les dégâts matériels importants subis par les équipements du journal en reconstruisant lentement le bâtiment et l'atelier de la *Gazeta*. Le journal reprend ses activités en 1934. Depuis sa réouverture, la *Gazeta de Notícias* soutient Getúlio Vargas, combattant l'Alliance de libération nationale en 1935. Le journal soutenait aussi les mesures répressives établies par la loi de sécurité nationale, approuvée par le Congrès en avril de la même année. Disponible sur : <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias>

¹⁵⁰ Dans l'édition du 28 novembre 1941 (p.13), une note sur la réalisation du "Segundo Salão Brasileiro de Fotografia". L'événement a eu lieu à l'Association chrétienne des jeunes hommes et a été parrainé par la Société brésilienne des beaux-arts. Dans l'édition du 11 octobre 1944 (p.7), petite note sur la réalisation du "V Salão Brasileiro de Fotografia" : "Au salon figurent environ 200 tableaux picturales et documentaires des artistes photographes les plus connus et célèbres de notre pays. Certaines des œuvres exposées, réalisées en bromoil et en gomme bichromatée, révèlent le goût artistique, le degré de sensibilité et l'interprétation personnelle de nos photographes amateurs." Dans l'édition du 29 septembre 1945 (p.6), une note sur la réalisation de la "6° Salão Brasileiro Anual de Arte Fotográfica". Selon la note, l'inauguration a été précédée d'un discours de João Nogueira Borges, qualifié de "président perpétuel du club photo brésilien". L'exposition a eu lieu à la "Galeria Artes Clássicas" à Travessa Ouvidor, numéro 36. Dans l'édition du 11 avril 1947, un court article sur le "Oitavo Salão Brasileiro Anual de Arte Fotográfica" : "C'est le but du président perpétuel d'organiser un échange artistique culturel avec toutes les associations de photographie amateur du pays, acceptant déjà toutes les suggestions pour développer toujours plus le sentiment artistique de la photographie au Brésil. Toute correspondance et toute demande d'information ou d'inscription pour l'adhésion au Club Photo Brésilien, ainsi que pour la prochaine salle de réunion annuelle, doivent être adressées au Dr Nogueira Borges, par l'intermédiaire de l'Ouvidor n. 36, 7ème étage - salle 14 - Rio de Janeiro".

¹⁵¹ Collection MAM do Rio de Janeiro.

fournissent les principales données sur l'expansion de la pratique des photo-clubs à l'intérieur du Brésil.

1.3.2 – Les *salões paulistas* d'art photographique

Dès les années 1940, le *Foto-cine Clube Bandeirante* est devenu une référence incontournable pour les photographes amateurs brésiliens. Depuis lors, le club est particulièrement réputé pour l'organisation de ses salons. Tout d'abord, les catalogues des « *salões paulistas* » fournissent des indices qui témoignent de la participation effective des membres fondateurs aux premières initiatives du club. A l'occasion du *I Salão Paulista*, en 1942, par exemple, ils sont présents : Benedito Duarte (Fig. 40) dans la « Commission de sélection et de jugement » ; Thomas Farkas, Plínio Mendes, Eduardo Salvatore et José Yalenti (les deux premiers avec deux mentions honorables et les deux derniers avec une mention honorable chacun) ; Francisco Ferreira et Waldomiro Moretti, respectivement avec 5 et 2 œuvres acceptées. La deuxième édition, tenue en 1943, a accueilli, parmi les premiers membres, les contributions de : Benedito Duarte, Francisco Ferreira et José Yalenti, dans la commission de sélection ; Eduardo Salvatore, avec le premier prix dans la section « Composition » (Fig. 42) et le cinquième prix dans la section « Paysage » de la salle ; Plínio Mendes, avec le troisième prix dans la section « Paysage » ; Thomaz Farkas, avec le deuxième prix dans la section « Nature morte » et le premier prix dans la section « Architecture » (Fig. 41) et Angelo Nuti avec quatre photographies acceptées. En outre, le club de São Paulo attire l'attention d'amateurs d'autre régions du pays, ainsi que des voisins latino-américains.

Les salons de São Paulo fournissent également d'importants indices autour du processus d'expansion du photo-clubisme au Brésil. Kasys Vosylius (deuxième prix au salon), Bellini de Andrade, Guerra Duval et Djalma Gaudio, tous membres du *Foto Clube Brasileiro* do Rio de Janeiro, participent au *I Salão Paulista* de 1942. Le club de São Paulo accueille aussi : José Couto Barreto, Vicente de Novais de Castro, Arnaldo Goulart et Paulino du *Foto Clube de Alagoas* (Macéio) et Hermes Cardoso, Ely de Azambuja Germano et Lothar Witt de la *Sociedade Paranaense de Foto-Amadores* (Curitiba). Des photographes non affiliés à des clubs - originaires de l'intérieur du Minas Gerais, du Rio Grande do Sul et de São Paulo - ont également envoyé des épreuves. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un événement international, le salon a accueilli, dans la section « *Boa Visinhança* »¹⁵², 18 photographies envoyées par deux clubs

¹⁵² Dans le journal GAZETA DE NOTÍCIAS, dans l'édition du 19 juin 1936 (p.3), il y a une référence à la réalisation d'un salon photographique artistique d'amateurs brésiliens tenu par le Foto Club de Rosário.

argentins : le *Foto Clube de Concórdia* et le *Foto Clube de Rosário*. Les relations avec les voisins sud-américains, en particulier les Argentins, sont très importantes dans le contexte de l'expansion internationale du club. Cette question sera abordée dans le prochain chapitre, dont la première partie est essentiellement consacrée à l'analyse des expériences des salons internationales.

En 1943, dans le 2^{ème} *Salão Paulista*, il n'y a aucune mention à la création de nouveaux clubs. Les photographes sont classifiés selon leurs zones géographiques. Parmi les exposants figuraient des photographes de la ville de Rio de Janeiro, Abelardo Gonçalves¹⁵³ de l'État d'Alagoas, Afonso Cardoso et Evandro Munhoz de Curitiba. En outre, les Argentins du *Foto Clube de Concórdia* et du *Foto Clube de Rosario*, ainsi que les membres du *Foto Clube Uruguaio*, ont également envoyé des copies pour être exposées. Au salon, les photographies ont été classées en sections thématiques : « Composition » ; « Portrait », « Scène de genre », « Nature morte » et « Architecture ». Parallèlement, les images du « *II Salão Interestadual* », organisé par le *Foto Clube do Paraná*, ont également été montrées, « dans une démonstration éloquent des progrès réalisés par la photographie dans le département voisin, grâce aux efforts des membres directs et dignes de l'entité similaire »¹⁵⁴. Le catalogue indique aussi aux visiteurs la possibilité d'acheter certaines des œuvres exposées. Cependant, avant d'indiquer l'émergence d'un marché autour des images photographiques, la collecte des ventes avait des fins humanitaires et l'argent serait envoyé à la Croix-Rouge.



Fig. 40: “Jaboticabas” de Benedito Duarte (FCCB). I Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1942. Collection FCCB

¹⁵³ Non-participant de l'envoi du Foto Clube de Alagoas de l'année précédente

¹⁵⁴ Présentation du catalogue du *II Salão Paulista de Arte Fotográfica* de 1943.



Fig. 41: “Obras humanas” de Thomaz Farkas (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB



Fig. 42: “Idade feliz” de Eduardo Salvatore (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB



Fig. 43: “Rua da Glória – Ouro Preto” de Valêncio de Barros (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB



Fig. 44: “Hospitalidade” de Fernando Palmerio (FCCB). III Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1944. Collection FCCB



Fig. 45: “Flores do Trópico” de Angelo Nutti (FCCB). III Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1944. Collection FCCB

Le IIIe *Salão Paulista*, tenu en 1944¹⁵⁵, ne comprend pas de nouvelles entités : le *Foto Clube Brasileiro* est représenté par Djalma Gaudio¹⁵⁶ ; le *Foto Club Paraná*, par César Dugone. Cependant, cette édition marque la première participation de Jayme Moreira Luna, originaire de Niterói au département du Rio de Janeiro. En 1944, les prix par catégorie ont été abolis. Cependant, le "*Prêmio Anchieta*¹⁵⁷" est créé, prix parallèle offert par la Mairie, visant à récompenser le meilleur ensemble de photographies sur le thème de la ville de São Paulo. La même année, Luna est l'un des responsables de la création du premier club amateur de sa ville : la *Sociedade Fluminense de Fotografia* (SFF). Dans le salon suivant, tenue en 1945, la SFF est la seule association brésilienne à participer à l'événement, représentée par Luna et trois autres photographes : Djalma Gaudio (ex-*Foto Clube Brasileiro*), José Oiticia Filho et Kenneth P. Waddell. De plus, Kazys Vosylius (Fig. 46), photographe lituanien et ancien membre du *Foto Clube Brasileiro*, se présente comme un participant indépendant, c'est-à-dire, sans adhésion à un club.

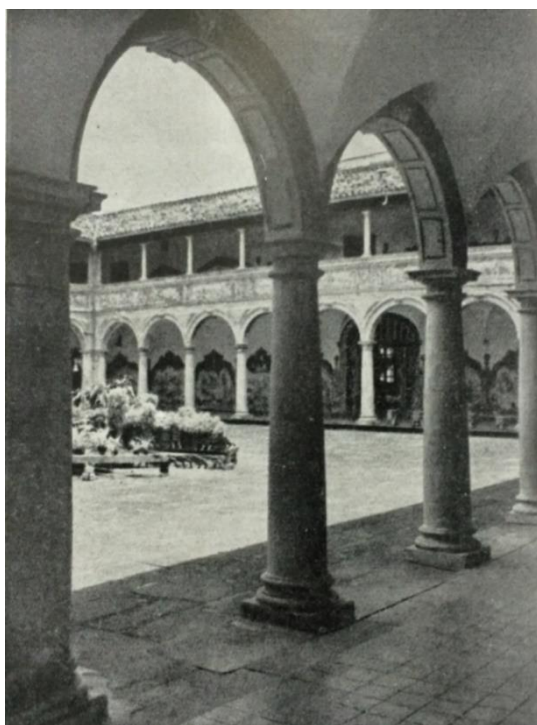


Fig. 46: "Claustro de S. Francisco" de Kazys Vosylius (FCB). IV *Salão Paulista*, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB

¹⁵⁵ C'est le premier salon officiellement international du club de São Paulo. Toutefois, la dimension internationale des salons du FCCB sera abordée au chapitre 2. Ici, l'événement est une référence pour indiquer l'existence d'autres photographes amateurs, artistes et clubs dans différentes villes du pays.

¹⁵⁶ Présent au "Primeiro *Salão Brasileiro*" du "Foto Clube Brasileiro" en 1940. La photographie "Crisanthemum Indicum" a été publiée dans le catalogue de l'exposition.

¹⁵⁷ En plus d'énumérer les gagnants de chaque édition, il est important de comprendre ce prix de deux façons. Tout d'abord, il témoigne de la bonne relation entre la FCCB et l'administration municipale de la ville. D'autre part, il stimule aussi directement la production d'images sur la ville.



Fig. 47: “Beiral” de Victor Caccuri Jr (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB



Fig. 48: “Fruta do mato” de Francisco Ferreira (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB



Fig. 49: “Natureza morta” de Gaspar Gasparian (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB



Fig. 50: “A bailarina solta no mundo...” de Benedito Duarte (FCCB). V Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1946. Collection FCCB



Fig. 51: “Senhorinha” de Pedro Josué (FCCB). V Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1946. Collection FCCB

Pour le *V Salão* (1946), d'autres changements, Gaudio et Vosylius sont mentionnés comme membres du FCCB de São Paulo. D'autre part, trois photographes de la SFF y

participent également : José Heitgen, Paulo Muniz et José Oiticica Filho. En plus des images qui ont concouru dans la salle, la FCCB a reçu des envois spéciaux du *Foto Clube do Espírito Santo* (Vitória) et du *Foto Clube de São José dos Campos* (département de São Paulo)¹⁵⁸. Le *Foto Clube do Espírito Santo* et la *Sociedade Fluminense de Fotografia* participèrent à l'édition 1947. Dans le VII Salão, organisé en 1948, José Oiticica Filho rejoint le Foto Clube Brasileiro. Outre lui, Hermínia Nogueira Borges est l'autre représentant du club de la capitale du Brésil. Des photographes du Foto Clube do Espírito Santo et de la Sociedade Fluminense de Fotografia participent également au salon. Le Foto Clube de Santos (département de São Paulo) est mentionné pour la première fois. Au salon, le club était représenté par Ismael Alberto Souza, également membre du FCCB.

Malgré la participation croissante de clubs d'autres régions du pays, la majorité absolue des pages du catalogue est occupée par des images produites par des photographes du club de São Paulo et de l'étranger (depuis 1944). Les seules exceptions sont les reproductions de trois images de Kazys Vosylius de Rio de Janeiro et deux de Jayme Moreira Luna de Niterói (Fig. 51 et 52).



Fig. 52: "Manhã nebulosa" de Jayme Moreira Luna (SFF). VI Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1947. Collection FCCB

¹⁵⁸ Dans l'édition de novembre 1947 de BOLETIM est publiée une note sur la fondation du Foto Clube de São José dos Campos : "Premier Photo-Club d'une ville de l'intérieur de São Paulo" (p.7).



Fig. 53: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luna (SFF). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB



Fig. 54: “Evanescentes” de José Yalenti (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB



Fig. 55: “Curiosidade infantil” de Masatoki Otsuka (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB



Fig. 56: “Ela e os planos” de Francisco Albuquerque (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB

En 1949, la nouveauté est la participation de la *Sociedade Cearense de Fotografia* de Fortaleza, représentée par Ademar Albuquerque. Dans la salle suivante, en 1950, ils participent pour la première fois : le *Foto-cine Clube Pontagrossense*, de Ponta Grossa (état du Paraná) et le *Foto-cine Clube Sancarlense*, de São Carlos (état de São Paulo). Cependant, la participation reste très timide ; outre que les deux clubs ci-mentionnés, participent aussi, et pour la première fois, les photographes Pedro Calheiros et Raphael Landau du *Foto Clube Brasileiro*. Ce n'est qu'en 1951 que l'on a pu constater un changement considérable dans ce contexte. Le salon de 1951 est le premier à avoir un nombre expressif d'exposants de différentes régions du pays et officiellement affiliés aux clubs suivants : *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* du Rio de Janeiro, *Associação dos Fotógrafos Profissionais* du Rio Grande do Sul, *Foto-cine Clube de Campinas* (département de São Paulo), *Foto-cine Clube do Recife* (département de Pernambuco), *Foto-cine Clube Sancarlense* (département de São Paulo), *Foto Clube de Londrina* (département du Paraná) et *Société Sergipana de Fotografia* (département du Sergipe). Au-delà des participations inédites, ont également contribué au salon, les photographes des clubs suivants : *Foto-cine Clube Pontagrossense*, *Foto-cine Clube Espírito Santo*, *Foto Clube Brasileiro*, *Foto Clube de Santos*, *Sociedade Fluminense de Fotografia*.



Fig. 57: “Labor finis” de Arnaldo Florence (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 58: “Composição” de Gaspar Gasparian (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 59: “Convergentes” de José Yalenti (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

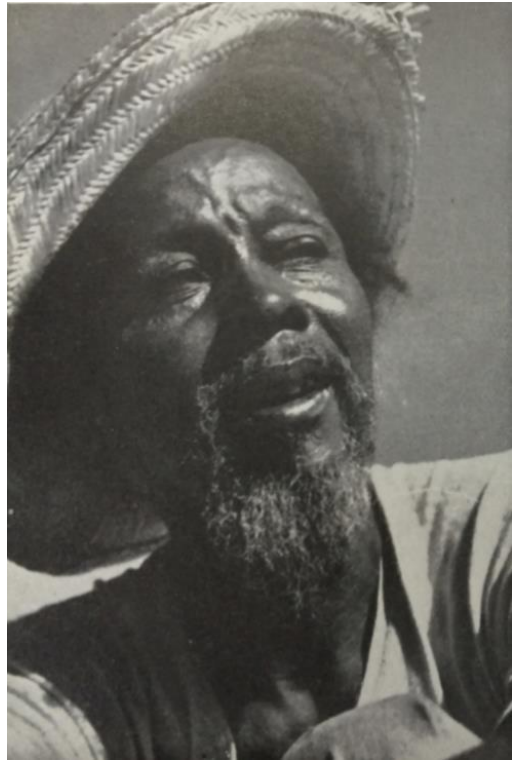


Fig. 60: “Caboclo velho” de Roberto Yoshida (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 61: “Os meninos do 63” de Thomaz Farkas (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 62: “Escala florida” de Luis Vaccari. (FCCB) VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 63: “Sudoeste” de Moacyr Moreira (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB



Fig. 64: Vista do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1945. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 1, maio, 1946, capa.* Collection FCCB



Fig. 64: Renato Francesconi, Mario Fiori e Masatoki Otsuka (Organizadores do salão). IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 54, out, 1950, p.22.* Collection FCCB



Fig. 65: Membros do júri analisando uma cópia. Ângelo Nuti, Eduardo Salvatorie, Jacob Polacow e José Yalenti (centro). IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 54, out, 1950, p.22.* Collection FCCB



Fig. 66: Vista do IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 53, set, 1950, p.20.* Collection FCCB



Fig. 67: “Flasd... adas”: instantâneo do jantar de comemoração da abertura do IX Salão (Frederico de Camargo ao centro, seguido por Fernando Palmerio, José Oiticica Filho, Ciro Cardoso, C. Pugliesi e Francisco Albuquerque, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 54, out, 1950*, p.28. Collection FCCB

Dans son mémoire¹⁵⁹, consacré à l'étude des salons organisés par la FCCB de São Paulo, Marly Porto a discerné la participation des photo-clubs brésiliens entre le premier (1942) et le XVIIIe salon (1959). L'enquête de Porto¹⁶⁰ met en évidence l'existence de quelques régularités importantes qui semblent indiquer des liens effectifs entre les associations. Les participations du *Foto Clube de Alagoas* et de la *Sociedade Paranaense de Fotoamadores* ont été épisodiques. Le *Foto Club Paraná* participe au salon de 1944, mais ne revient que dans les éditions de 1958 et 1959. En revanche, la *Sociedade Sergipana de Fotografia* est présente dans 7 salons depuis sa première participation en 1951. L'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* débute aussi en 1951 et participe aux éditions organisées entre 1952 et 1954, et aux salons de 1958 et 1959. Cependant, les institutions les plus fréquentes aux salons de São Paulo étaient le *Foto Clube do Espírito Santo* (12 participations à l'époque) et la *Sociedade Fluminense de Fotografia* (10 participations à la même époque). Le *Foto Clube Brasileiro*, à son tour, participe aux éditions de 1944, 1948, 1950 et 1951. Il convient également de noter que les chiffres ci-dessus ne concernent que les photographies acceptées aux salons du club de São Paulo et ne comprennent pas les clubs dont toutes les photos de leurs membres ont été rejetées. Depuis le salon de 1944, le FCCB fournit des données sur l'acceptation et le rejet des photographies dans le catalogue. En 1944, 130 œuvres de photographes brésiliens furent acceptées, parmi les 412 épreuves

¹⁵⁹ PORTO, Marly T. C. Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959). Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018 224 p.

¹⁶⁰ PORTO, 2018, p. 102

envoyées, soit un pourcentage d'acceptation de 31%. Le tableau ci-dessous présente les données pour les salons contenus entre 1944 et 1951.

Salon	Envoyées	Accpetées	Rejetées	Pourcentage d'acceptation
1944	412	130	282	31%
1945	343	146	197	42,5%
1946	497	143	354	28,8%
1947	441	150	291	34%
1948	520	189	331	36,3%
1949	523	124	399	23,7%
1950	379	123	256	32,4%
1951	641	146	495	22,8%

Il y a de la vie et de l'activité photographique au-delà des domaines du FCCB. Même les données des salons de São Paulo semblent indiquer cette voie. Dans l'analyse, certaines intersections semblent prometteuses. Peut-être la plus intéressant d'entre elles, celle de la proximité entre le club de São Paulo et la *Sociedade Fluminense de Fotografia* de Niterói.

1.3.3 – O Salão Anual da Sociedade Fluminense de Fotografia

La *Sociedade Fluminense de Fotografia* a été fondée en 1944 à Niterói, département de Rio de Janeiro. Parmi ses membres, Jayme Moreira Luna était peut-être le plus actif. Présent

dès les premières versions du conseil d'administration¹⁶¹, il devient « directeur social et publicitaire » en 1947 et, depuis 1948, se fait réélire à plusieurs reprises en tant que président. Il est pertinent d'observer la préoccupation exceptionnelle que Moreira Luna semble avoir consacrée à la perpétuation de la mémoire de son legs. En plus de dizaines de catalogues d'exposition, de centaines de périodiques et de livres sur l'art et la technique photographique, la collection de la SFF conserve également les actes du comité directeur et du conseil délibératif du club depuis 1950. Les actes sont significatifs parce qu'ils fournissent un récit plus détaillé des actions quotidiennes du club : comment les discussions entre les membres se sont déroulées, dans quelles conditions des décisions clés ont été prises, ainsi quelles étaient leurs options. Cependant, Luna, avocat, semble également être conscient de la longévité et de la force de ce registre en tant que document juridique et outil de mémoire. Lors de la séance du 3 novembre 1958, le président présente aux membres du club un récit des débuts de la création du club et les principales difficultés rencontrées à ce jour. Son intention expresse était de consigner dans les annales « un rapport historique de la Société depuis sa création »¹⁶². La transcription, d'une trentaine de pages manuscrites, correspondait à une version imprimée du document. Ce dernier, à son tour, a été décrit dans les actes comme une brochure de 34 pages, dont la première contenait le titre et le table de matières. La première page aurait les mots suivants : « Ici, il n'y avait qu'un seul intérêt : celui de dire la vérité. Pour son bien et pour le bien des détails, de belles phrases ou de la littérature ont été sacrifiées. »

Le premier thème traité par Luna a été celui de la fondation de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*¹⁶³ :

A Sociedade Fluminense de Fotografia est née d'un mouvement de réaction contre certains préjugés existant à l'époque, c'est-à-dire une idée enracinée dans l'esprit de celui qui connaissait l'art, ou plutôt les secrets photographiques et qui ne voulait pas transmettre aux autres, ce qu'ils ont appris dans les livres, chers et rares, chez nous, dans une démonstration, aussi rare, de l'égoïsme. - La Sociedade Fluminense de Fotografia, conçue par de vrais idéalistes, avait comme facteur primordial de ses programmes, la diffusion de la photographie. Ses Statuts [révolutionnaires pour l'époque] ont prévu la création de cours pour l'enseignement de la photographie, s'articulant autour de ces principes, de l'ensemble des activités

¹⁶¹ Luna compose le premier conseil d'administration en tant que 2e vice-présidente. Le juge Paulino José Soares de Souza Neto est nommé président et Cesar Salamonde est nommé premier vice-président.

¹⁶² Actes du Conseil Administratif de la SFF. Niterói, le 3 novembre 1958. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia.

¹⁶³ Actes du Conseil Administratif de la SFF. Niterói, le 3 novembre 1958. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia.

La critique des « préjugés existants à l'époque », présentée d'abord de manière voilée, s'adresse, ensuite, directement aux membres du *Foto Clube Brasileiro*. Pour la justifier, Luna raconte deux épisodes remarquables de sa propre expérience envers les membres du FCB. Invité par Chakib Jabor, lors de sa première visite au club, Luna admirait une copie photographique mise en exposition pour l'appréciation des membres. L'épreuve a été réalisée à partir d'un virage sépia. Curieux, Luna a décidé de demander à l'auteur quelle était la formule utilisée. Cette attitude était considérée comme une gaffe. Plus tard, Luna a décidé de participer à un concours au club dont le thème était « Carnaval ». Selon son récit, il possédait encore des connaissances rudimentaires en photographie, mais il a décidé quand même de présenter une copie. C'était un portrait de son fils, alors âgé de deux ans¹⁶⁴.

La photo a été prise de haut en bas, déformant les lignes de la porte (le modèle s'appuyait sur une porte), une convergence vraiment désagréable, mais la connaissance rudimentaire de l'exposant, ne lui a pas permis de la mesurer. Apportée au *Foto Clube Brasileiro*, elle a été placée sur un panneau. C'était le seul concurrent... A un moment donné, un monsieur apparaît, met le pinceau-nez et demande : qui est le cochon ? Puis un autre membre : qui en est le propriétaire ? L'auteur, embarrassé, ne sachant pas pourquoi tant de critiques et si sévère, attendit anxieusement que tout le monde parte pour prendre la photo, ce qu'il fit, dès que le public pédant venait de prendre un café, emballant son travail, il se dirigea vers sa maison à Niterói.

Précis ou pas, dans le récit de Luna, ces faits acquièrent des formes de mythes fondateurs. En premier lieu, ils ont contribué à expliquer l'éloignement par rapport le *Foto Clube Brasileiro*, marquée, selon lui, par l'élitisme, l'individualité et la vanité. Mais ils ont également soutenu les propositions d'actions du club de Rio de Janeiro, en particulier ses cours destinés aux photographes débutants.

Du partenariat avec Cesar Salamonde est née l'idée de fonder une association à Niterói, ainsi que les premières lignes de son statut. Alberto Maia Forte, Nelson Augusto Pereira, Salles Ferreira et Paulino Soares de Souza Netto se sont joints à eux. Au début, le club fonctionnait dans le sous-sol de la résidence de Jayme Moreira Luna, ce qui limitait ses activités sociales. Ensuite, le club commence à construire son propre siège, sur un terrain donné par la Mairie de Niterói. L'argent pour l'acquisition des matériels a été collecté à travers l'organisation continue des fêtes, des foires et des jeux-concours par ses membres. Ces événements sont également approchés par Luna dans sa rétrospective.

¹⁶⁴ Actes du Conseil Administratif de la SFF. Niterói, le 3 novembre 1958. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia.

Le partenariat avec la FCCB de São Paulo a été fondamental dans les premières années du club *fluminense*. La première exposition organisée par la SFF à Niterói en 1945 a eu la collaboration directe du *Foto Club Bandeirante*¹⁶⁵, ainsi que des membres du *Foto Club de Concordia* d'Argentine. C'est en ce sens qu'il y a plusieurs intersections entre le IIIe *Salão Paulista du Banderante* et le I *Salão Anual* du SFF. Dans la comparaison entre les catalogues, la similitude entre les noms des participants et les photographies choisies est évidente. Comme aucun des deux catalogues ne contient de référence aux photographies lauréates, ce sont les images reproduites dans les catalogues qui indiquent les convergences et les disparités en ce qui concerne les critères de sélection. Il faut également tenir compte du fait que le choix des photographies à inclure dans le catalogue ne dépend pas toujours de la notoriété technique ou esthétique ; ce choix peut être influencé par d'autres facteurs tels que la reconnaissance du photographe dans le circuit ou l'articulation entre institutions.

Dans le catalogue produit par la SFF pour son premier salon, 14 photographies ont été reproduites, dont 6 ont été acceptées au salon tenu à São Paulo l'année précédente : « Luz en lo alto » de José Aranda Espinoz (Foto Club Concordia) ; « Fullmoon beach » de Frankie Frappie (Boston USA, membre de la Royal Photographic Society of London et de la Photographic Society of America) ; « Boiada na vila » de Fernando Palmerio (*Foto Clube Bandeirante*) ; « Studio en blanco » de Jacques Cori (Club Fotografico de Chile) ; « Callis dock » de C. Aubrey Bodine (Baltimore USA. Membre de la *Photographic Society of America*) ; et "Life begins at four" de Rowe Fruth (Connersville USA, *Photographic Society of America*).



Fig. 68: « Luz en lo alto » José Aranda Espinoz. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

¹⁶⁵ Devenu *Foto Cine Clube Bandeirante* en 1946.



Fig. 69: “Fullmoon beach” de Frankie Frappie . *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 70: “Boiada na vila” de Fernando Palmerio. . *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 71: “Studio en blanco” de Jacques Cori. . 1^o Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

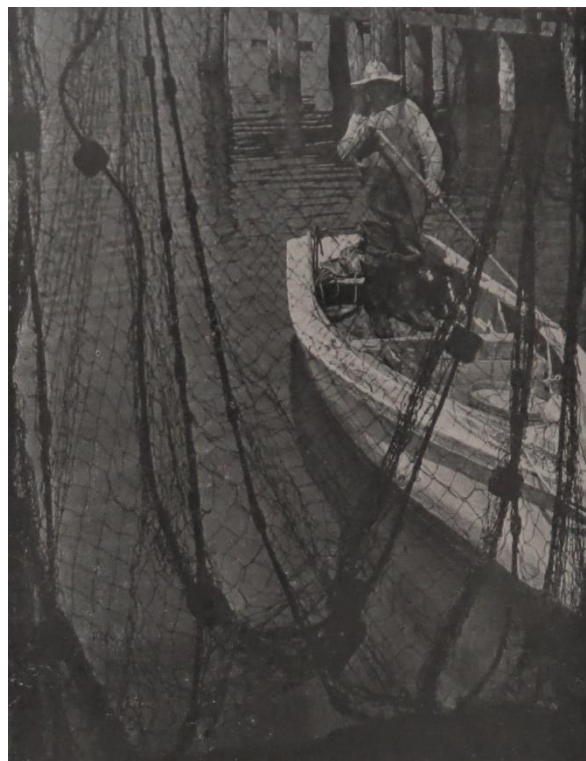


Fig. 72: “Callis dock” de C. Aubrey Bodine. 1^o Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Parmi les autres images publiées figurent des photographies de Kazys Vozylius (Rio de Janeiro), Angelo Nuti (*Foto Clube Bandeirante*), Manoel da Costa Pina (*Sociedade Fluminense de Fotografia*), Chakib Jabor (*Sociedade Fluminense de Fotografia*), Stefan Rosembauer, J. Dias de Amorim (*Foto Clube Brasileiro*) et Evandro Munhoz (*Foto Club Paraná*). Il est possible qu'elles soient toutes inédites par rapport à l'exposition de São Paulo, dans la mesure que la grande majorité a été produite par des membres de la SFF eux-mêmes ou par des photographes de Rio de Janeiro. À l'exception, bien évidemment, des images de Nuti et Munhoz.



Fig. 73: “Reposteiro da natureza” de Kazys Vozylus. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

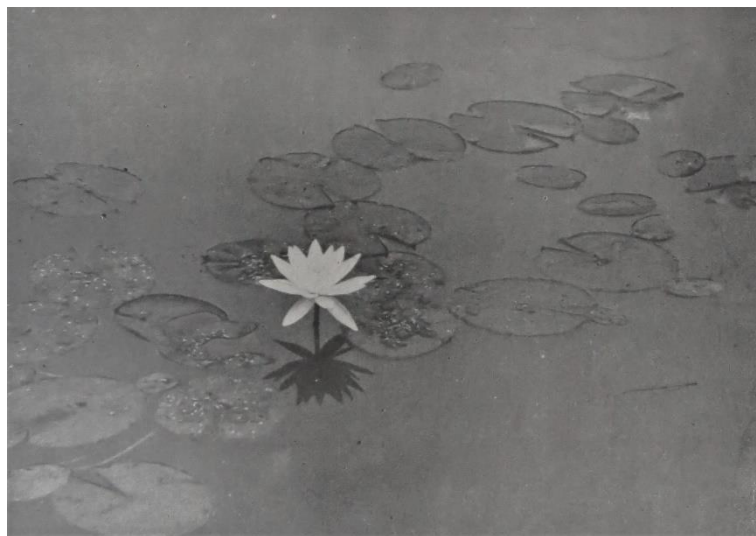


Fig. 74: “Tranquilidade” de Angelo Nuti. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1940. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 75: “Portão colonial” de Manoel da Costa Pina. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 76: “Ipiranga” de J. Dias de Amorim. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Comme le volume d'images envoyées depuis São Paulo contenait les photographies acceptées et rejetées au *Salão Paulista*, il y a eu des épisodes de discordance : des photographies, qui n'avaient pas été acceptées au premier salon, ont été accueillies par l'exposition du club de Niterói. Deux images de l'américain Vincent Abbott, de Boston, ont été acceptées au Salão Paulista de 1944 et trois autres au salon annuel de la SFF de 1945, cependant, les images présentées à São Paulo et à Niterói ne coïncident pas. Thomaz Farkas, par exemple, a eu 9 photographies acceptées au salon Bandeirante en 1944. À Niterói, Farkas n'a eu que deux épreuves montrées. L'argentin Gaston Bastin a présenté « Encaje » au salon de la SFF et, à São Paulo, « Tormental en Peulla ». « Trabalho » de Benedict Tibor, de São Paulo, et « Queitudo Serrana » de Ricardo Alfieri, de Buenos Aires, ont été acceptés aux deux salons. Néanmoins, la première image reproduite dans le catalogue de l'exposition de Niterói est « 4^a FEIRA DE CINZAS » de Jayme Moreira Luna.



Fig. 77: «4^a Feira de Cinzas» de Jayme Moreira Luna. 1^o Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Son titre contribue grandement à la lecture de l'image. A « 4^a Feira de Cinzas », « Mercredi des Cendres » en français, est le dernier jour du Carnaval, le moment où les festivités prennent fin et où la vie reprend son cours normal. Mais il est impossible de ne pas relier l'image

à l'épisode raconté par Luna depuis son expérience au *Foto Clube Brasileiro*. L'acceptation de l'image, sa publication, bien en vue, et le partenariat avec des clubs photographiques reconnus semblent être une réponse de l'auteur à ses critiques. Le message subliminal : le club existe comme un espace d'apprentissage et d'évolution.

La première exposition de photographie amateur à Niterói s'est tenue dans le hall de l'hôtel Casino Icaraí et comprenait un total de 216 œuvres exposées. Le "Comité de sélection" était très hétérogène : Raul de Oliveira Rodrigues (Président de l'Association brésilienne des Beaux-Arts) ; Jefferson d'Avila (Secrétaire du journal « O Estado »), José Heitgen (Conseiller technique de la Kodak Brasileira), ainsi que J. Dias de Amorim, ancien membre du *Foto Clube Brasileiro* et rédacteur chez *Photogramma*. Dans la présentation du catalogue, il est intéressant de souligner l'impact de la production des amateurs américains, mais aussi la mission que les membres de la SFF semblent vouloir poursuivre depuis lors :

Parmi nous, la photographie est encore dans sa phase initiale, de sorte que le niveau technique et artistique des amateurs brésiliens, en théorie, est inférieur à celui des étrangers, surtout nord-américains, qui ont depuis longtemps atteint le maximum en technique et en perfection. Il est vrai que certains amateurs nationaux ne doivent pas craindre d'affronter les étrangers, mais il est certain que la photographie n'a pas encore atteint cette perfection au Brésil.

De là, notre objectif : - stimuler, diffuser et enseigner l'art photographique dans sa plus haute expression et dont nous servons à propager les beautés de notre terre, en révélant les coutumes, paysages, œuvres d'art, etc., dans des expositions périodiques régionales et internationales.

En parallèle, 28 images ont été publiées dans le catalogue du *III Salão Paulista* de 1944. Parmi ce groupe, il n'y a eu que deux acceptées à l'exposition de Niterói en 1945 : « Estudo de composição » de Thomas Farkas et « Repouso » de Plínio Mendes. L'acceptation de Farkas permet de constater que, au sein du tout récent circuit brésilien de photo-clubs, ses premières compositions plus expérimentales pourraient en avoir une réception positive. Mendes, dans un avenir proche, sera un lien important entre les clubs de São Paulo et de Niterói. Gaspar Gasparian (*Foto Clube Bandeirante*), Frank Frappie (APS), Francisco Ferreira (*Foto Clube Bandeirante*), Fernando Palmerio (*Foto Clube Bandeirante*), Harold Guthman (*Royal Photographic Society*), Hugo Kalamar (*Foto Clube Argentino*), Henry Laurent (*Foto Clube Bandeirante*) e Ângelo Nuti (*Foto Clube Bandeirante*) ont été parmi les autres photographes dont les images sont reproduites au catalogue. Même si ces images n'ont pas figuré au salon de Niterói, d'autres photographies produites par ses mêmes auteurs y sont présentées.

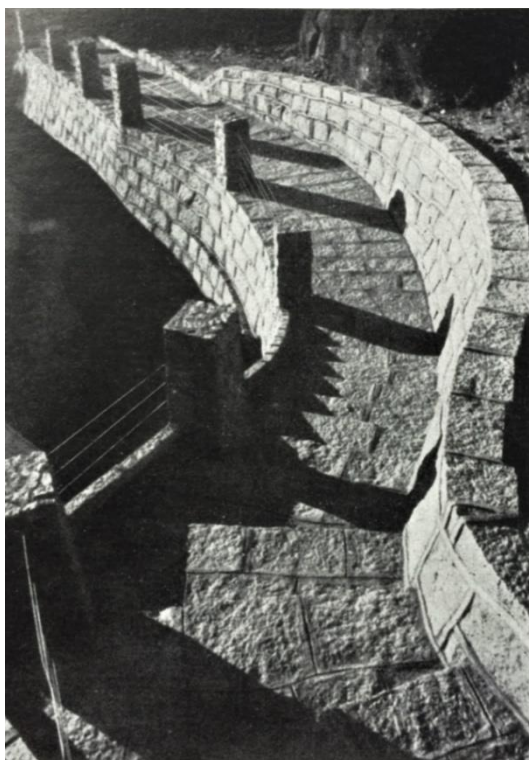


Fig. 78: "Estudo de composição" de Thomas Farkas. Catálogo do III Salão Paulista. Collection FCCB de São Paulo

La figure de Djalma Gaudio est fondamentale pour le développement des relations entre la SFF et le *Bandeirante*. Membre du comité de sélection du salon *Foto Clube Brasileiro* en 1937, il participe aux premier (1942) et troisième (1944) salons de São Paulo comme membre du club de Rio de Janeiro. Dans l'édition de 1945, Gaudio se présente parmi les membres de la SFF et, en 1946, comme adhérent du club de São Paulo. La circulation du photographe entre les trois principales institutions de l'époque a créé d'importants ponts de contact. Dans l'édition numéro 2 de son *BOLETIM*, publié en juin 1946¹⁶⁶, les rédacteurs notent que le club a été nommé "MEMBRE HONORAIRE" de la SFF de Niterói. La note enregistre également le témoignage de Gaudio :

Par cette délibération, la Société a voulu témoigner au *Foto Clube Bandeirante* sa gratitude pour la coopération loyale et dévouée qu'elle lui apporte, soit directement par ses administrateurs ou par ses membres, lors de la réalisation de ses Salons. Cette aide efficace contribue grandement à un meilleur échange avec des associations similaires en Amérique du Nord et du Sud et, de cette façon, à une meilleure amélioration de l'art photographique.

¹⁶⁶ *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 2, jun, 1946, p.7.* Collection FCCB

Dans l'édition d'août 1946¹⁶⁷ de la même publication, le *Foto Clube Bandeirante* désigne Jayme Moreira Luna comme "membre correspondant" à Niterói :

La distinction décernée à M. Jayme de Luna, est à la foi une preuve de reconnaissance de notre Club à notre lointain collègue qui a tant contribué à l'imbrication des relations entre les deux sociétés sœurs, comble un vide qui était l'absence d'un représentant direct du *Bandeirante* dans la capitale *fluminense*.

Le partenariat entre les clubs s'étend au-delà du salon de 1945. La collaboration des *paulistas* est également à la base des éditions de 1946¹⁶⁸ et 1947. A la place du « salon annuel », l'événement organisé par les membres de la SFF en 1947 devient le « 3e Salon International d'art Photographique ». Ce n'est pas seulement le nom qui a changé, mais aussi l'adresse. Le salon se déménage vers l'autre côté de la baie de Guanabara pour être organisé dans les installations du moderne bâtiment, alors récemment inauguré, du siège du Ministère de l'éducation et de la santé à Rio de Janeiro. Pour ce faire, la SFF a reçu la remise d'une partie des images qui avaient été exposées au 5ème Salon International de la Photographie du *Bandeirante Photo Club*, organisé en 1946. Cet événement a été le premier du club de São Paulo à recevoir exclusivement le titre d'« Salon International »¹⁶⁹. Le club de São Paulo a exposé 44 images dans le salon, un ensemble supérieur à celui de la SFF elle-même. Cette année-là, les membres du club de Niterói, avec l'adhésion du Lituanien Kazys Vosylius, ont montré un total de 28 photographies. Les membres du *Foto Clube do Espírito Santo*, à leur tour, ont exposé 51 photographies au total. Parmi les autres clubs nationaux, le *Foto Clube de São José dos Campos* comptait 16 photographies exposées. Des photographes de Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais ont également contribué à l'événement en tant qu'exposants individuels, y compris le seul participant de Belo Horizonte, Wilson Baptista, qui avait déjà participé au Salon Brésilien FCB en 1940. En plus de l'envoi des images, le salon *fluminense* a accueilli un membre du FCCB parmi le jury : Thomaz Farkas. Jefferson D'Avila, qui avait déjà participé à l'édition de 1945, et les membres Cesar Salamonde, Chakib Jabour et Allan Fisher ont complété la commission de jugement cette année-là. Jefferson D'Avila, qui avait déjà participé à l'édition de 1945, et les membres Cesar Salamonde, Chakib Jabour et Allan Fisher ont complété la commission de jugement cette année-là. Le *BOLETIM* témoigne de la réalisation de

¹⁶⁷ *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 4, ago, 1946*, p.7. Collection FCCB

¹⁶⁸ Au-delà du témoignage de Jayme Moreira Luna, aucun catalogue ou autre document n'a été trouvé attestant de cette exposition.

¹⁶⁹ Les éditions de 1942 et 1943 ont reçu le titre de "Salão Paulista" et celles de 1944 et 1945 le titre de "Salão Paulista" et "Salão Internacional".

l'événement dans son édition de mai 1947 et atteste également la présence de Farkas le jour de l'inauguration de l'exposition.

Bien que ces premières initiatives témoignent de la grande proximité entre les associations, la façon dont Luna mentionne le partenariat dans sa rétrospective de 1958 semble indiquer une relation tendue¹⁷⁰ :

Le *Foto Cine Clube Bandeirante*, sentant la non-opérabilité totale du *Foto Clube Brasileiro*, dont la présidence a été donnée à M. Nogueira Borges, à caractère perpétuel, ce qui lui a apporté du ridicule, a décidé de parvenir à un accord avec le club qui est apparu avec une telle bonne volonté. Vraiment le deuxième salon de la SFF s'est tenu l'année suivante, avec les photos envoyées par São Paulo, de la même manière que le troisième salon, ce qui a causé un grand travail à la SFF, parce que le club *Bandeirante* a envoyé toutes les photos dans de grandes boîtes, sans leur emballage, obligeant la SFF à les faire faire et envoyer à ses auteurs.



Fig. 79: "O 3º Salão Fluminense. BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 13, mai, 1947, p.9. Collection FCCB

¹⁷⁰ LUNA, Jayme Moreira. Ata da reunião da Direção da SFF. Niterói, 3 de novembro de 1958. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia.

Les souvenirs de l'expérience de partenariat avec le club de São Paulo, ou du moins ceux qu'il voulait enregistrer, étaient davantage associés à l'inconvénient de rendre les images aux auteurs, ignorant la discussion sur les échanges d'images et les influences entre les clubs. Il est vrai qu'il s'agissait d'une mission colossale, puisque le salon a accueilli des photographies des pays les plus divers¹⁷¹, totalisant 678 images jugées, pour un total de 228 exposées.

En 1948, la SFF organise sa première exposition sans la tutelle du FCCB de São Paulo. Au total, le club *fluminense* a montré 351 photographies envoyées par membres de 16 différents clubs photographiques, dont 3 brésiliens (la propre SFF, le FCCB et le FCES) et 13 étrangers¹⁷². Le "Comité de sélection" a été composé par Cesar Salamonde et Jefferson D'Avila, présents dans l'année dernière, ainsi que Jack Whitmore¹⁷³, Kazys Vosylius et Frederico Sommer¹⁷⁴. Parmi le conseil d'administration de la SFF, la présence de Kenneth Peter Waddell « comme directeur social et publicitaire » est remarquable. La première mention à Waddell correspond à sa participation comme l'un des membres de la SFF au *Salão Paulista* de 1945. Waddell était à la tête du département de publicité de la *National Portland Cement Company*¹⁷⁵. Toutefois, sa contribution en tant que directeur est difficile à mesurer, puisqu'il ne l'a fait qu'en 1948.

Le catalogue comprenait la reproduction de 15 images, dont 7 produites par des photographes brésiliens. La décision semble tendre vers un certain équilibre, puisque, parmi les sept images brésiliennes, les trois premières appartiennent à des membres du SFF : Jayme Moreira Luna, José Vasconcelos et Kenneth Waddell. Ensuite, des images d'Eduardo Salvatore, Roberto Yoshida et Henri Laurent, tous membres du FCCB de São Paulo, sont publiées. Et, en dernier, une photographie de Pedro Fonseca, membre du *Foto Clube do Espírito Santo*. La participation des photographes de São Paulo à l'exposition a été très importante : 31 photographes ont envoyé un total de 141 images, dont 78 ont été acceptées et exposées au salon. Ce nombre est encore plus élevé que la contribution des membres de la propre SFF : 16 participants, 59 images envoyées pour l'appréciation du jury, dont 41 ont été acceptées. Parmi

¹⁷¹ Ces images ont été envoyées par des photo-clubs d'Argentine, du Chili et d'Uruguay en Amérique du Sud, de Cuba, des États-Unis, du Mexique et du Canada sur le continent américain et du Portugal, d'Angleterre, de Tchécoslovaquie, de Belgique, des Pays-Bas, du Danemark et de Suède en Europe, outre l'Inde et l'Australie.

¹⁷² Photographies d'Espagne, de France, d'Italie, du Chili, de Cuba, d'Argentine, d'Uruguay, des États-Unis et du Danemark.

¹⁷³ Aucune information supplémentaire n'a été trouvée sur Whitmore. Cependant, à en juger par son nom, il est probablement un étranger d'origine anglo-saxonne.

¹⁷⁴ Les seules informations trouvées sur Frederico Sommer concernent son processus de naturalisation. Le processus a été publié dans la section "Notícias do Foro", page 10 de l'édition du 27 janvier 1942 du *Jornal do Brasil*. Le document rapporte également que Frederico est autrichien, né à Vienne le 17 juin 1907. Il est marié et résidant au Brésil il y a dix ans.

¹⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 8 de novembro de 1941, p. 9. Nota de falecimento do pai de Kenneth, sr. Thomas Waddell. Em 1949, apesar de não fazer mais parte da diretoria, ele também participa do salão organizado pela SFF em como expositor brasileiro filiado ao clube.

les membres du FCES, 4 photographes ont participé, avec un total de 18 images soumises et 9 acceptées.



Fig. 80: “Ciganinha (Marisia)” de Jayme Moreira Luna. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 81: “O que será isso?” de José Vasconcelos. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 82 :“Cena matinal” de Kenneth Waddell.
Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte
Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection
Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 83: “Pátio de manobras” de Eduardo Salvatore. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 84: “Assalto na praia” de Roberto Yoshida. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

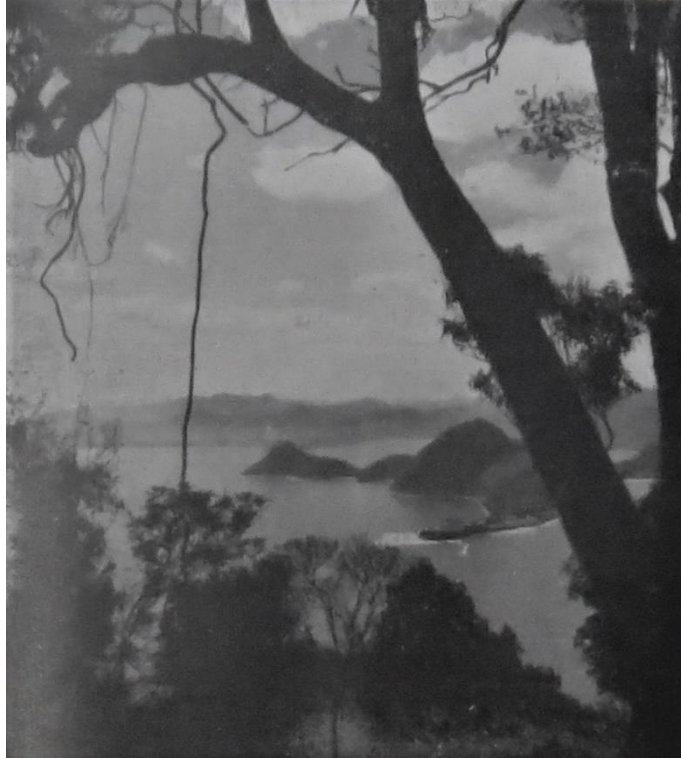


Fig. 85: “Paisagem do Rio” de Henri Laurent. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 86: “Alvorecer” de Pedro Fonseca. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Parmi les étrangers, 30 photographes italiens ont envoyé un total de 101 photographies, dont 35 sont entrées au salon. Une autre contribution remarquable a été celle des Argentins : 26

auteurs, 81 photos envoyées, 38 acceptées. Les anglais (31 photographes, 51 envoyés et 26 acceptés), les espagnols (17 photographes, 64 envoyés et 36 acceptés) et les portugais (15 photographes, 55 envoyés et 24 acceptés) ont également eu une participation expressive. Tous ces pays ont fait publier une de leurs photographies dans le catalogue. Outres, la SFF a publié trois photographies : une d'un auteur cubain (7 photographes, 25 envoyés et 16 acceptés), une d'Uruguay (5 photographes, 19 envoyés et 6 acceptés) et une des États-Unis (5 photographes, 22 envoyés et 10 acceptés).



Fig. 87: Salão (1947) realizado no Ministério da Educação e Saúde - RJ. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

A partir de 1949, en lieu et place de son salon international, la SFF organise une "Exposition Mondiale". Toutefois, outres que les expositions, le club a commencé à exercer un rôle important d'articulation avec d'autres institutions, principalement à travers la figure de son président Jayme Moreira Luna. L'objectif ? La promotion de la pratique amateur en photographie. Le succès de ce type de partenariat avait déjà été prouvé par la contribution du FCCB de São Paulo dans les premiers salons de la SFF. Le souci de Luna de documenter les principales actions du club et d'accumuler des documents était systématique. Cependant, entre sa gestion et le 21^{ème} siècle, quelques décennies se sont écoulées et, malgré le processus (en cours) de nettoyage et d'organisation de la collection, la recherche dans la collection a constitué un véritable défi.

1.3.4 – La fondation de l'Associação Brasileira de Arte Fotográfica

C'est grâce à la collection du club *fluminense* qu'il a été possible de cartographier la création de l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* (ABAF). Il s'agissait d'une lacune importante dans la recherche, car pratiquement toutes les photographies brésiliennes de la collection de la Sfp proviennent du *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB) de São Paulo, de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* (SFF) de Niterói et de la *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* do Rio de Janeiro. Dans un premier temps, comme indique les actes de réunion du conseil d'administration¹⁷⁶ de la SFF, l'ABAF est née du projet de création d'un département du club dans la ville de Rio de Janeiro. La raison principale était liée au fait que de nombreux membres vivaient dans la capitale fédérale, ce qui rendait difficile la fréquentation régulière du club.

A la tête du projet se trouvait Francisco Aszmann, photographe hongrois arrivé à Rio de Janeiro en 1948 et membre de la SFF depuis. Chakib Jabor, qui avait été nommé directeur du département Rio de Janeiro de la SFF, a également participé activement à la création de la nouvelle entité et a donné son témoignage aux membres du conseil. D'après les informations enregistrées dans les actes, Jabor était chargé d'expliquer le « complot qui a conduit nos collaborateurs à fuir notre coexistence sans raisons plausibles. Selon Jabor »¹⁷⁷ :

Lors d'une réunion des responsables du Département et d'autres personnes présentes, sur proposition de M. Francisco Aszmann et d'un certain Távora, l'idée de fonder un nouveau Club des amateurs de photographie a été lancée, dans la capitale de la République. C'est dans un climat de grand enthousiasme qui s'est alors instauré que l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* a vu le jour.

Contrarié, Luna intervient :

Mes compagnons : L'environnement sain et pur et l'amitié qui règne aujourd'hui entre tous les Directeurs de la S.F.F., faisant de notre Club une extension de notre maison, est un refuge sûr et simple planté dans le climat orageux qui transforme actuellement notre photographie Brésilienne. Lui seul nous fait oublier les ambitions mal contenues ; la vanité qui se superpose aux commodités et à l'esprit du porphyre qui se place au-dessus des postulats de la fidélité et, bref, l'art photographique servant de bouclier aux ambitions débridées. Nous voici, mes compagnons, pour traiter d'un sujet dont je suis sûr que nous ne voulions pas tous discuter ou témoigner, mais l'obligation de le faire nous oblige.

Le ton dramatique s'étend sur une grande partie du récit. L'argument de Luna, qui sera également repris dans sa rétrospective de 1958, donne à Francisco Aszmann le rôle de principal protagoniste de la rupture entre les photographes de Niterói et ceux de Rio de Janeiro.

¹⁷⁶ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 6 mars 1951. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

¹⁷⁷ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 6 mars 1951. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

L'hypothèse est corroborée par Jabor qui attribue à Aszmann et Jayme Távora¹⁷⁸ le lancement de la proposition aux autres composants du groupe. Luna admet que le projet de création d'une succursale était déjà en cours de conception. A tel point que, outre le choix de Jabor à la tête de la filiale, les autres membres du conseil d'administration avaient déjà été nommés : Stefan Rosembauer, directeur adjoint ; Eugênio Lucena, directeur secrétaire ; Delfim de Freitas, secrétaire ; Francisco Aszmann, directeur technique ; Jorge Malcon Filero, directeur du siège ; Rossini da Costa Freitas, directeur social ; Pedro Calheiros, directeur publicitaire ; Alberto Maligo, directeur des échanges. En exceptant Rossini, tous les autres administrateurs étaient membres de la SFF.

Cependant, même avec l'aval du conseil d'administration de la SFF, le département de Rio de Janeiro du club a choisi de rompre définitivement. Le discours adopté par Aszmann est effectivement celui de la rupture. Sa recommandation : la fin des collaborations avec la SFF. La baisse du nombre de membres aurait un impact important sur l'histoire de la SFF. Mais la perte ne serait pas seulement monétaire, causée par la diminution des recettes provenant des cotisations. La plupart de membres qui ont quitté le club étaient des exposants lauréats aux salons nationaux et internationaux, des personnes actives à l'intérieur du club et qui ont contribué directement à la réalisation de diverses activités.

La réunion du conseil d'administration du 19 mars 1951 est initiée par la lecture d'une lettre du *Foto Clube Brasileiro*, datée du 28 février 1951, attestant de la réception de la communication relative à la création du département Carioca de la SFF. Cependant, au début du mois, le département est devenu un nouveau club. Une institution aux prétentions nationales et pas seulement régionales, comme son nom semble l'indiquer. Les esprits étaient exaltés. Lors de la réunion du 19 mars, Stefan Rosembauer a lu une lettre dans laquelle il donnait sa version des événements qui ont mené à la création de l'ABAF. Son intention expresse est de contribuer au succès du nouveau club, mais sans rompre les liens avec la SFF. Sa proposition était que les membres de l'ABAF participent aux salons également au nom de la SFF.

Dans son rapport de 1958¹⁷⁹, Jayme Moreira Luna a créé une rubrique sur « L'origine de la fondation de l'ABAF ». Le regard rétrospectif, loin de la chaleur des événements, a permis à Luna d'approcher le processus sous un angle nouveau. En premier lieu, d'après l'avis du président de la SFF, la volonté de créer un nouveau club à Rio de Janeiro, était principalement le résultat de « l'abstention du *Foto Clube Brasileiro* ». C'est de cette volonté, communiquée

¹⁷⁸ Ancien membre du Foto Clube Brasileiro de Rio de Janeiro. Auteur du portrait de João Nogueira Borges publié dans le catalogue du Premier Salon Brésilien de Photographie (1940).

¹⁷⁹ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 6 mars 1951. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

directement à Luna, qu'est né le projet fondateur du club, dirigé par : Chakib Jabor, Frederico Sommer, Pedro Calheiros, Maurício Féres, Francisco Aszmann, Eugênio Lucena et M. Maligo memb, alors membres de la SFF, et Jayme Távora, qui avait été présenté par Aszmann. Le groupe aurait alors choisit de créer un "département *carioca*" de la SFF à Rio de Janeiro, plutôt qu'un club indépendant. Toutefois, quelques jours plus tard, l'ABAF a été créé. Selon Luna, Aszmann serait le principal responsable du redressement. Le photographe hongrois aurait été mécontent d'apprendre que le président de la SFF n'avait pas réussi à obtenir un emploi pour lui au Bureau de Diffusion du département de Rio de Janeiro, alors dirigé par Magalhães Castro, membre de la SFF. Luna ajoute également quelques faits en relation avec les événements de 1951. Chakib Jabor lui aurait confié plus tard que l'« esprit régionaliste » était exploité à la fois par Aszmann et Távora. L'objectif aurait été de créer une rivalité entre les photographes de Niterói et ceux de Rio de Janeiro, bien que géographiquement séparés seulement par la baie de Guanabara.

En général, les récits de Luna, en plus de raconter le processus de création de l'ABAF, révèlent surtout un contexte de tension entre la SFF et Francisco Aszmann. En effet, le passage d'Aszmann comme associé a fait l'objet d'une rubrique spécifique intitulée : « Les activités dommageables de Ferenc Aszmann ». Luna y raconte comment l'arrivée du photographe à la SFF s'est déroulée¹⁸⁰ :

Entre 1948 et 1949, les dirigeants du *Foto Cine Clube Bandeirante*, de passage dans cette ville, nous ont conseillé d'accueillir dans notre club, un étranger arrivé à Rio précédé par une bonne réputation d'artiste photographe. La *Sociedade Fluminense de Fotografia*, qui se distinguait déjà comme une entité bien réputée, ayant tenu quatre salons internationaux, et comme une association qui synthétisait le sentiment hospitalier des habitants de Rio de Janeiro, a accepté M. Ferenc Aszmann comme membre de son bureau. Il y avait entre les clubs de São Paulo et de Niterói, une forte camaraderie, dans laquelle reposaient les fondements de la vie photographique brésilienne, qui s'est développée et a grandi en raison directe de cette union, qui a renforcé les progrès des autres clubs, dont beaucoup organisés sous la direction de ces deux clubs, sans doute le plus évolué du Brésil.

Il faut souligner certaines des stratégies mobilisées par Luna dans la construction de son discours. Tout d'abord, le fait qu'il se réfère à Aszmann par son prénom d'origine et non par sa version "brésilienne". Au Brésil, Ferenc devient Francisco et c'est comme Francisco Aszmann qu'il signe ses textes et ses photographies. Né en Hongrie en 1907, il avait initialement prévu

¹⁸⁰ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 6 mars 1951. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

de s'installer à São Paulo. Le photographe, inscrit comme exposant autrichien¹⁸¹, participe à la 6ème Salon International organisé par le FCCB de São Paulo en 1947.



Fig. 88: "De profundis" de F. Aszmann. Catálogo 6º Salão de Arte Fotográfica do FCCB de São Paulo, 1947. Collection Foto-cine Clube Bandeirante

En fait, la participation d'Aszmann aux expositions du FCCB aide à déterminer son itinéraire. En 1948, il expose au salon en tant que photographe indépendant, mais résidant dans la ville de Rio de Janeiro. Dans l'édition 1949, à côté de son épouse Edith, Stefan Rosenbauer et la photographe Calyna Mays Stosa, il représente la *Sociedade Fluminense de Fotografia* à l'exposition internationale de São Paulo. A Rio de Janeiro, l'adhésion à la SFF représentait également l'occasion d'avoir une source de revenus. En plus de devenir le club "Directeur Technique", Aszmann propose désormais des cours de photographie payants. Exposant expérimenté, il avait également accès à un réseau international qui a conduit la SFF à des nouveaux partenariats au sein du circuit photographique amateur. En 1950, par exemple, il a été chargé d'articuler l'envoi d'images par des photographes du club de Niterói à un salon photographique à Salzbourg, en Autriche. Bien que le catalogue de l'exposition n'ait pas été

¹⁸¹ Membre du photo-club de Salzbourg.

trouvé lors des recherches, dans les actes de la réunion du conseil d'administration du 24 juillet 1950, le secrétaire du club mentionne trois télégrammes, envoyés respectivement par le *Foto Clube de Alagoas*, le *Foto Clube do Espírito Santo* et la *Sociedade Sergipana de Fotografia* pour féliciter les photographes de la SFF pour "la brillante victoire obtenue récemment à Salzbourg"¹⁸².

Aszmann a également été le premier lien du belge Maurice Van de Wyer au Brésil. Van de Wyer était président de la Fédération Internationale de Art Photographique, la FIAP, alors récemment fondée en Suisse. En effet, lors de la séance du conseil d'administration du 31 juillet 1950¹⁸³, l'arrivée d'une communication attestant de la nomination de Francisco Aszmann comme délégué de la FIAP en Amérique du Sud est mentionnée.¹⁸⁴ Dans le cadre de l'adhésion à une fédération internationale, la création d'une "Association brésilienne" semble renforcer l'échelle nationale du projet Aszmann. En réunissant certains des principaux exposants de la SFF dans une nouvelle institution, l'ABAF aurait un impact immédiat sur le circuit des photo-clubs. Malgré cela, l'institution ne s'est apparemment pas distinguée pour la promotion des expositions. Seuls deux catalogues d'événements organisés par l'association ont été retrouvés, l'un correspondant à la « *II Exposição internacional de arte fotográfica* » en 1955 et l'autre à la quatrième édition de l'événement tenue en 1958¹⁸⁵. Compte tenu de l'année de fondation du collectif en 1951, les intervalles entre les éditions ne sont pas négligeables. D'autre part, ses photographes semblent être très actifs aux salons au Brésil et ailleurs.

A l'occasion de la Xème Salon International du FCCB à São Paulo, l'ABAF était représentée par 8 photographes, dont Aszmann et Jayme Távora. La même année, ils ont également participé au 2ème *Salão Sergipano de Arte Fotográfica*¹⁸⁶, organisé à Aracaju, au nord-est brésilien. Dans cette édition, l'envoi de l'ABAF a été élu « meilleur ensemble ». Au total, 32 photographies, réalisées par 16 photographes¹⁸⁷ de l'association, ont été accueillies. A

¹⁸² Actes de la réunion du conseil d'administration, le 24 juillet 1950. Sociedade Fluminense de Fotografia - Niterói

¹⁸³ "(...) Lettre sans date de la FIAP (Fédération Internationale de l'Art Photographique) signée par son Président, Dr. M. Van de Wyer, qui le remercie d'avoir été nommé représentant de la Société auprès de la FIAP et de nous avoir fourni des informations détaillées sur une réunion importante qui s'y est tenue, et nous devons attendre des informations complémentaires du Secrétaire de l'entité. Il nous informe également de l'avenir brillant qui nous attend à l'ONU, où la FIAP doit être acceptée comme une fédération d'art d'envergure mondiale. Enfin, il nous informe que la nomination de M. Francisco Aszmann comme son délégué en Amérique du Sud a été confirmée". Actes de la réunion du conseil d'administration, le 31 juillet 1950. Sociedade Fluminense de Fotografia - Niterói

¹⁸⁴ Sous l'influence de Van de Wyer, le projet de créer une institution qui représenterait tous les photographes amateurs brésiliens a reçu différentes versions dans les années qui ont suivi. Ce thème sera développé dans le troisième chapitre.

¹⁸⁵ Le premier salon a été réalisé en 1952. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

¹⁸⁶ Collection Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro.

¹⁸⁷ Stefan Rosenbauer et Frederico Sommer, bien qu'ils aient participé au projet de création du "Département Carioca", ils n'ont pas rejoint l'ABAF.

titre de comparaison, la SFF était également présente à l'exposition d'Aracaju avec le même nombre de photographes, mais un nombre inférieur d'images acceptées : 25. Le FCCB de São Paulo n'a pas participé à l'événement, tandis que le *Foto Clube Brasileiro* était représenté par trois photographes.

La photographie « Mocidade distante »¹⁸⁸ de Pedro Calheiros (ABAF) a été publiée dans le catalogue de l'exposition. La participation de photographes locaux a été très significative aussi. Celso Oliva, président, et Hugo Ferreira, trésorier de la *Sociedade Sergipana de Fotografia*, ont également leurs photographies reproduites sur le catalogue.



Fig. 89: “Mocidade distante” de Pedro Calheiros (35,5x26,5 cm). Collection da *Société française de photographie*.

¹⁸⁸ “Mocidade distante” de Pedro Calheiro. Collection Brésil : 719-26. Société française de photographie – Paris.



Fig. 90: “Gravura” de Celso Oliva. Catálogo do 2º Salão Sergipano de Arte Fotográfico – Aracaju, 1951. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro



Fig. 91: “Caprichos do vento” de Celso Oliva. Catálogo do 2º Salão Sergipano de Arte Fotográfico – Aracaju, 1951. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Du nord-est à l'extrême sud du Brésil. L'ABAF a eu 31 exposants au I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais à Porto Alegre en 1952. Au total, les cariocas ont montré 39 photographies, contre 34 du FCCB de São Paulo, 11 du SFF de Niterói et 9 du FCB de Rio de Janeiro. Parmi les photographies publiées dans le catalogue, la plus frappante est celle de Francisco Aszmann « *Luta com monstro* » (Fig. 91). Deux photographes

locaux, Paulo Pereira da Silva (Fig.92) et Nestor Nadruz (Fig.93) du *Foto-cine Clube Gaúcho* de Porto Alegre, présentent également des images dignes d'attention.



Fig. 92: “Luta com o monstro” de Francisco Aszmann. Catálogo do *I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais* – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

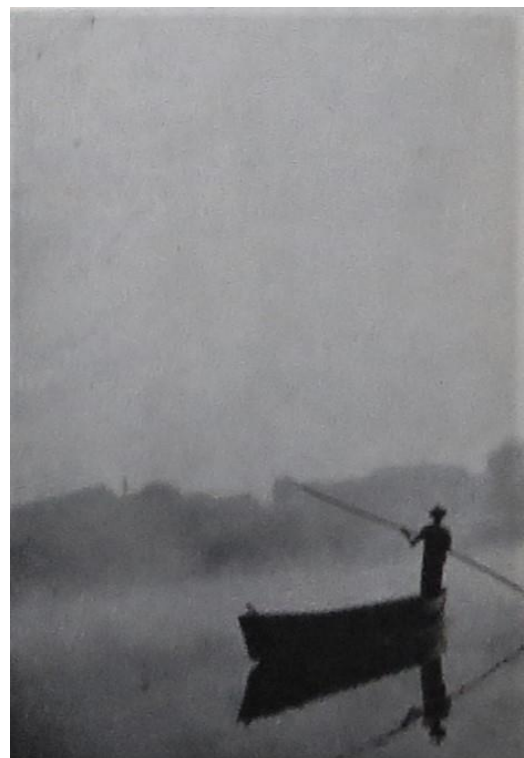


Fig. 93: “Manhã brumosa” de Paulo Pereira da Silva. Catálogo do *I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais* – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

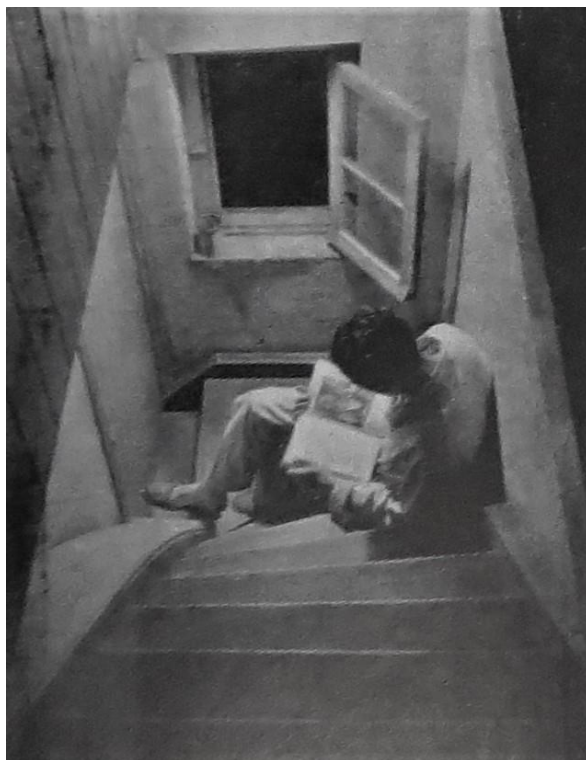


Fig. 94: “A leitura” de Nestor Nadruz. Catálogo do I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Lors du V *Salão Capixaba* (1952) organisée à Vitória, Espírito Santo, l'ABAF était représentée par 12 photographes et un total de 25 images acceptées. Chiffres inférieurs seulement à ceux du FCCB, présent avec 20 photographes et 39 images. « *Ponta* » (Fig. 94 de Pedro Calheiros (ABAF) et « *Remember* » (Fig. 95) de José Oiticica Filho (ABAF) figurent parmi les photographies publiées. Le belge Jean Lecocq, du FCCB de São Paulo, a également fait publier une photo : « *Horizonte perdido* » (Fig. 96). Du Foto Clube do Espírito Santo, « *Sêca* » (Fig.97) d'Hélio Líbano est aussi remarquable.



Fig. 95: “Pontas” de Pedro Calheiros (38,3x25,6 cm). Collection da *Société française de photographie*.



Fig. 96: “Remember” de José Oiticica Filho. Catálogo do V *Salão Capixaba*, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro



Fig. 97 : “Horizonte perdido” Jean Lecocq (38,3x25,6 cm). Collection da *Société française de photographie*.



Fig. 98: “Sêca” de Hélio Libano (Foto Clube do Espírito Santo. Catálogo do V *Salão Capixaba*, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Mais c'est à Rio de Janeiro, en 1952, à l'occasion du 11e Salão Brasileiro du pionnier Foto Clube Brasileiro, que l'ABAF réalise sa plus impressionnante participation : 26

photographes et un total de 65 images acceptées. L'ensemble était le plus significatif quantitativement, supérieur au FCB de Rio de Janeiro (15 photographes et 35 images) et au FCCB de São Paulo (24 photographes et 38 images). La Sociedade Fluminense de Fotografia, confirmant son éloignement du FCB, n'a pas participé au salon. Le FCB et l'ABAF, institutions installées dans la ville de Rio de Janeiro, semblaient établir un partenariat. Jayme Távora, ancien membre de la FCB et alors à l'ABAF, était présent au "Comité de sélection" de l'exposition. Távora a également écrit le texte "NOTES AUTOUR D'UN JUGEMENT" publié dans l'introduction du catalogue. Dans le texte, il déclare que, d'une manière inédite, les œuvres des jurys ont également été jugées lors du processus de sélection dans cette édition du salon. Le comité a été formé par les photographes : A. J. Lisboa de Nin Ferreira, Iddio Ferreira Leal, Moacyr Alves, Jayme de Hollanda Távora (Fig. 98) et Pedro Calheiros (Fig. 99). Malgré le grand nombre de photos acceptées, l'ABAF n'a publié que deux photographies dans le catalogue : "*Castelinho de Brinquêdo*" (Fig. 100) de Chakib Jabor et "*Enlêvo*" de Eugênio Lucena. Par ailleurs, le catalogue comprend également la publication de "*Captura*" (Fig. 101) par Ovídio Ribas du *Foto-cine Clube Pontagrossense*. Le club du département du Paraná était actif au moins depuis 1950, quand il a eu des représentants au 9ème Salon International du FCCB de São Paulo.



Fig. 99: "A Música Preferida" de Jayme de Hollanda Távora. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista



Fig. 100: “Tranquilidade” de Pedro Calheiros. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista



Fig. 101: “Castelinho de Brinquêdo” de Chakib Jabor. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista



Fig. 102: “Captura” de Ovidio Ribas. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista

La participation de la *Sociedade Fluminense de Photographie* au salon international du photo-club de Salzbourg en 1950 a eu un impact majeur sur la réputation du club. Cependant, en 1951, c’est l’ABAF le seul collectif brésilien à participer à l’événement en Autriche. Le salon¹⁸⁹, parrainée par la Fédération Internationale d’Art Photographique, a accueilli 17 images produites par 12 différents photographes du club de Rio de Janeiro. En outre, Raphael Landau a reçu la « médaille d’argent », ainsi que Francisco Aszmann et Hilton Leivas la « médaille de bronze ». L’envoi du club a également été élu le deuxième meilleur en compétition, derrière le *Sezession Munchner Lichtbildner* d’Allemagne.

C’est aussi impressionnant la croissance de l’association en peu de temps. En plus des photographes de la SFF, le club a su ajouter des nouvelles valeurs. Cependant, le groupe semble avoir perdu de sa force dès le milieu des années 1950. Aszmann est parti avant la 2ème Exposition Internationale pour fonder le *Foto Grupo Carioca* en 1953 et plus tard *Associação Carioca de Fotografia* em 1955. Pourtant, ce n’est pas seulement par la rupture que des nouveaux clubs s’organisent au Brésil. La riche collection de la SFF, combinée à celle du Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro et à la collection privée du photographe Wilson Baptista sont les principales sources disponibles pour essayer de comprendre comment les contacts, la coopération et les influences entre les clubs brésiliens ont eu lieu.

1.3.5 – Les débuts d’un réseau brésilien de photo-clubs

¹⁸⁹ *IV Internationale Photo-Ausstellung* 1951. Salzbourg. Coleção FOTOHOF, Salzbourg – Áustria.

L'analyse des expositions promues par les photo-clubs brésiliens, à partir des années 1940, révèle un mouvement d'adhésion continu de nouveaux collectifs. Avant limité à trois ou quatre, le nombre de clubs qui commencent à participer, mais aussi à promouvoir des salons d'art photographique, augmente considérablement, surtout à partir du début des années 1950. Dans les premières années, le circuit était restreint et les exposants étaient, dans presque cent pour cent des cas, membres soit du FCB de Rio de Janeiro, du FCCB de São Paulo, de la SFF de Niterói, du FCES de Vitória ou, déjà au début de la décennie, de la *carioca* ABAF. En plus des photographes affiliés à des institutions, ces premiers événements ont également inclus des participations individuelles de photographes situés dans différentes régions du pays. Dans la présentation du catalogue de sa première exposition, la *Sociedade Fluminense de Fotografia* révèle l'objectif principal de l'institution : « stimuler, diffuser et enseigner l'art photographique dans toute son expression »¹⁹⁰. Certains documents conservés dans les archives de l'institution semblent indiquer l'existence de plusieurs initiatives autour de promotion, la diffusion, mais aussi de l'enseignement de l'art photographique par les membres du club.

Les comptes-rendus des réunions du conseil d'administration de la SFF ont été fondamentaux, par exemple, pour comprendre l'impact de la création de l'ABAF sur la vie quotidienne du club à Niterói. Au total, les comptes-rendus contenus entre le 10 mai 1950 (le plus ancien) et la fin des années 1960 ont été reproduits, transcrits et analysés. De manière générale, les réunions commençaient par la lecture et la discussion de la correspondance reçue par le club. Très souvent, il s'agissait de lettres envoyées par des photo-clubs, ainsi que par des photographes amateurs d'autres régions du pays. Ces données indiquent l'existence de contacts et d'échanges réguliers entre certaines institutions, en plus de révéler des thèmes et des sujets plus récurrents.

L'un des correspondants les plus réguliers était la *Sociedade Sergipana de Fotografia* de Aracaju. La réunion du 12 juin 1950 mentionne la correspondance de Hugo Ferreira, datée du 22 mai 1950, dans laquelle il communique la création et la prise des fonctions du conseil d'administration de l'institution. Lors de la réunion du 26 juin 1950, une nouvelle correspondance de la SSF, dans laquelle Hugo Ferreira raconte le processus de création du club

¹⁹⁰ *I Salão Anual de Arte Fotográfica da Sociedade Fluminense de Fotografia*, 1945.

et confirme que le nom a été choisi en hommage à la SFF de Niterói¹⁹¹. Ferreira commente également le processus d'organisation du premier salon du club, prévue pour le mois suivant.¹⁹²

Preuve de la complémentarité des différentes collections abordées tout au long de la thèse. Le catalogue du premier salon du club Sergipe fait partie de la collection offerte par Hermínia Nogueira Borges au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. L'exposition a été nommée « *Primeiro Salão Sergipano de Arte Fotográfica* » et a accueilli 113 exposants et 277 photographies. Derrière la participation impactante du FCCB de São Paulo – 39 photographes et lauréat du prix du « meilleur ensemble » –, la SFF de Niterói était représentée par 16 exposants. Parmi ses membres figuraient Aszmann et son épouse, Pedro Calheiros, ainsi que Sioma Breitman de Porto Alegre. Par ailleurs, Francisco Aszmann a fait récompenser sa photographie « *Insânia* » comme la meilleure épreuve de l'exposition. Mais, malheureusement, aucune image n'a été reproduite dans la publication.

Du *Foto Clube do Paraná*, la SFF reçoit une correspondance datée du 21 juin, dans laquelle l'objectif était de remercier l'envoi de tirages de *Revista Cine Fotográfica*¹⁹³ publiée par la SFF. De plus, la lettre apporte des considérations sur la réalisation du *1 Salão Nacional de Arte Fotográfica* de Curitiba, attestant également de la restitution des œuvres envoyées par les membres de la SFF au cadre de l'exposition. Dans la même réunion, il est également lu et commenté la correspondance du photographe Wilson Baptista de Belo Horizonte, remerciant l'envoi du dernier numéro du magazine SFF et demandant le timbre indiquant sa participation et le catalogue du premier salon mondial de photographie, organisé par le SFF en 1949.

Dans la réunion du 10 juillet 1950, les conseillers commentent la correspondance envoyée par le Foto Clube do Espírito Santo¹⁹⁴, dans laquelle les capixabas accusent la réception d'un exemplaire du magazine de la SFF et, de la part d'Érico Hauschild, remercient pour l'invitation, à composer le panneau des membres correspondants du club de Niterói, faite à lui. En outre, le compte-rendu de la réunion contenait une correspondance contenant des

¹⁹¹ Information complémentaire. La réunion du 2 avril 1951 a été initiée par la lecture d'un télégramme, daté du 11 mars 1951, de la Sociedade Sergipana de Fotografia, informant de l'envoi de photographies à la "II Exposição Mundial de Arte Fotográfica" de la SFF.

¹⁹² En effet, lors d'une réunion des directeurs de la SFF du 11 décembre 1950, une nouvelle correspondance de la Sociedade Sergipana de Fotografia est commentée. Dans ce document, les dirigeants du club d'Aracaju ont confirmé la réalisation du "Primeiro Salão de Arte Fotográfica de Sergipe" entre le 27 décembre et le 6 janvier à Aracaju.

¹⁹³ Devenue "*Foto Revista*" à partir du numéro de 21, daté d'août 1953.

¹⁹⁴ Par la suite, une lettre du 25 novembre 1950 du Foto Clube do Espírito Santo, communiquant la composition et la prise des fonctions de son nouveau conseil d'administration.

félicitations pour le succès de la SFF au Salon de Salzbourg (Autriche), ainsi que la tenue du 3^e *Salão Capixaba de Arte Fotográfica*¹⁹⁵.

En juillet 1950, le compte-rendu enregistre une correspondance du *Cine-foto Clube de Ribeirão Preto*, ville du département de São Paulo, dont le but était de communiquer sa fondation et de "assurer des échanges culturels et artistiques en faveur de la grandeur du Brésil"¹⁹⁶. Au cours de la réunion du 19 février 1951¹⁹⁷, les administrateurs ont commenté la réception d'une nouvelle lettre du club de Ribeirão Preto, qui contenait une médaille d'or et une médaille d'argent, toutes deux remportées par Francisco Aszmann à l'occasion de leur premier salon d'art photographique.

La correspondance entre le club de Niterói et ses homologues du département de São Paulo est assez importante. Par exemple, du *Foto-cine Clube de Campinas*, le club de Niterói reçoit un télégramme daté du 24 mars 1951 avec des questions concernant la réalisation de l'*Exposição Mundial* à Niterói. Outre, lors d'une réunion du 3 janvier 1953, les conseillers ont commenté l'invitation à l'inauguration du troisième salon d'art photographique de Campinas. De la part du *Foto-cine Clube Barretos*, une lettre attestant le retour des photos envoyées par des photographes de Niterói lors de la réalisation du salon à Barretos. C'est aussi le sujet traité par le *Cine Foto Clube de Amparo* dans sa lettre, enregistrée à la séance du 11 octobre 1954.

Le *Foto-cine Club Pontagrossense*, de Ponta Grossa au département du Paraná, est également l'un des correspondants de la SFF pour cette période. Dans une lettre datée du 24 juillet 1950¹⁹⁸, ils communiquent la composition de leur nouveau conseil d'administration et demandent « l'autorisation de nous envoyer des travaux photographiques de leur concours interne, afin d'être les mêmes jugés par nous, en nous envoyant par avion et en nous demandant de les retourner après le jugement par le même chemin.¹⁹⁹»

La séance du 17 novembre 1950 atteste la réception d'une lettre envoyée par la "Section de Campos" de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*. Campos dos Goytacazes est une ville située dans la région nord du département de Rio de Janeiro. Comme dans le cas de l'ABAF,

¹⁹⁵ En avril 1951, nouvelle communication entre les entités. Dans la réunion du 23 avril, deux lettres envoyées par le FCES sont commentées. Une concernant la tenue de leur "*IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica*" et l'autre consacré à l'envoi de photographies à la "*II Exposição Mundial de Arte Fotográfica*" du SFF.

¹⁹⁶ Correspondance datée du 8 juillet 1950 et commentée lors de la réunion du 17 juillet 1950. Le mois suivant, ils ont également envoyé un office avec des données sur l'élection de leur premier conseil d'administration (Niterói, 26 août 1950).

¹⁹⁷ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 19 février 1951. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

¹⁹⁸ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 31 juillet 1950. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói.

¹⁹⁹ Nouvelle correspondance datée du 20 novembre 1950, demandant confirmation de la bonne réception des photographies envoyées pour être jugées.

prévue comme « Section Carioca » de la SFF, la « Section de Campos » est elle-même devenue un nouveau club. En juin 1951²⁰⁰, une correspondance envoyée par la *Sociedade Campista de Fotografia* est référencée, attestant la réception des photographies envoyées par les membres de la SFF au cadre d'une exposition à Campos. Dans une lettre datée du 21 juillet 1952, les photographes amateurs de Campos remercient la participation de la SFF au salon et informent les prix décernés par le jury. Outre, le catalogue du « *IVE Salão Nacional* » de la *Sociedade Campista de Fotografia*, tenu en 1954, est un des éléments de la collection d'imprimés de la SFF, indice qui atteste de la continuité du club de Campos. Une autre institution du département à Rio de Janeiro qui était sous l'influence directe de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* était la *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*. En septembre 1952²⁰¹, le conseil d'administration atteste la réception de quatre photographies « *Descida de corda* », « *As Prateleiras* », « *Cavalos das Prateleiras* » et « *Tartaruga e Maçã* » de Ernesto Victor Hamelmann²⁰², un des fondateurs du club à Nova Friburgo.

La session du 4 décembre 1950 apporte des commentaires sur l'appel envoyée par *l'Associação dos Fotógrafos Profissionais de Porto Alegre* pour des contributions à leur deuxième exposition. De l'extrême sud du Brésil jusqu'au nord-est, on y trouve également mention à une correspondance d'Alexandre Guilherme Berzin²⁰³, directeur artistique du *Fotocine Clube do Recife*, dont le thème était « les photo-clubs et le domaine de l'art ». Toutefois, aucun détail n'a été fourni sur les sujets abordés et la correspondance ne fait pas partie de la collection actuellement conservée par la SFF. C'est dommage.

Les contacts entre le SFF et les autres entités brésiliennes créées au cours de la période ne se sont pas limités à la correspondance mentionnée dans les réunions du conseil. Cependant, cette documentation révèle un champ de communication fluide entre les entités, pourtant, la majorité des correspondances évoquées a été perdue. Toutefois, la collection de la SFF garde quand même quelques perles rares. En effet, il faut mentionner l'existence d'un dossier qui contient l'ensemble de la correspondance entre Jayme Moreira Luna et quelques photographes amateurs de Belo Horizonte. Datée du début des années 1950, l'ensemble est composé par huit lettres en relation direct à la mission de diffusion de l'art photographique dont la SFF était impliquée.

²⁰⁰ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 18 juin 1951. *Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói.

²⁰¹ Actes de réunion du Conseil d'Administration, le 29 septembre 1952. *Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói.

²⁰² Hamelmann est le seul photographe présent dans la collection de la Sff non engagé au FCB do Rio de Janeiro, FCCB de São Paulo, ABAF do Rio de Janeiro ou SFF de Niterói.

²⁰³ Daté du 28 novembre 1950.

Dans les comptes-rendus des réunions du conseil d'administration, la première mention au département du Minas Gerais est faite le 10 septembre 1951, lorsque Luna communique aux autres directeurs la fondation du *Foto Clube Minas Gerais* à Belo Horizonte. Le président de la SFF insiste toujours sur le fait qu'il était l'idéalisateur du projet de création d'un club dans la capitale du département de Minas. La correspondance qui semble inaugurer les dialogues a été écrite par Jayme Moreira Luna. Il s'agit d'une lettre non datée qui, en premier lieu, présente des informations générales sur la SFF :

Avec une évolution très rapide, cette association a très vite commencé à rendre des services inestimables, non seulement au départ de Rio de Janeiro mais aussi à notre patrie, en envoyant périodiquement aux quatre coins de l'Univers, ses photographies qui, ainsi, portent aux pays les plus divers, les affirmations de notre culture et le degré de notre civilisation et encore, le plus beau drapeau de nos beautés naturelles. Aujourd'hui, la SFF est devenue l'un des clubs amateurs les plus célèbres du monde, remportant en 1949 et 1950 les compétitions promues par la Fédération autrichienne, et maintenant, en 1951, celle organisée par le célèbre congénère de Barcelone, Espagne.

Jayme se présente comme un « natif de Minas Gerais et un passionné des choses de sa région » et, bien qu'il soit « l'un des responsables de la fondation de nombreux clubs photographiques répartis au sein du pays », selon ses propres mots, il éprouve « un regret douloureux de ne pas avoir été heureux à plusieurs reprises de fonder une association dans le territoire de cette terre historique du Minas Gerais ». Pour convaincre de l'importance de créer un club dans la région, le photographe mentionne l'opportunité de participer à des expositions photographiques au Brésil, mais aussi dans différents clubs à travers le monde. Une occasion unique de promouvoir « le tourisme et un échange sain ». La correspondance est clôturée par un appel au destinataire, en demandant l'adresse d'autres amateurs dans la ville qui pourraient être intéressés par l'initiative.

Bien que la copie ne porte pas sa signature personnelle, la lettre est finie sous le nom de Jayme Moreira Luna, dactylographié. Présenté de cette manière, le document n'impliquait aucune garantie de dialogue, ne portant que sur les attentes du alors président. En fait, elle n'aurait jamais pu être envoyée, ou peut-être n'aurait-elle été qu'une esquisse abandonnée parmi une série de documents de nature et de temporalité diverses. Toutefois, le dossier rassemble également la correspondance envoyée en réponse à l'appel de Luna. Le premier, daté du 16 juillet 1951, a été écrit par José Borges Horta.

La réponse commence par l'affirmation que la création d'un club de photographes à Belo Horizonte a répondu directement aux souhaits de Borges qui ajoute : « D'après votre demande, j'ajoute ci-dessous une liste de photographes, amateurs ou semi-professionnels dont j'ai pu

obtenir les adresses à l'époque. » Dans sa liste, Borges partage les coordonnées de dix-neuf candidats potentiels, parmi lesquels quelques figures comme le réputé peintre Francisco Fernandes, en plus d'Aníbal Mattos, président de la *Sociedade de Belas Artes* de Minas Gerais.

Geraldo Lessa a également envoyé sa réponse le 4 août 1951. En premier lieu, il accuse réception de la lettre et des exemplaires du magazine photographique de la SFF, ainsi que du catalogue de la 2ème exposition mondiale. Ensuite, l'amateur souligne l'existence d'une ambiance favorable au développement d'un tel projet, surtout grâce à l'augmentation des praticiens. Lessa envoie aussi une liste d'amateurs de sa connaissance, parmi lesquels quelques noms déjà mentionnés par Horta. Eugênio Vidigal, Aníbal Mattos et Josaphat Penna, en plus de figures tel que Edmundo Fontenelle et le fils d'Aníbal, l'artiste Haroldo Mattos.

La troisième réponse fut envoyée le 18 août 1951 par Eugênio Vidigal Amaro, un commerçant portugais. De même que Borges et Horta, Amaro ne semble pas surpris par le projet de création d'un club à Belo Horizonte. Au contraire, il mentionne une longue discussion qu'il a eu auparavant sur ce sujet avec Constantino de Carvalho, propriétaire d'un "Studio" dans la capitale du Minas Gerais. Il remercie également l'envoi des exemplaires du magazine de la SFF, ainsi qu'un exemplaire des statuts du club de Niterói. Toujours en réponse à la demande de Luna, Amaro présente une liste de photographes amateurs qui, selon son avis, pourraient être intéressés par cette initiative.

Au-delà de la lettre qui a déclenché les échanges, l'ensemble de la correspondance fournit, à la foi des données concrètes, comme des noms et des adresses, mais surtout, il dévoile quelques pistes concernant leurs attentes, ainsi que quelques caractéristiques propres au réseau de sociabilité établi. Parmi les listes composées par chaque amateur, il y avait des éléments inédits, mais aussi une série de noms coïncidents.

La collection de la SFF a également conservé des copies des répliques de Luna. La première date du 21 août 1951, en ayant comme destinataire le portugais Eugênio Vidigal Amaro. Luna, enthousiasmé par les premiers résultats de la correspondance, réaffirme l'importance des clubs de photographie en tant qu'institutions capables de fournir « de véritables services à la civilisation, à la culture et à la propagande, non seulement dans une échelle municipale mais aussi dans toute la patrie Brésilienne ». En outre, il estime que le club de Niterói, « né de l'idéalisme de quelques-uns », est désormais associé à plusieurs associations similaires de plus de cinquante pays. L'amateur souligne également que les villes « incomparablement plus petites que la belle capitale de Minas Gerais, avaient déjà organisé une association photographique ». Le président de la SFF tient Amaro au courant de son dialogue avec José Borges Horta et Geraldo Lessa. Pour finir, Luna insiste sur le fait qu'il

aimerait être présent lors de la création du club et suggère également le 7 septembre (jour de l'indépendance), comme une date opportune.

La réponse envoyée à Geraldo Lessa, à son tour, est marquée par l'optimisme, car, selon Luna : "la fondation d'une société photographique dans cette capitale est plus proche qu'on ne le pense en réalité". Ensuite, il fait référence à ses souvenirs d'enfance, laquelle il a vécu en partie à Belo Horizonte, pour justifier sa place en tant que membre fondateur légitime du nouveau club.

Les autres répliques de Luna correspondent à deux lettres non datées et adressées à José Borges Horta. Ce qui est censé être le premier renforce le malaise de Luna face au fait que Belo Horizonte, « l'une des plus grandes capitales du Brésil », n'a pas encore son propre club de photographes amateurs. Le président de la SFF insiste à nouveau sur la pertinence que ce type de club peut avoir dans la vie quotidienne d'une ville, servant de véritable entité publicitaire. Jayme souligne à nouveau son lien ancestral avec Minas Gerais, ainsi que le rôle que la *Sociedade Fluminense de Fotografia* a joué dans la création d'autres clubs au sein du pays, parmi lesquels le plus important, la *Sociedade Sergipana de Fotografia*, situé à Aracajú. En fin de compte, Jayme réaffirme sa volonté de contribuer de toutes les manières possibles au projet.

Dans la deuxième correspondance, Luna communique les coordonnées de Geraldo Coelho Lessa à Horta. Son objectif était d'accélérer le processus et de réunir le plus grand nombre possible de participants pour consolider le club. Luna propose également un nom : *Sociedade Fotográfica de Belo Horizonte*. Il exprime son intérêt d'assister à la réunion de création du club, dans le but d'être parmi les membres fondateurs. Luna conclut sa lettre en recommandant le contact avec Wilson Baptista, « l'une des personnes avec qui j'ai toujours correspondu », ainsi qu'Hélio Lodi, « une personne très influente à Belo Horizonte ».

Contrairement aux autres photographes avec lesquels il commençait à correspondre, Luna indique qu'il est en contact avec Wilson Baptista depuis au moins les années 1940. Baptista n'apparaît qu'indirectement dans la correspondance et n'est mentionné dans aucune des listes envoyées par Lessa, Horta et Amaro. Directement liée aux particularités d'une époque où l'échange d'informations par lettres ne suivait pas la cadence des événements, l'importance de Baptista pour la consolidation du club à Belo Horizonte n'est pas décrite dans les premiers signes. Néanmoins, ce qui demeure évident, à première vue, c'est le rôle prépondérant que la SFF a joué dans ce processus.

Le *Foto Clube de Minas Gerais* (FCMG) a été fondé le 25 août 1951. Le club fut responsable par l'organisation d'onze expositions photographiques à Belo Horizonte entre 1951

et 1966²⁰⁴. Le club offrait également des cours de photographie pour les débutants, en plus de publier une chronique sur l'art photographique sur le journal « *Diário de Minas* »²⁰⁵. En ce qui concerne les articulations entreprises par Luna, il y a une question importante : parmi les exposants des premiers salons du club, combien auraient été mentionnés dans la correspondance ? En 1951, à l'occasion du *I Salão Mineiro de Arte Fotográfica*, parmi les quatorze exposants de Belo Horizonte, seuls Celso Cardão, Antônio Moreira, Elio Rossi, Luiz Otávio Viana Gomes et Caio Líbano Noronha Soares ne furent mentionnés dans les lettres. L'année suivante, Gabor Buza Júnior et Francisco Fernandes, qui avaient été évoqués dans la correspondance, ont fait leur première participation.

Modifier l'échelle d'observation est fondamental pour comprendre la vie quotidienne, mais aussi comment les réseaux de sociabilité autour de la photographie sont développés, consolidés et élargis. La dimension peut-être la plus significative de l'amplification du réseau correspond à l'entrée dans le circuit des salons, la principale activité de caractère public d'un photo-club. L'attention portée aux salons de la FCMG, par exemple, révèle une augmentation progressive des participants d'autres associations du pays entre les éditions de 1952 et 1954. Si en 1951, par exemple, 9 clubs brésiliens²⁰⁶ ont participé au salon, à l'occasion des salons de 1952 et 1954, ce nombre correspondait, respectivement, à 14²⁰⁷ et 20²⁰⁸ photo-clubs. Parmi les principaux clubs exposants, aucune surprise : en 1951, le FCCB de São Paulo était représentée par 19 photographes et la SFF de Niterói par 14 ; en 1952, le *Bandeirante* de São Paulo se distingue à nouveau avec 18 exposants, l'ABAF de Rio de Janeiro, à son tour, est présente avec

²⁰⁴ MENEZES, Lucas Mendes. Entre aficionados e apertadores de botão: prática fotográfica amadora em Belo Horizonte. Programa de Pós-graduação em história. Universidade Federal Fluminense – Niterói, 2013 239p.

²⁰⁵ D'abord entre juin 1952 et octobre 1953, Ensuite entre juin et décembre 1957,

²⁰⁶ Foto Cine Clube Bandeirante (SP); Sociedade Fluminense de Fotografia; Foto Clube Brasileiro (RJ); Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul (RS); Sociedade Sergipana de Fotografia (SE); Associação Brasileira de Artes Fotográficas (RJ); Grupo Foto Amigo (RJ); Foto Cine Clube Gaúcho (RS); Foto Clube do Espírito Santo (ES);

²⁰⁷ Foto Cine Clube Bandeirante (SP); Associação Brasileira de Arte Fotográfica (RJ); Sociedade Fluminense de Fotografia (RJ); Sociedade Sergipana de Fotografia (SE); Foto Clube Brasileiro (RJ); Foto-Cine Clube de Recife (PE); Rio Foto Grupo (RJ); Grupo Foto Amigo (RJ); Sociedade Campista de Fotografia (SP); Foto Cine Clube de Barretos (SP); Sociedade Cine-Foto de Arapongas (SP); Foto-Cine Clube Gaúcho (RS); Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo (RJ); Cine Clube de Ourinhos (SP);

²⁰⁸ Foto-Cine Clube Bandeirante (SP); Sociedade Sergipana de Fotografia (SE); Sociedade Fluminense de Fotografia (RJ); Fotocine Clube Aracoara (SP); Grupo do Foto-Amigo (RJ); Camera Clube de Santo André (SP); Foto-Cine Clube Gaúcho (RS); Foto Clube Brasileiro (RJ); Rio Câmara Grupo (RJ); Sociedade Fotográfica Nova Friburgo (RJ); Foto-Cine Clube de Jaboticabal (SP); Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto (SP); Sociedade Campista de Fotografia (SP); Foto-Clube de Jaú (SP); Foto-Cine Clube de Campinas (SP); Associação Brasileira de Arte Fotográfica (RJ); Foto-Cine Clube de Bauru (SP); Foto-Cine Clube Rioclarense (SP); Foto Cine Clube de Barretos (SP); Foto-Cine de Araponga (SP);

14 et la SFF avec 11 représentants ; en 1954, 32 photographes du FCCB, 7 de la SFF et un seul représentant de l'ABAF.

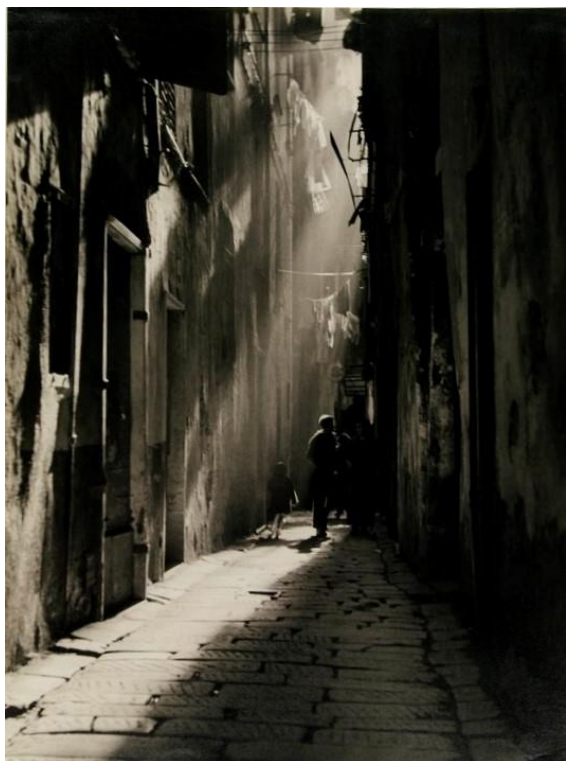


Fig. 103 : “Viela” de Jean Lecocq (39,6x29,3 cm). Coleção da *Société française de photographie*.



Fig. 104: “Manhã brumosa” de Eduardo Salvatore (29,5 x 36,5 cm). Coleção da *Société française de photographie*.

Depuis le début du 21^{ème} siècle, une nouvelle génération de chercheuses brésiliennes s'est lancée à l'étude de la pratique photographique amateur au Brésil. D'une manière générale, ce processus est également marqué par une décentralisation par rapport aux expériences de São Paulo et de Rio de Janeiro, objets de recherches pionnières de la décennie précédente. En fait, la plupart de ces nouvelles études étaient fondées sur une analyse de l'expérience de clubs situés dans différentes régions du pays. Cependant, malgré la décentralisation géographique, les paradigmes lancés par les premières recherches ont été consolidés.

Cláudia Vasconcelos²⁰⁹, dans sa thèse de maîtrise, étudie le *Foto Clube do Espírito Santo*, un club fondé en 1946 à Vitória. Le groupe, considéré comme très actif dans le circuit depuis sa fondation, a été formé par la fidèle clientèle de l'« *Empório Capixaba* », un établissement commercial géré par l'italien Nestor Cinelli. À partir des années 1930, l'Emporium se démarque par la vente d'appareils, d'accessoires et de matériel photographique, en plus d'offrir des services de développement et agrandissement.

La sociabilité autour de l'établissement a été fondamentale pour la rencontre d'un premier groupe d'amateurs à la recherche d'une expérience plus profonde, mais aussi pour guider des amateurs plus engagés. Magid Saade, Érico Hauschild, Pedro Fonsêca, Ugo Musso, Finn Knudsen, Décio Lírio et Dolores Bucher²¹⁰ furent parmi ces premiers curieux. En 1945, le groupe pionnier tient sa première exposition : Exposition d'art photographique par des amateurs²¹¹. Quoi qu'il en soit, l'« Emporio » continuerait à fonctionner comme une source importante de stimulation pour la pratique photographique :

Pour participer à l'exposition, le photographe devrait envoyer, ou livrer personnellement en "Foto Quintas", au moins cinq œuvres inédites (non publiées ou exposées auparavant) d'un format minimum de 18 x 24 cm, en noir et blanc (acceptées, cependant, les tours de toute couleur). Les photographies doivent être présentées sur un carton approprié (sans cadre) et ne doivent pas contenir de retouches. Mario Tavares, alors président de l'Association de Presse Espírito-Santense, a inauguré la Ière Exposition d'Art Photographique des Amateurs à 12h00 le 25 décembre 1945, dans un magasin de la Place Oito, 209, dans le centre de Vitória, où il resta jusqu'en janvier 1946. Le jugement des photographies exposées a eu lieu le jour même de l'inauguration de l'exposition, à 18h00, et le comité de sélection était composé des photographes Octávio Paes, Manoel Fundão, Jamil Merjane et Araçagy Moura Neves, outre le peintre (academique) Álvaro Conde et Carlos Maurer (artiste et graveur).

En 1946, c'est autour de ce premier groupe de photographes que s'établi le *Foto Clube do Espírito Santo*. Dès lors, le club passe à organiser les premiers concours et expositions

²⁰⁹ VASCONCELOS, Cláudia Milke. *Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2008, 263 p.

²¹⁰ VASCONCELOS, 2008, p.23

²¹¹ VASCONCELOS, 2008, p.23

internes, en plus des *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Les expositions se tiennent régulièrement depuis, accueillant d'abord des photographes de différentes régions du Brésil et, à partir de 1958, des expositions internationales²¹², sous la tutelle de la Fédération Internationale d'Art Photographique.

Fabiana Bruce²¹³, dans sa thèse de doctorat, s'est consacrée à l'étude des activités du *Foto Cine Clube do Recife*. Fondé le 30 septembre 1949, le club a accueilli 643 membres inscrits entre les années 1950 et 1960²¹⁴. Dans son statut, déjà dans son premier article, les membres mettaient en évidence les principales missions du club, parmi lesquelles « propager et encourager l'art photographique et cinématographique dans tous ses aspects et modalités ».²¹⁵ Bruce souligne que parmi les membres, une grande partie provenait des éléments des classes les plus aisées, l'élite économique et sociale de la ville, qui comprenait « médecins, avocats, artistes, ingénieurs, commerçants, marchands et industriels »²¹⁶. Bien qu'il ait été fondé en 1949, le club n'a tenu son premier salon national qu'en 1954. Cependant, entre-temps, elle a été très active, organisant des expositions internes, en plus de participer à des salons organisés par d'autres photo-clubs brésiliens. Selon Bruce, 1951 fut une année clé pour le développement du club, principalement grâce à l'arrivée de nouveaux membres²¹⁷. Après le premier salon en 1954, le club organise également deux expositions nationales en 1956 et 1957.

Les recherches de Rodrigo Massia²¹⁸ portent principalement sur l'analyse de la production du photographe Sioma Breitman. Juif d'origine ukrainienne, Breitman aurait quitté la Russie à l'époque de la révolution socialiste. Après être passé par Buenos Aires, le photographe s'installe dans la ville de Porto Alegre au milieu des années 1920. Selon Massia, différentes personnalités politiques telles que Getúlio Vargas, Flores da Cunha et Cordeiro de Farias, ainsi que l'écrivain Erico Verissimo, l'acteur et producteur Procópio Ferreira et "plusieurs personnalités de la haute société de Porto Alegre"²¹⁹ sont passés dans le studio du

²¹² VASCONCELOS, 2008, p.90

²¹³ SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras – A fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em História da UFPE. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005, 300 p.
Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2018, 263 p.

²¹⁴ SILVA, p. 83

²¹⁵ SILVA, p. 80

²¹⁶ SILVA, p. 84

²¹⁷ SILVA, p.100

²¹⁸ MASSIA, Rodrigo. *A técnica de João Alberto Fonseca da Silva e a arte de Sioma Breitman na fotografia porto-alegrense dos anos 1950*. In.: MONTEIRO, Charles (Org.) *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2012

²¹⁹ MASSIA, 2012, p. 62

photographe professionnel. Un des fondateurs de *l'Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul* en 1946, Breitman fut l'un des principaux passionnés de la réalisation de salons d'art photographique organisés par le collectif.

Son intérêt pour la dimension artistique de la photographie s'est développé grâce à ses contacts avec des publications étrangères sur le sujet. Le photographe a également rejoint la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, avant de fonder le *Foto-cine Clube Gaúcho* en 1951. Depuis, elle est constamment présente dans des expositions au Brésil, se lançant dans une production plus expérimentale, éloignée de son travail de portraitiste. Selon Massia²²⁰ :

Entre 1946 et le milieu de 1954, période d'activité de l'association, trois salons de photographie se sont tenus (1948, 1951 et 1952), dont le dernier était d'envergure internationale (1952). L'association a également accueilli, en plus des salons et des cours de perfectionnement - au cours desquels Sioma a enseigné la retouche de négatifs - la publication de l'Association intitulée *O Fotógrafo*, qui a publié trois numéros entre 1947 et 1952.

C'est précisément grâce à l'organisation sans précédent des expositions de l'AFPRGS que le groupe fondateur du *Foto Cine Clube Gaúcho* a été formé en 1951. Ce fait, selon l'interprétation de Massia, aurait placé des limites plus claires entre la pratique amateur et celles de professionnels. L'AFPRGS a commencé à se consacrer à la formation professionnelle en photographie, tandis que la FCCG a continué à réunir des amateurs intéressés par la photographie comme expression artistique. Cependant, certaines figures sont caractérisées par une production hybride, réalisée à la frontière entre les deux pratiques, comme Breitman (très actif entre 1946 e 1958). Selon Massia, Sioma « était reconnu pour sa capacité à donner un 'souffle de vie' à ses modèles ». En tant qu'artiste-photographe, il a fait accepter plus de 400 photographies dans des salons d'art photographique, y compris à l'étranger.

Bien qu'il s'agisse de contextes uniques, il est possible de mettre en évidence quelques intersections importantes entre les différentes expériences de création de clubs au Brésil. Le début des années 1950, par exemple, semble être une période fertile pour la prolifération des photo-clubs au Brésil et, par conséquent, pour l'organisation de salles nationales et internationales d'art photographique. Ce sont précisément les dizaines d'expositions photographiques, principaux moyens d'accès aux particularités du circuit brésilien. Ces événements condensent des éléments fondamentaux de l'expérience de ces associations. Très souvent, ils s'accompagnent par la publication de catalogues, sources incontournables pour la

²²⁰ MASSIA, 2012, p.63

compréhension des principales régularités et particularités de la vie quotidienne des clubs. La collection de photographies brésiliennes de la Sfp est directement liée à ce contexte.

Les catalogues, utilisés comme point de départ de cette synthèse, proviennent de trois différentes collections : celle d'imprimés, maintenu par la *Sociedade Fluminense de Fotografia* ; la collection d'imprimés du *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro ; ainsi que la collection du photographe Wilson Baptista de Minas Gerais. Au total, 48 catalogues d'expositions tenues au Brésil constituent la collection de la SFF à Niterói, dont 15 correspondent aux événements organisés par les clubs du département de São Paulo.

C'est précisément de la collection de la SFF de Niterói que provient l'imprimé correspondant au *II Salão de Arte Fotográfica*, tenu par le *Foto-cine Clube Sancarlense* en 1949 dans la ville de São Carlos, située dans le département de São Paulo. Dans la comparaison entre les différentes collections étudiées, il s'agit de la plus ancienne exposition trouvée, en plus de celles réalisées par le *Foto Clube Brasileiro*, le FCCB de São Paulo et la *Sociedade Fluminense de Fotografia*. Lors de l'exposition de 1949, 48 exposants et un total de 102 photographies ont été acceptés. Parmi les photographes, la participation du FCCB a été la plus importante numériquement, étant supérieure à celle de ses hôtes : 28 photographes de São Paulo et 11 de São Carlos. Dans le catalogue, il est également indiqué la réalisation, en 1948, du premier salon du club.

Le club de São Carlos est également responsable de l'organisation du 1er Salon des femmes²²¹ en 1951, un événement réservé aux femmes photographes. Outre la participation des photographes du club lui-même (8) et du Photo-Cine Club de Campinas (4), étaient également présentes des photographes du FCB de Rio de Janeiro, du FCCB de São Paulo et de la SFF de Niterói²²². En tout, 75 photographies ont été montrées. Toutefois, il faut garder à l'esprit que la participation des femmes a été encore timide au cours de cette période. Parmi les exposants du salon de 1951, par exemple, seules Hermínia Nogueira Borges du FCB, Barbara Mors²²³ et Dulce Carneiro du FCCB de São Paulo et Calyna Stosa de la SFF étaient des exposantes récurrentes durant cette période. L'initiative, selon la présentation du catalogue, visait à attirer la participation de nouveaux membres. Pendant toute la durée de l'exposition, les photographes

²²¹ Collection du Musée d'Art Moderna à Rio de Janeiro.

²²² GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares. *Domínios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 72-94, jan./jun. 2017.

²²³ "Punho de aço" a été publié dans le numéro 56 du Bulletin, décembre 1950, dans un article d'Aldo Lima sur le thème de la composition. Dans le texte, l'image de Mors a été utilisée comme exemple d'utilisation d'une composition triangulaire.

intéressés à rejoindre le club étaient libres de payer les frais d'inscription. Dans les reproductions, les œuvres de Carneiro et Mors méritent une attention particulière.



Fig. 105: Couverture du catalogue du *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

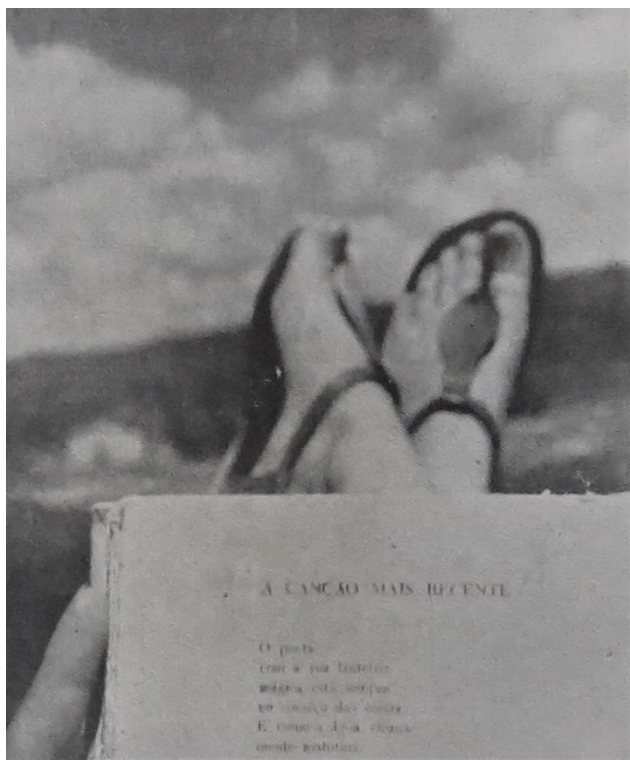


Fig. 106: “*Poema na paisagem*” de Dulce Carneiro. *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

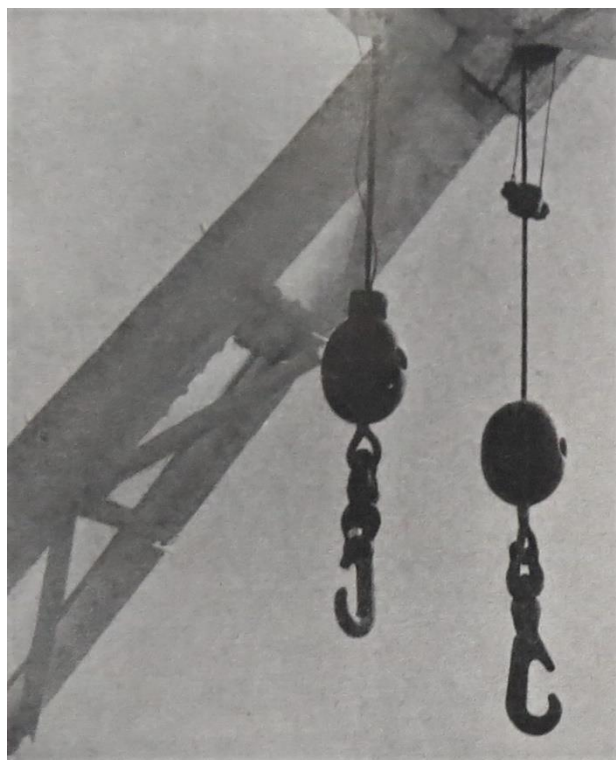


Fig. 107: “*Punhos de aço*” de Barbara Mors. *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

Dans une enquête sur Dulce Carneiro, Priscila Grecco²²⁴ a découvert qu'en plus d'être associée à la FCCB, Carneiro était affiliée au Clube de Poesia de São Paulo, fondé en 1948. Carneiro a également été chargé de mener deux entrevues publiées dans BOLETIM²²⁵. Il s'agissait d'une investigation autour du thème : « La photographie, c'est de l'art.... ». Les entrevues ont été présentées comme une tentative de rapprocher le débat sur l'art photographique de certains des critiques les plus remarquables du pays. Cependant, seuls deux entretiens ont été édités : le premier avec l'écrivain José Geraldo Vasconcelos et le second avec le critique Sérgio Milliet.

Le catalogue de la *IVème Salão Capixada de Arte Fotográfica*²²⁶ de 1951 est le plus ancien du club trouvé dans les différentes collections du Brésil. Dans la presse, Cláudia Vasconcelos a trouvé des commentaires louables qui témoignent du succès de l'initiative. En effet, depuis quelques années, le club jouissait d'une certaine notoriété au niveau local. En 1948, le club a contribué, avec la cession d'une série de photographies²²⁷, à la composition du stand consacré au département de l'Espírito Santo au cadre de l'Exposition internationale de Quitandinha, un événement dédié à la présentation des richesses et des beautés regionales, organisé à Petrópolis, Rio de Janeiro²²⁸. Selon les données recueillies par Vasconcelos²²⁹, en 1949, le *II Salão de Arte Fotográfica* a eu lieu à l'*Associação Espírito-Santense de Imprensa*. Le *IIIème Salão* se tient du 3 au 18 juin 1950 et n'a bénéficié que de la contribution de 12 photographes pour un total de 57 images acceptées. Entre les premières initiatives et le IVème salon, il est possible de constater un changement considérable dans les proportions de l'événement.

En 1951, 78 photographes²³⁰ (sur 135 inscrits) de différents clubs brésiliens ont participé au *Salão Capixaba* : outre l'ABAF, le FCB de Rio de Janeiro, la SFF de Niterói et le FCCB de São Paulo, des photographes des AFPRS de Porto Alegre, le *Foto-cine Clube de Campinas*, le *Foto-cine Sancarlense* de São Carlos, le *Foto Clube de Santos* et la *Sociedade Sergipana de Fotografia*. Au total, 134 images ont été acceptées sur un total de 339 envoyées

²²⁴ GRECCO, 2017, p.88

²²⁵ Numéros 101 e 103, publiés en 1956.

²²⁶ Collection du Musée d'Art Moderne Do Rio de Janeiro.

²²⁷ VASCONCELOS, 2008, P. 99

²²⁸ Dans une initiative similaire, le Foto Clube Minas Gerais a organisé en 1953 la "Première exposition photographique de motifs belorizontinos". L'événement a été sponsorisé par la mairie de la capitale du département de Minas Gerais et, dans la publication du catalogue, en plus de la reproduction des images (centrées exclusivement sur Belo Horizonte), des données statistiques sur la gestion du maire Américo Giannetti ont été ajoutés. Voir MENEZES (2013).

²²⁹ VASCONCELOS p.100 E 101

²³⁰ Les principaux exposants : 28 du FCCB de São Paulo, 12 de la SFF de Niterói, 10 du FCB e 8 de l'ABAF do Rio de Janeiro. .

par les participants. L'événement semble marquer l'entrée définitive du club de l'Espírito Santo dans le circuit de la photographie amateur brésilienne de l'époque. Deux autres faits corroborent cette hypothèse. Le premier d'entre eux, la présence de João Nogueira Borges (président du FCB de Rio de Janeiro) et Eduardo Salvatore (président du FCCB de São Paulo) parmi les membres du jury du salon²³¹. En outre, dans la présentation de l'exposition, le conseil d'administration du club déclare que "en plus de sa participation dans diverses salons tenues au Brésil, soit à l'échelle nationale, soit à la dimension internationale, leur travail a été accepté dans de nombreuses expositions étrangères dont Salzburg, en Autriche". Dans le catalogue, parmi les exposants avec des photos publiées figurent Thomas Farkas (Fig. 108) et German Lorca du FCCB de São Paulo, en plus de José Oiticica Filho, déclaré membre du club de São Paulo et aussi du FCB de Rio de Janeiro. Pedro Fonseca, du club local, a également fait publier son œuvre "Inspiration".

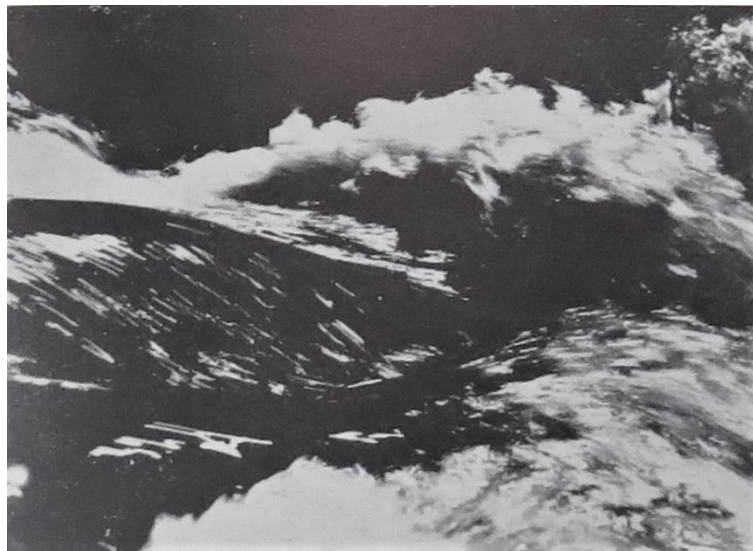


Fig. 108: "Cachoeira" de Thomas Farkas. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

²³¹ Les autres membres correspondent aux photographes Érico Hauschild, Francisco Quintas Jr. E Isaura Rodrigues du FCES de Vitória.



Fig. 109: “Pano” de German Lorca. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

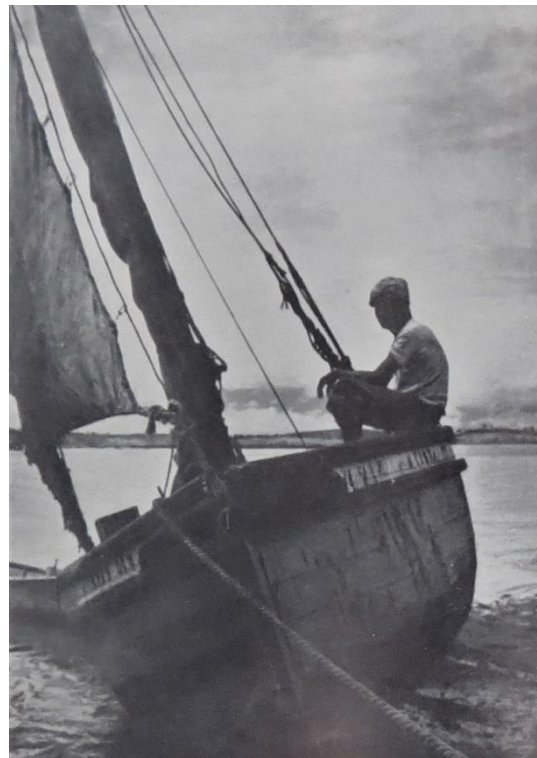


Fig. 110: “Em repouso” de José Oiticica Filho. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ



Fig. 111: “Inspiração” de Pedro Fonseca. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Le catalogue du VI^{ème} *Salão Capixaba*²³², tenue en 1953, atteste d'importantes similitudes avec les éditions de 1951 et 1952. La FCCB, par exemple, a une fois de plus une grande représentation : sur les 84 photographes admis au salon, 27 viennent de São Paulo. En outre, pour la composition de la couverture (Fig. 112), le même thème que le salon de 1951 (Fig.112) a été adopté : le couvent de Penha, situé dans la ville de Vila Velha.



Fig. 112a: Capa do IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

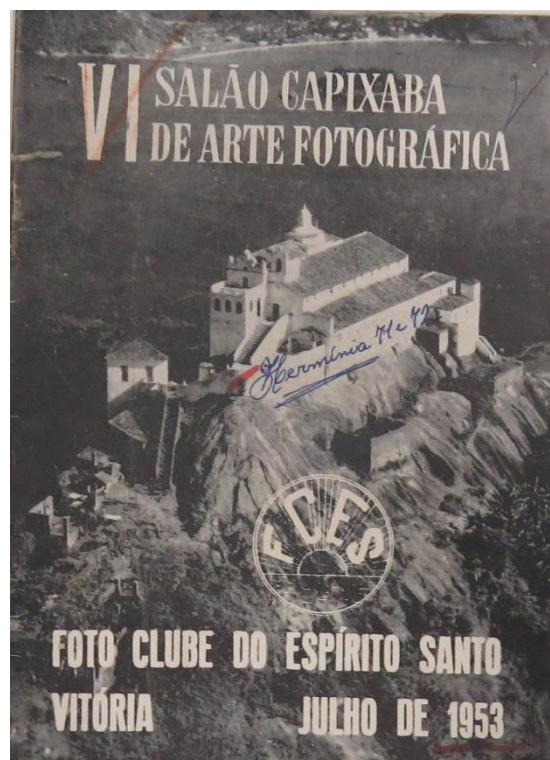


Fig. 112b: Capa do VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Cependant, il y a aussi des différences remarquables. L'ABAF, qui avait été responsable des soumissions importantes dans les éditions précédentes, n'a pas présenté de photographies en 1953. Le photographe José Oiticica Filho de Rio de Janeiro, ancien membre des principales entités du pays, se présente en tant que photographe individuel, sans affiliation institutionnelle. Dans le catalogue, sa photographie « Calmaria em Botafogo » (Fig. 113) est publiée.

²³² Collection du Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro



Fig. 113: “Calmaria em Botafogo” de José Oiticica Filho. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Le catalogue comprend également des photographies de Pedro Fonseca (Fig. 114, FCES), Humberto Aragão (*Sociedade Sergipana de Fotografia*), Câncio de Oliveira (Fig. 115, *Foto Clube de Minas Gerais*), en plus de Nair Sztterenyl (Fig.116) et Luis Vaccari du FCCB São Paulo. "Stela Maria" (Fig. 117) de Luis Vaccari est parmi les photographies qui composent la collection de photographies brésiliennes de la Sfp à Paris.

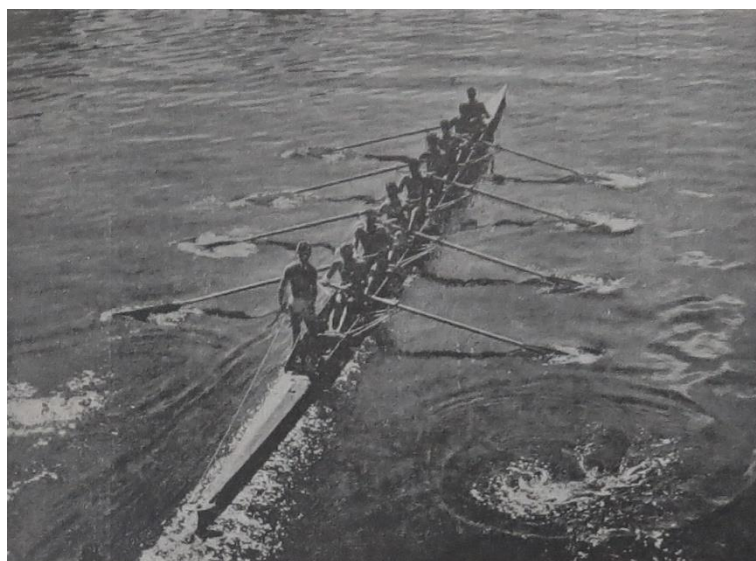


Fig. 114: “Harmonia” de Pedro Fonseca. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ



Fig. 115: “Trem do Sertão” de Cântio de Oliveira. VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ



Fig. 116: “Escape” de Nair Szterenyl. VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ



Fig. 117: “Stela Maria” de Luis Vaccari (38,2x29,3 cm). Coleção da *Société française de photographie*.

Le IIIème *Salão Sergipano de Fotografia* s'est tenu en 1952. Dans les deux premières éditions, déjà mentionnées ci-dessus, il a été possible de constater la présence croissante des

photographes de l'ABAF de Rio de Janeiro. Avec 33 photographes et 58 images acceptées, l'association créée par Francisco Aszmann a été choisie une fois de plus « le meilleur ensemble » du salon. Le FCCB de São Paulo et la SFF, à leur tour, ont participé respectivement avec 16 et 18 photographes. En ce qui concerne le catalogue, les éditeurs de la publication ont choisi une approche assez amusante pour la reproduction des images (Fig. 118), en organisant leur disposition selon des critères de proximité visuelle. Pedro Calheiros (ABAF) publie une de ses images dans le catalogue.



Fig. 118: Páginas do catálogo do *III Salão Sergipano de Fotografia* – Arajacu, 1952. Collection MAM RJ

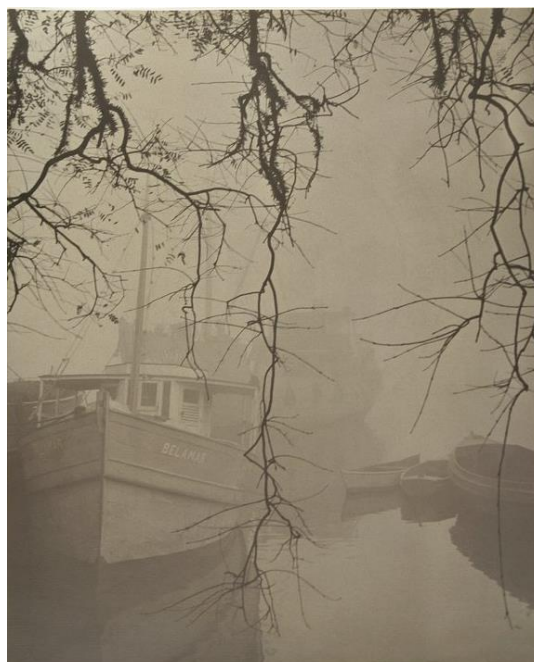


Fig. 119: “Nebolina” de Pedro Calheiros (35,4x28,8 cm). Collection de la *Société française de photographie*.

« Neblina » (Fig. 119) de Pedro Calheiros est une des photographies les plus réussies parmi les photo-clubs brésiliens de l'époque, étant présente dans plusieurs salons. Une copie de l'image est conservée dans la collection brésilienne de la Sfp.

De retour au salon de Sergipe, lors de la présentation du catalogue, les organisateurs ont fait un constat sur la diversité esthétique présentée à l'exposition : " du classicisme, qui est un régal pour les yeux, aux tendances modernistes, qui veulent parler à l'esprit. Même l'abstractionnisme, cet incognito." Cependant, cette supposée diversité ne se voit pas réfléchie dans le catalogue. De toute façon, c'est une piste concernant la diffusion de nouvelles valeurs autour de l'art photographique, discussion qui sera davantage discuté lors du développement du 2^{ème} chapitre. Francisco Albuquerque, portraitiste remarquable de São Paulo, a remporté le prix de la meilleure photographie avec « Dramas da vida ». Gaspar Gasparian, le seul photographe du FCCB de São Paulo à faire publier une photo dans le catalogue, présente une « Nature morte » (Fig. 120).



Fig. 120: “Natureza morta” de Gaspar Gasparian, *III Salão Sergipano de Fotografia* – Arajacu, 1952. Collection MAM RJ

La prolifération des photo-clubs dans l'intérieur du département de São Paulo a été un phénomène mentionné dans plusieurs ouvrages. Ce n'est pas un hasard si, dans les collections étudiées tout au long de la recherche, les catalogues d'expositions tenus par les clubs de cette région ont une proportion considérable.

Dans la présentation du catalogue du 3^{ème} *Salão de Arte Fotográfica de Araraquara* (1953), les dirigeants du *Foto-cine Clube Aracoara*²³³, dans un exercice rétrospectif, soulignent l'heureuse coïncidence entre l'origine du nom de la ville et la pratique photographique : « Aracoara. Lumière-habitation. Habitation de la lumière. Dénomination primitive d'Araraquara. Il n'y aurait pas de nom plus approprié pour un club de cinéma et de photographie, puisque le cinéma et la photographie existent en fonction directe de l'existence de la lumière ». Le salon d'Araraquara a accueilli 131 photographies envoyées par des photographes de divers clubs brésiliens²³⁴. A l'occasion, l'ABAF fut représentée par trois photographes : Eugênio de Lucena (4 photos), José Oiticica Filho (4 photos) et Pedro Calheiros (5 photos). Parmi les images montrées par Calheiros, quelques-unes déjà célèbres au circuit, telles que « *Neblina* », « *Mocidade distante* » et « *Pontas* ». Cependant, comme dans la majorité absolue des salons de l'époque, la représentation du FCCB était la plus importante quantitativement : 20 photographes et un total de 25 œuvres acceptées. Fait intéressant : toutes les photos publiées dans le catalogue appartiennent aux membres du *Foto-cine Clube de Aracoara*. Il est intéressant de noter que certains de ces auteurs sont doublement affiliés, d'abord à l'association d'Araraquara puis à la FCCB de São Paulo, c'est le cas pour : Sirtes de Lorenzo, Osorio de Souza Mello et Silvio de Menezes Berenguer.

Lors de l'édition 1954, le salon photographique d'Araraquara²³⁵ présentait un total de 100 photographies réalisées par les 67 photographes acceptés à l'événement. Une fois de plus, la grande majorité des exposants proviennent du club de la capitale de São Paulo : 24. Cependant, comme l'année précédente, seuls les photographes du club local ont fait reproduire ses photographies dans le catalogue de l'exposition²³⁶. Parmi eux, Vladimir Orloff, qui était également affilié, selon les informations contenues dans la publication, au FCCB de la capitale, mais aussi au Santo André Camera Club.

²³³ Collection Wilson Baptista.

²³⁴ Câmera Clube de Santo André, Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, Foto-cine Clube de Jaboticabal, Foto-cine Clube de Jaú, Foto-cine Clube Rioclarense, Foto Clube Gaúcho, Foto Clube de Minas Gerais, Rio Foto Grupo, Sociedade Fluminense de Fotografia e Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo.

²³⁵ *IV Salão de Arte Fotográfica de Araraquara* (Collection Wilson Baptista).

²³⁶ Tradition qui est maintenue dans l'édition de 1956 de l'événement. Catalogue du VI^{ème} *Salão de Arte Fotográfica de Araraquara* (Collection Sociedade Fluminense de Fotografia).



Fig. 121: “Pausa” de Vladimir Orloff. *IV Salão de Arte Fotográfica de Araraquara – Araraquara, 1954*. Collection Wilson Baptista

Le Camera Club de Santo André est située dans une ville de la zone métropolitaine de São Paulo. Le catalogue de son 1er SALÃO NACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA²³⁷, tenu en 1952, atteste d'une articulation consolidée avec d'autres entités du pays, malgré le fait que l'institution était assez jeune (fondée en 1951)²³⁸. En effet, certaines pistes indiquent une grande proximité entre le club de Santo André et les photographes du FCCB de São Paulo, par exemple. En ce qui concerne la proportion d'exposants à l'événement, pas de surprise : ce sont les *Bandeirantes*, l'ensemble le plus remarquable au salon, avec un total de 25 photographes. Outre les membres du FCCB, le salon accueille 48 autres photographes liés à 11 différents clubs brésiliens : ABAF, FCB et Rio Foto Grupo do Rio de Janeiro, AFPRGS et *Foto-cine Clube Gaúcho* de Porto Alegre, SSF de Aracaju, ainsi que des représentants du département de São Paulo, tels que le *Centro Acadêmico Luiz de Queiroz* de Piracicaba, *Cine-foto Clube de Ribeirão Preto* et *Foto-cine Clube de Campinas*. Parmi les photographes publiés figurent Francisco Albuquerque (FCCB), avec « O DRAMA DA VIDA » (Fig. 122) et Jean Lecocq

²³⁷ Collection du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro.

²³⁸ Dans la présentation du catalogue du 1er Salão de Arte Fotográfica de Santo André, le conseil d'administration du club mentionne la date d'août 1951 comme la date de fondation du club.

(FCCB) et son « Horizonte perdido », en plus de Bellini de Andrade (Fig. 123, *Rio Foto Grupo*) e Kazys Vosylius²³⁹ (Fig. 73), anciens membres du *Foto Clube Brasileiro*.



Fig. 122: “O drama da vida” de Francisco Albuquerque. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santo André* – Santo André, 1952. Collection MAM Rio de Janeiro



Fig. 123 : “Design” de Bellini de Andrade. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santo André* – Santo André, 1952. Collection MAM Rio de Janeiro

En plus du grand nombre d'exposants, le club de São Paulo a contribué directement à l'organisation du premier salon à Santo André. Eduardo Salvatore, José Yalenti et Arnaldo

²³⁹ “Reposteiro da natureza” photographie exposée lors du *I Salão Anual da SFF* de Niterói en 1945.

Florence, tous membres du FCCB, ont composé le jury de sélection. En contrepartie, les trois sont devenus membres du *Camera Club de Santo André*. Florence, en fait, était parmi les membres du conseil d'administration du club, occupant le poste de « Directeur de cinématographie ». En 1954, au cadre du IIème Salon International²⁴⁰ organisé par le club, Arnaldo Florence est nommé président du club. Le « jury d'admission » est à nouveau composé de quelques membres du FCCB : Eduardo Salvatore et José Yalenti qui avaient déjà contribué en 1952, mais aussi Plínio Mendes. En outre, le jury était composé de deux des plus anciens membres du club de la capitale : Valêncio de Barros et Benedito Duarte.

Le 2ème *Salão CAMPINEIRO de Arte Fotográfica*²⁴¹ a été organisée par le Foto-cine Clube de Campinas en 1952. Comme dans le cas de l'association de Santo André, l'influence du club de la capitale de São Paulo sur ses activités quotidiennes est remarquable. Parmi les membres du « jury de sélection » du salon de 1952 : Eduardo Salvatore et José Yalenti. A côté d'eux, la présence de Kazys Vosilius est également digne de mention. Le photographe lituanien est désigné en tant que « Directeur Photographique ». Maurice Van de Wyer, président de la Fédération Internationale d'Art Photographique, est également considéré comme « membre d'honneur » par FCCB²⁴². À son tour, expose deux photographies au salon. Sur les 77 photographes participant à l'exposition, 31 étaient membres du FCCB de São Paulo. A titre de comparaison, l'ABAF et la FCB comptaient chacune 4 membres. A l'occasion du V *Salão Campineiro*²⁴³, tenu en 1954, la présence de 47 photographes est encore plus remarquable parmi les 103 photographes acceptés au salon. Le Lituanien Vosylius, bien qu'il n'ait pas montrée des images, était, pourtant, un des membres du "jury de sélection". A l'occasion de l'exposition, Gaspar Gasparian, ancien membre du FCCB de São Paulo, s'est présenté comme photographe indépendant. Dans le catalogue de l'exposition est publiée sa photographie « *Centrípeda* » (Fig. 124).

²⁴⁰ *II Salão Internacional de Arte Fotográfica de Santo André*, 1954. (Collection Wilson Baptista).

²⁴¹ Collection Wilson Baptista.

²⁴² Van de Wyer est aussi vice-président du *Cercle Royal d'Études Photographiques et Scientifiques d'Anvers*, vice-président du *Club Internationale de Photographie* et Président d'honneur de la *Fédération Belge de Photographie*.

²⁴³ *V Salão Campineiro de Arte Fotográfica de 1954*. (Collection Wilson Baptista)



Fig. 124: “Centrípeda” de Gaspar Gasparian. 5º Salão Campineiro d Arte Fotográfica – Campinas, 1954. Collection MAM Rio de Janeiro

En 1952, le *Foto-cine Clube de Barretos* organise son 1er Salão de Arte Fotográfica. D'abord il faut souligner l'importante contribution d'autres clubs de l'intérieur de São Paulo, tels que le *Foto-cine Clube Sancarlense* (14 participants) et le *Foto-cine Clube de Campinas* (8 participants). Contrairement à une tendance dominante de l'époque, le FCCB de São Paulo n'avait pas de participants à l'événement. Cependant, la participation des clubs de Rio de Janeiro a été aussi remarquable avec : 14 photographes du *Foto Clube Brasileiro*, 17 de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* et 22 de l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica*. Dans l'édition de 1953, en revanche, les *paulistanos* étaient présents avec 39 représentants, contre 14 de la SFF de Niterói. L'intérieur de São Paulo était représenté par plusieurs entités : *Foto-cine Club de Jaboticabal* (7 photographes), *Cine-foto Clube de Ribeirão Preto* (4), *Foto Clube do Jaú* (3) et *Foto-cine Clube de Campinas* (5). Dans le catalogue, seulement 5 photographies ont été publiées, dont « *Pinky* » de Rubens Teixeira Scavone, membre du *Foto-cine Clube Jabotical*, mais aussi du *Bandeirantes* de São Paulo.

Le IIème *Salão de Arte Fotográfica do Foto-cine Clube de Marília* (1953) a présenté un total de 159 photographies produites par 66 exposants différents. Le FCCB était représentée par 21 photographes, le FCB de Rio de Janeiro, à son tour, par 7, mais ni la SFF de Niterói ni

l'ABAF n'étaient représentées à l'exposition. Dans le catalogue, attention spéciale portée vers « Estudo de composição » (Fig.78) de Farkas (FCCB), originalement produite lors du salon du FCCB de 1945, mais aussi « Sinos da capela » (Fig. 125) de Renato Francesconi (FCCB), épreuve qui est aussi présente dans la collection brésilienne de la Sfp.

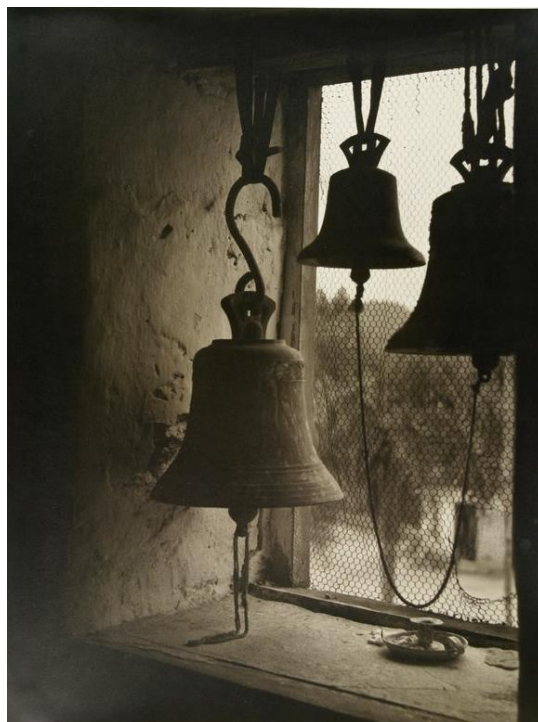


Fig. 125: “Sinos da capela” de Renato Francesconi (38,5x29,2 cm). Collection de la *Société française de photographie*.

La petite ville d'Osvaldo Cruz, également dans la région de São Paulo, a promu son 1er *Salão Nacional de Arte Fotográfica*²⁴⁴ en 1953. Organisée dans le cadre des festivités du 12ème anniversaire de la fondation de la ville, l'exposition a reçu le soutien direct de la mairie. Le salon a accueilli 345 œuvres de 21 clubs, dont 11 originaires du département de São Paulo. Le FCCB de São Paulo a été la plus grande représentation de l'exposition, avec un total de 44 photographes et 91 photographies acceptées. La publication était également accompagnée d'une lettre, dans laquelle figuraient l'avis du jury et la liste des lauréats de l'événement. Parmi les 10 ouvrages mentionnées, 7 produites par des membres du FCCB de São Paulo. « Ondas » de Francisco Albuquerque a été la photographie la mieux notée, suivie de « Jezebel » de Francisco Fernandes (FCMG) et « Radiosa visão » de Eugênio Lucena (ABAF) de Rio de Janeiro. Parmi

²⁴⁴ Collection Wilson Baptista.

celles publiées dans le catalogue, « Uma xícara de café » d'Eijiryo Sato a obtenu la quatrième note. Cependant, la copie reproduite ci-dessous ne correspond pas à la reproduction au catalogue, mais à une copie, originaire de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp.



Fig. 126: “Chícara de café” de Eijiryo Sato (35,9x30 cm). Coleção da *Société française de photographie*.

Le catalogue du *III Salão de Arte Fotográfica de Rio Claro*, organisé par la F.C.C. *Rioclarense* en 1954, a été trouvé dans la collection du photographe Wilson Baptista à Belo Horizonte. Entre ses pages, une belle surprise : une carte attestant de l'acceptation et du rejet des photographies envoyées par le photographe de Minas Gerais à l'exposition.

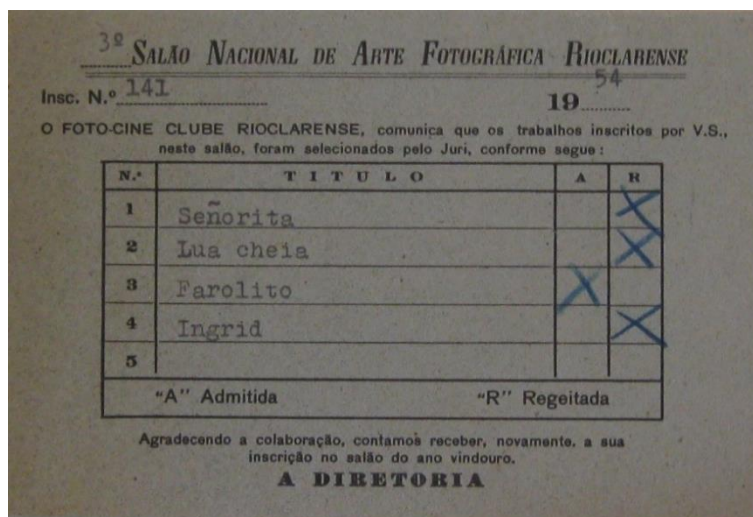


Fig. 127: Carte de "admise" et "non-admise" au cadre du 3o Salão Nacional de Arte Fotográfica Rioclarence – Rio Claro, 1954. Coleção Wilson Baptista

La *Sociedade Campista de Fotografia*, ancien « *Departamento de Campos* » de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, organise son salon photo depuis 1951. Cependant, le premier catalogue du club Campos trouvé dans les collections brésiliennes correspond à un exemplaire de la collection de Wilson Baptista. Le IVème *Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia* s'est tenu en 1954 et, malgré la relation ancestrale avec le club de Niterói, c'est la FCCB de São Paulo qui présente l'ensemble plus significatif : 37 photographes et 50 images acceptées au total. Cependant, l'événement est marqué par une décentralisation qui, en plus des 12 photographes de la SFF Niterói, accueille 16 amateurs de la *Sociedade Sergipana de Fotografia*, 15 du *Foto-cine Clube Gaúcho*, 11 du *Foto Clube de Minas Gerais*, 10 du *Foto Clube do Espírito Santo* et 10 de *Foto-cine Clube de Campinas*. Pedro Calheiros, José Oiticica Filho et Alberto Bacelar Lima, anciens membres de l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica*, se sont présentés comme des photographes individuels, c'est-à-dire non affiliés à un photo-club. Cependant, l'année suivante, les trois photographes étaient de retour à l'ABAF qui, au total, était représentée par 6 photographes. Cette exposition a également compté avec la participation de photo-clubs de l'intérieur de São Paulo : *Camera Clube de Santo André*, *Cine-Foto Clube de Amparo*, *Foto-cine Clube de Campinas* et *Foto-cine Club de Jaboticabal*. Ainsi que le *Cine-Foto Clube de Ijuí* do Rio Grande do Sul. Selon la publication, les photographies ont été divisées en trois catégories « *Retratos et Portraits* », « *Paysages et marines* » et « *Compositions et études* ». Calheiros a remporté la première catégorie avec « *Portrait* » (Fig. 128), ainsi que la deuxième place dans la troisième catégorie avec « *Estudo* ». Dans cette dernière catégorie, Aristotelis W. Braga Bastos de la *Sociedade Campista* a remporté

la première place avec « *Copo d'água* » (Fig. 129), en plus d'une mention honorable avec « *Estudo n.1* ». La deuxième place a été attribuée au photographe Antônio Moreira du *Foto Clube Minas Gerais* pour « *Composition* ». Bien qu'il n'ait été primé dans aucune catégorie, José Oiticica Filho a fait publier sa photographie « *Simbólico* » (Fig. 130) dans le catalogue.

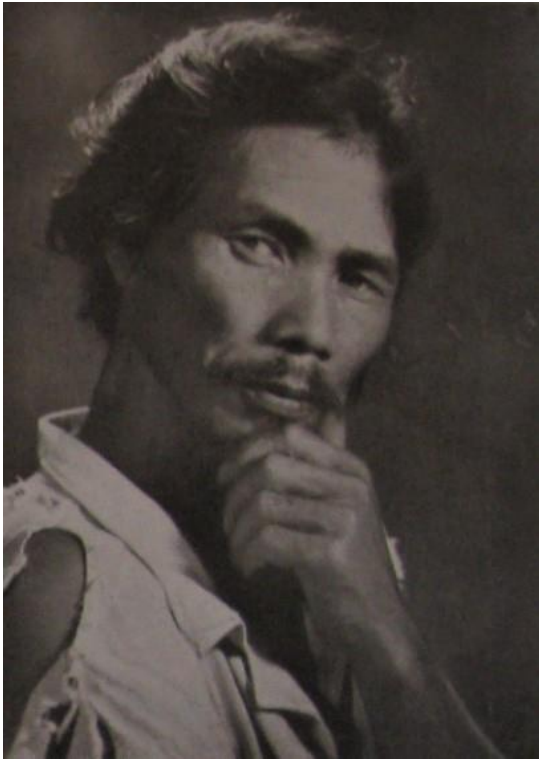


Fig. 128: “Portrait” de Pedro Calheiros. *V Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia – Campos, 1955.* Collection Wilson Baptista

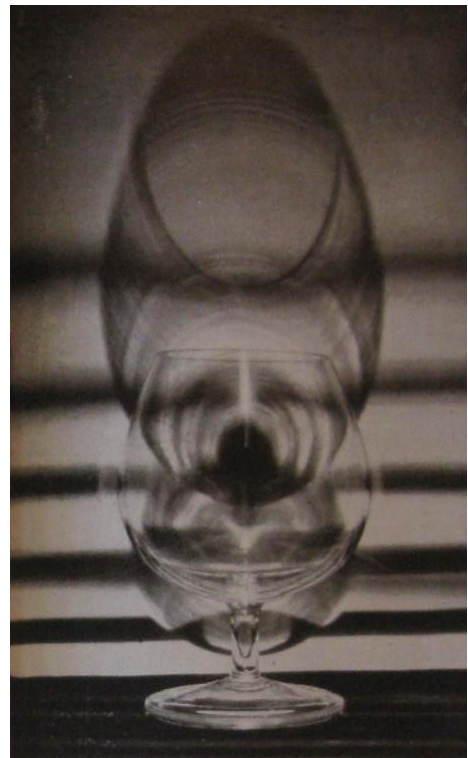


Fig. 129: “Estudo n.1” de Braga Bastos. *V Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia – Campos, 1955.* Collection Wilson Baptista



Fig. 130: “Simbólico” de José Oiticica Filho. V *Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia* – Campos, 1955. Collection Wilson Baptista

Antônio Moreira était affilié au Foto Clube Minas Gerais, mais les informations le concernant sont rares. Bien qu'il n'y ait pas de photographie publiée dans les catalogues de l'époque, certaines de ses images (Fig. 131 et Fig.132) ont servi à illustrer les articles publiés par le club Minas dans le journal "Diário de Minas" de Belo Horizonte.



Fig. 131: “Trabalho”, Antônio Moreira (Diário de Minas, 23/11/1952, p.3)

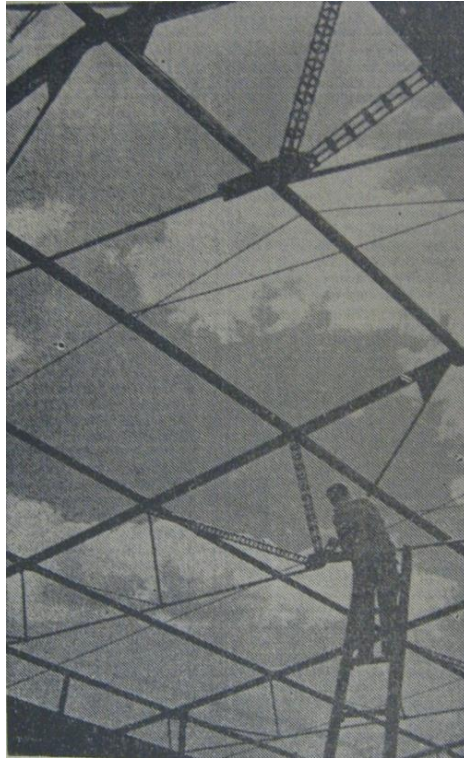


Fig. 132: "Estrutura", de Antônio Moreira (Diário de Minas, 28/06/1953, p.3)

Dans le nord-est du Brésil, outre la *Sociedade Sergipana de Fotografia* de Aracaju, le *Foto-cine Clube do Recife*²⁴⁵ a joué un rôle central dans le développement de la photographie en Pernambuco. Basée dans la capitale du département, la FCCR, lors de son 1^{er} *Salão Nacional de Arte Fotográfica* en 1954²⁴⁶, avait déjà une organisation consolidée. Fondé 5 ans auparavant, le club comptait 31 exposants et 65 photographies lors de son premier salon. Son membre, peut-être, le plus engagé était le letton Alexandre Berzin²⁴⁷. Berzin s'est installé au Brésil dans les années 1920 pour travailler dans un studio photographique. Alors photographe professionnel, il développe aussi, au cours de diverses expérimentations, une pratique artistique en parallèle. A Recife, il devient également une référence dans l'enseignement de la photographie. Au sein du photo-club, il était membre du conseil administratif en tant que "directeur artistique". Sa prolifique production se confond avec l'histoire même du club, d'un tel point que ses archives

²⁴⁵ Collection du Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro.

²⁴⁶ BRUCE (2005, p.107) affirme que l'exposition a été organisée dans le cadre des célébrations des 300 ans de la "Restauration de Pernambuco" et financée par le "Département de Documentation et Culture de la Mairie de Recife".

²⁴⁷ Segundo BRUCE (2005, p.127): "Alexandre Guilherme Berzin est né le 31 janvier 1903 dans la ville de Riga, en Lettonie, en Europe du Nord. Il est arrivé au Brésil en 1927, débarquant du navire "Attika" dans le port de Belém do Pará et Recife, en 1928, où il est resté jusqu'au 19 février 1979, date de sa mort."

et celles du club, hébergées à la Fondation Joaquim Nabuco, font partie d'une même collection : « *Coleção AB – FCCR* ». « Sombras do frevo » (Fig. 133), de Berzin, est l'une des images publiées dans le catalogue en 1954. Le salon a accueilli un total de 21 clubs, signe de la consolidation de différentes initiatives au milieu des années 1950. Celso Oliva, membre de la *Sociedade Sergipana de Fotografia*, a également composé le jury d'admission du salon²⁴⁸. Parmi les images publiées dans le catalogue, on retrouve : « Estudo n.5 » de Humberto Aragão²⁴⁹ de la *Sociedade Sergipana de Fotografia* et « Dunes » de Ernesto Hannelmann de la *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*. Par ailleurs, l'image de Hannelmann fait partie de la collection brésilienne de la Sfp, dans l'ensemble correspondant à l'exposition consacré au Brésil et organisé par l'institution à Galerie Montalembert en février 1960.

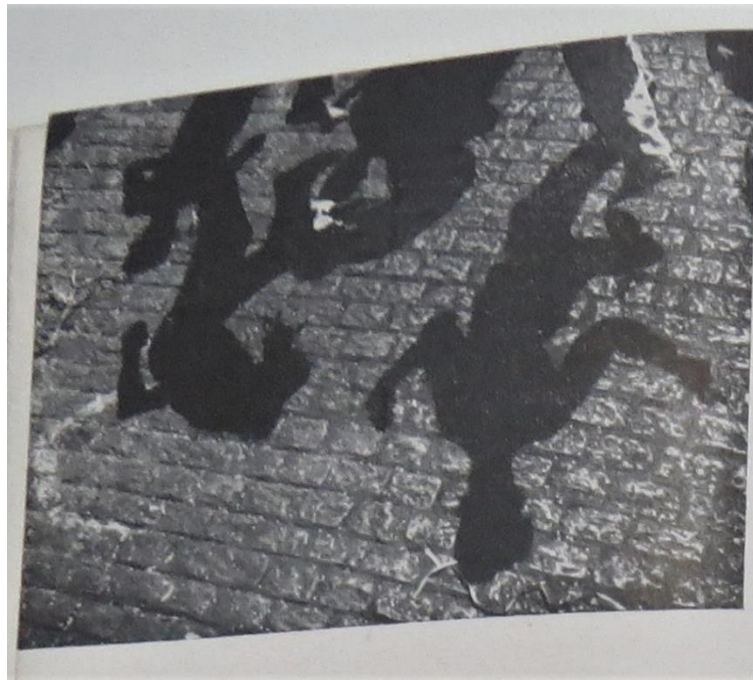


Fig. 133: “Sombras do frevo” de Alexandre Berzin. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco – Recife*, 1954. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

²⁴⁸ Le jury était aussi composé par : Armando Laroche (Responsable de la Section Cinéma au FCCR); Benício Whatley Dias, lauréat du *1º Salão de Arte Fotográfica do Recife* em 1945 (BRUCE, 2005, p.46) ; Mariano Pontes Teixeira.

²⁴⁹ L'image était publiée aussi dans le catalogue du *VI Salão Capixada de Arte Fotográfica* organisé para le FCES en 1953.

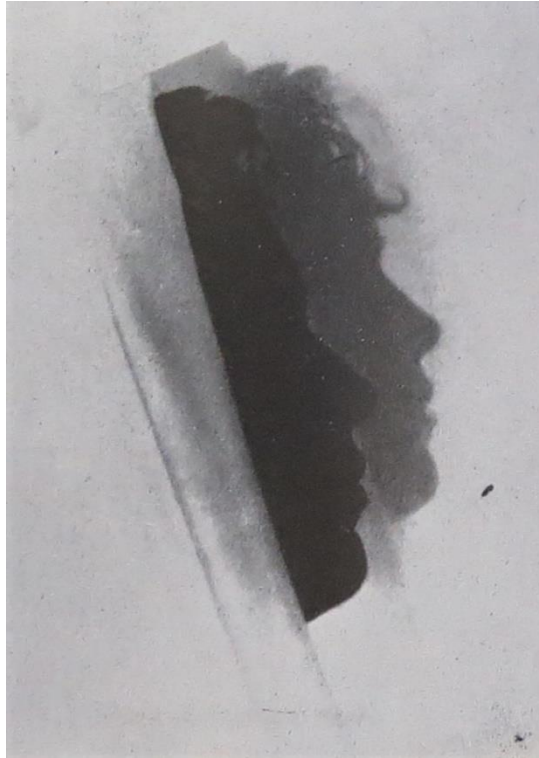


Fig. 134: “Estudo n.5” de Humberto Aragão. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco – Recife, 1954.* Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Fig. 135: “Dunas” de Ernesto Victor Hamelmann (29,7x39,7 cm).
Collection de la *Société française de photographie.*

Lors de sa deuxième exposition nationale en 1955, le *Foto-cine Clube do Recife* a accueilli 215 œuvres, sélectionnées parmi 1014 envois. Sur les 19 représentations qui ont

envoyé des épreuves, les *Bandeirantes* si distinguent encore une fois avec 29 photographes et 42 images en exposition. La SSF de Aracaju et la SFF de Niterói ont eu chacune 8 exposants et un total de 10 et 12 photographies acceptées, respectivement. D'après l'analyse du catalogue²⁵⁰ du salon, les premières pistes concernent la composition du « jury d'admission ». Outre Armando Laroche et Mariano Pontes Teixeira, présents l'année précédente, composaient également le groupe Ajax Pereira et Roberto Câmara, tous deux membres de la FCCR. Pereira et Laroche ont également été désignés membres du FCCR, ainsi que de la SFF à Niterói. « Hilda » de Francisco Albuquerque (FCCB) fut l'une des photographies reproduites dans le catalogue. Une copie de cette photo fait aussi partie de la collection brésilienne, sous le titre : « Devaneio (Rêverie) » (Fig. 136)



Fig. 136: “Hilda (Devaneio)” de Francisco Albuquerque (28,8 x 36,4 cm). Coleção da *Société française de photographie*.

Le Ier *Salão Internacional* de Porto Alegre organisée par l'*Associação Riograndense de Fotógrafos Profissionais*²⁵¹ en 1952 a déjà été l'objet de commentaires sur cette thèse. Le salon de 1952 a été parrainé par la ville de Porto Alegre et comptait avec 369 épreuves exposées. L'ukrainien Sioma Breitman, figure de référence au sein du groupe, était également parmi les membres du jury. L'année suivante, l'exposition est à nouveau parrainée par le pouvoir public. L'ABAF, qui avait été le groupe le plus représentatif en 1952 avec 39 exposants, se présente

²⁵⁰ *II Salão Nacional de Arte Fotográfica do Foto-cine Clube do Recife*, 1955. (Collection Wilson Baptista)

²⁵¹ Collection Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro.

avec un groupe réduit à 5 photographes : Pedro Calheiros, Chakib Jabor, Eugênio Lucena, José Oiticica Filho et José Correa Santos. Francisco Aszmann lui-même, l'un des fondateurs de l'association ne fait plus partie du groupe. En fait, les allers-retours de Calheiros, Lucena et Oiticica au sein de l'association paraît indiquer un conflit entre eux et le photographe hongrois. À son tour, Aszmann avait créé le *Foto Grupo Carioca* qui, à l'occasion de l'exposition de Porto Alegre en 1953, était également représenté par 5 photographes²⁵². Comme En s'agissant d'une exposition internationale, le catalogue accompagnent la même tendance et publie un panneau très divers, où plusieurs pays sont concernés. Parmi les Brésiliens, l'image « Pesca do Xaréu » (Fig. 137) du photographe local Paulo Dutra est assez représentative de l'ensemble du salon.



Fig. 137: "Pesca do Xaréu" de Paulo Dutra. *II Salão Internacioanl de Arte Fotográfica* – Porto Alegre, 1953. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Le *Foto Clube Blumenau*, a tenu en 1953 son *IIème Salão de Arte Fotográfica*. Bien qu'il ne s'agisse que du deuxième événement organisé par le club – situé à Blumenau dans la région de la vallée d'Itajaí à l'intérieur du département de Santa Catarina – c'est un salon international, suivi par la publication d'un catalogue bilingue. Cependant, la participation brésilienne a été plus expressive que n'importe quelle représentation internationale avec un total

²⁵² Hildegard Brezin, Fernando Cavalcanti, Jayme Esnaty e Luiz Carlos Hoffmann.

de 49 exposants. L'Italie (9), la Malaisie (8), l'Allemagne et la Chine (6) étaient parmi les groupes internationaux les plus nombreux. Il faut accorder une attention particulière à la participation allemande. Selon les données fournies par le catalogue, 26 photographes allemands ont envoyé des œuvres au salon, mais 20 d'entre eux ont vu leurs épreuves rejetées. En effet, la participation allemande aurait pu être beaucoup plus importante. Sur les 14 photographies publiées dans le catalogue, deux proviennent d'Allemagne, la "AKT" de Karl Boese étant la première photographie imprimée. Parmi les Brésiliens, Jayme Esnaty (Fig. 138, *Foto Grupo Carioca*), Aldo de Souza Lima (Fig. 139, FCCB de São Paulo) et Eugênio Lucena (ABAF de Rio de Janeiro) ont eu leurs photos publiées.



Fig. 138: "Saindo banho" de Jayme Estany. *II Salão Internacioanl de Arte Fotográfica* – Blumenau, 1953. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

La création du *Foto Grupo Carioca* par Aszmann renvoie à une autre question qui semble récurrente dans les années 1950 : la création de clubs de deuxième et troisième génération. Résultant de la rupture ou du démembrement d'institutions plus traditionnelles, la plupart d'entre elles ont eu des existences éphémères. A Rio de Janeiro, en plus du *Foto Grupo Carioca* ont été créés : *NÓS - Grupo Foto Amigo*, *Rio Foto Grupo* et *Rio Camera Grupo*. Le *NÓS - Grupo de Foto Amigo*, par exemple, était présent dans les éditions 1951 et 1952 du *Salão Sergipano de Arte Fotográfica*. En 1951, Maurício Ruch Almeida, Gelson de Sá Rego, Arlindo

Suzarte et Pedro Fonseca y participent. L'année suivante, parmi les exposants, on retrouve Maurício Almeida et Gelson de Sá Rego, mais aussi Francisco Pereira Neto.

Les activités du *Rio Foto Grupo*, en revanche, semblent s'initier à partir de 1951, surtout grâce à l'engagement de Bellini de Andrade et Djalma Gaudio, deux amateurs chevronnés. A l'occasion du *I Salão Sergipano* en 1950, Djalma Gaudio se présente comme exposant du *Foto Clube Brasileiro* do Rio de Janeiro. Dans l'année suivante, Gaudio et Bellini exposent tous deux des œuvres, mais n'indiquent aucune affiliation. Ils étaient également présents dans les salons organisés par le *Foto Clube Brasileiro*²⁵³ auparavant, depuis au moins la seconde moitié des années 1930. Bellini de Andrade s'est également présenté comme représentant du FCB de Rio de Janeiro à l'occasion du II^{ème} *Salão Paulista* du FCCB de São Paulo en 1943. Gaudio, à son tour, a été également présent à São Paulo en 1943 comme affilié du FCB et dans l'année suivante en tant que membre de la SFF de Niterói. Dès lors, Gaudio sera le pont principal entre le club de la capitale de São Paulo et la SFF. A l'occasion du V^{ème} *Salão Internacioanl de Arte Fotográfica* organisé par le *Foto-cine Clube Sancarlense* en 1951, Djalma Gaudio se présente déjà comme exposant affilié du *Rio Foto Grupo* accompagné de A.J.L. De Nin Ferreira et Alvino Silva. En 1952, à l'occasion du I^{er} *Salão Internacional* de Porto Alegre en 1952, Gaudio et Ferreira, mais aussi Bellini de Andrade, représentent le nouveau groupe²⁵⁴.

Le *Foto Grupo Carioca*, ainsi que *NÓS* et *Rio Foto Grupo* étaient présents au XI^{ème} *Salão Brasileiro de Arte Fotográfica* organisée par le *Foto Clube Brasileiro* dans la capitale du pays en 1952. Le *Foto Grupo Carioca* a eu 6 représentants : Francisco Aszmann, Hildegard. F. Brazing, Luiz Carlos Hoffmann, Ivan Caldas Marins, Aloísio Lopes Potiguara et Arnaldo Zany. *NÓS* fut représentée par Maurício Ruch Almeida et Gelso Sá Rego, tandis que Bellini de Andrade²⁵⁵, Djalma Gaudio²⁵⁶, Arnaldo Labatut²⁵⁷, A.J. Nin Ferreira²⁵⁸, Ubirajara Pinheiro²⁵⁹ et Alvino Ferreira²⁶⁰ ont composé le panneau du *Rio Foto Grupo*. A partir de 1954, le *Rio Foto Grupo* deviant *Rio Camera Group*, selon les données du I *Salão Nacional de Arte Fotográfica*

²⁵³ Gaudio était présent lors des éditions de 1938 et 1939 ; Bellini de Andrade était parmi les exposants du *Salão Brasileiro* de 1939.

²⁵⁴ Le groupe est présent aussi au *I Salão Nacional de Arte Fotográfica* du *Camera Clube de Santo André* et au *III Salão de Arte Fotográfica* du *Foto-cine Clube Aracoara*.

²⁵⁵ Aussi référencié en tant qu'affilié au *Foto-cine Clube Bandeirante* et la *Sociedade Fluminense de Fotografia*.

²⁵⁶ Aussi référencié en tant qu'affilié au *Foto Clube Brasileiro*, *Foto-cine Clube Bandeirante* et à la *Photography Society of America*.

²⁵⁷ Aussi référencié en tant qu'affilié à l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* et au *Foto Clube Brasileiro*.

²⁵⁸ Aussi referencié en tant qu'affilié à l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* et au *Foto Clube Brasileiro*.

²⁵⁹ Aussi référencié en tant qu'affilié au *Foto Clube Brasileiro*.

²⁶⁰ Aussi référencié en tant qu'affilié au *Foto Clube Brasileiro*.

de Pernambuco (1954)²⁶¹ et du I Salão de Arte Fotográfica de Santos (1955)²⁶², le *Rio Foto Grupo* deviant *Rio Camera Grupo*.

L'exposition organisée à Santos en 1955 présentait un catalogue entièrement illustré. Au total, 22 photographies produites par des photographes de différentes régions du pays ont été publiées. Le portrait « Mario Cravo » (Fig.139) de Francisco Albuquerque, lauréat lors du salon, est la première image imprimée dans le catalogue. Sont également publiées des images très représentatives de Laert Dias (Fig. 140, FCCB de São Paulo)²⁶³ et Hugo Ferreira (Fig. 141) SSF d'Aracaju).

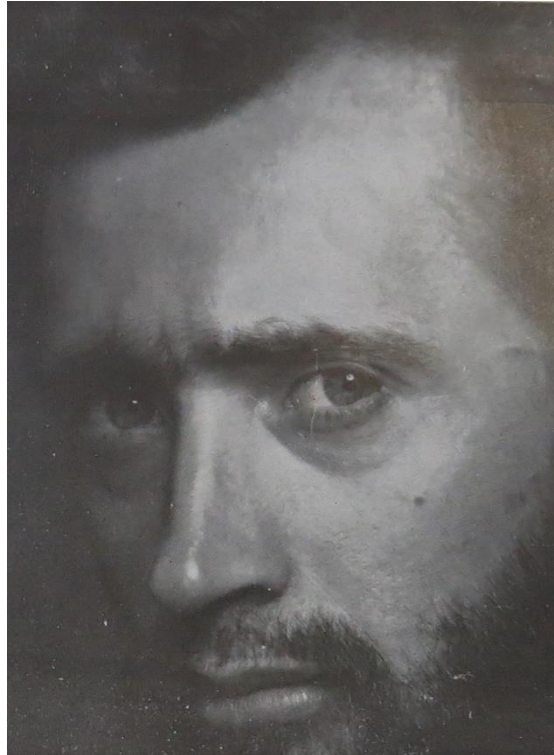


Fig. 139: “Mário Cravo” de Francisco Albuquerque. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

²⁶¹ Collection du Musée d'Art Moderne du Rio du Janeiro.

²⁶² Promu par le *Santos Cine Foto Clube* (Collection du Musée d'Art Moderne du Rio de Janeiro).

²⁶³ Photographie acceptée lors du VIII *Salão Internacional do Foto Cine Clube Bandeirante* de 1949.



Fig. 140: “Sketch em alta luz” de Laert Dias. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos – Santos, 1955.* Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

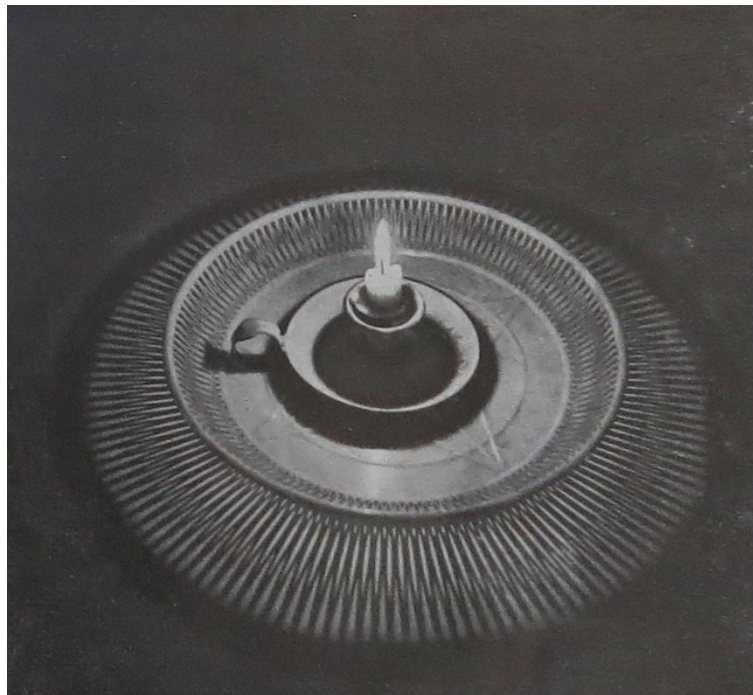


Fig. 141: “Simetria” de Hugo Ferreira. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos – Santos, 1955.* Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

En ce qui concerne les photographes de Rio de Janeiro, il faut souligner la présence de Arnaldo Labatut (Fig. 142), ancien membre du FCB (actif depuis les années 1930), parmi les membres du *Rio Camera Grupo*. Pedro Calheiros (Fig. 144), à son tour, s'est présenté en tant que photographe indépendant.



Fig. 142: “Inverno” de A. Labatut. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos – Santos, 1955*. Collection MAM Rio de Janeiro

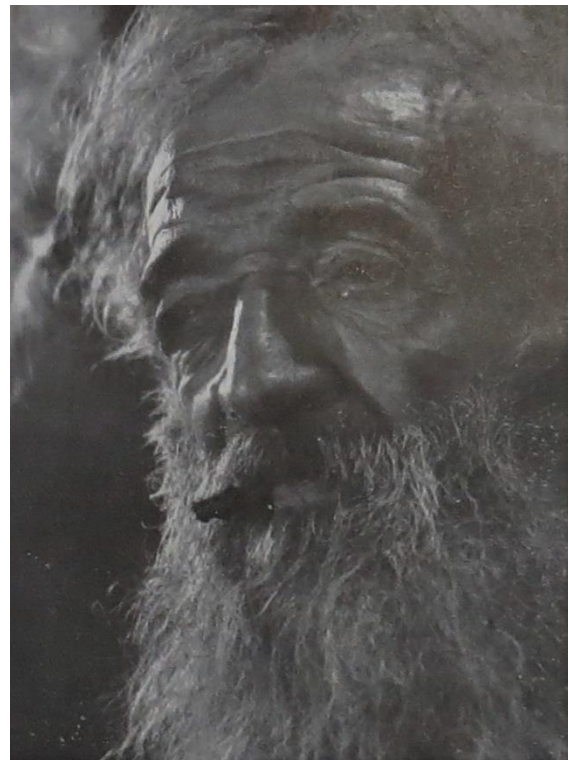
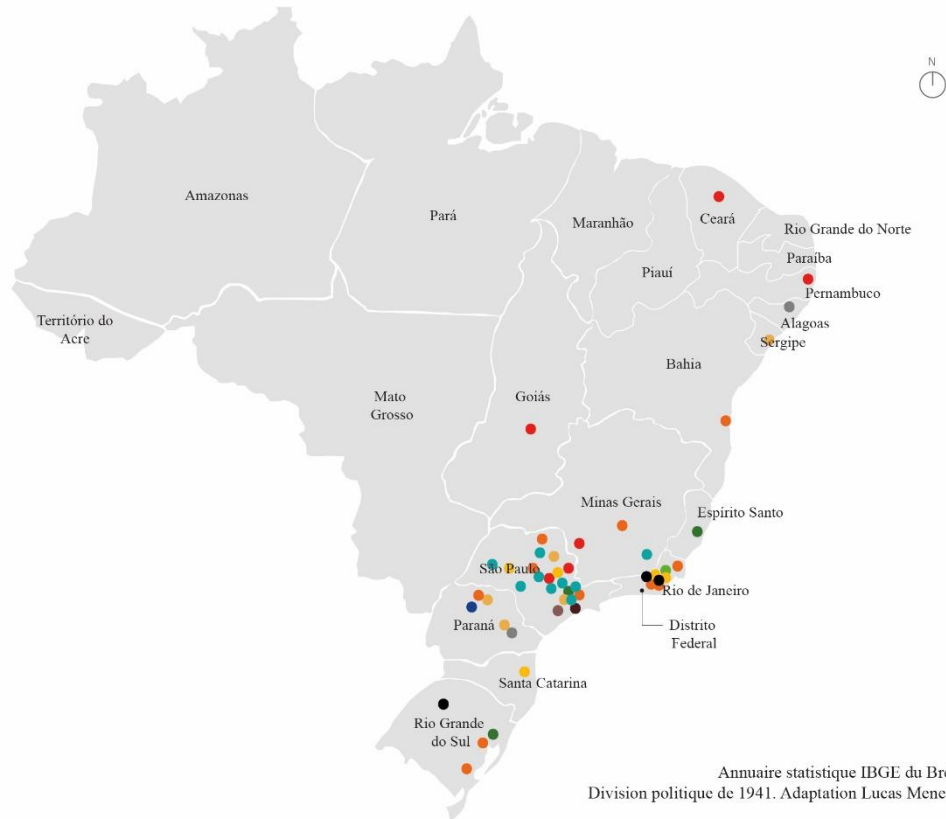


Fig. 143: “Ancião” de Pedro Calheiros. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos – Santos, 1955*. Collection MAM Rio de Janeiro

Fondation de photoclubs au Brésil entre 1942 et 1954



Photoclubs:

- **1942**
 - Foto Clube de Alagoas (Maceió, Alagoas)
 - Sociedade Paranaense de Foto-amadores (Curitiba, PR)
- **1943**
 - Foto Clube do Paraná (Curitiba, PR)
- **1944**
 - Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói, RJ)
- **1946**
 - Associação dos Fotógrafos Profissionais do RS (Porto Alegre, RS)
 - Foto Clube do Espírito Santo (Vitória, ES)
 - Foto Clube de São José dos Campos (São José dos Campos, SP)
- **1947**
 - Foto Clube de Santos (Santos, SP)
- **1948**
 - Foto-cine Clube Sancarlenense (São Carlos, SP)
- **1949**
 - Foto-cine Clube de Campinas (Campinas, SP)
 - Foto-cine Clube de Goiás (Goiânia, GO)
 - Foto-cine Clube de Poços de Caldas (Poços de Caldas, MG)
 - Foto-cine Clube do Recife (Recife, PE)
 - Foto Clube de Amparo (Amparo, SP)
 - Sociedade Cearense de Fotografia (Fortaleza, CE)
- **1950**
 - Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto (Ribeirão Preto, SP)
 - Foto-cine Clube Machenzie (São Paulo capital)
 - Sociedade Sergipana de Fotografia (Aracaju, SE)
 - Foto-cine Clube Pontagrossense (Ponta Grossa, PR)
 - Sociedade Cine-Foto de Arapongas (Arapongas, PR)
- **1951**
 - Associação Brasileira de Arte Fotográfica (Rio de Janeiro capital)
 - Associação Pelotense de Foto-Amadores (Pelotas, RS)
 - Camera Club de Santo André (Santo André, SP)
 - Foto-cine Clube de Barretos (Barretos, SP)
 - Foto Clube de Londrina (Londrina, PR)
 - Foto-cine Clube Araraçoara (Araraquara, SP)
 - Foto-cine Clube Gaúcho (Porto Alegre, RS)
 - NÓS - Grupo Foto Amigo (Rio de Janeiro capital)
 - Foto Clube de Ilhéus (Ilhéus, BA)
 - Foto Clube de Minas Gerais (Belo Horizonte, MG)
 - Rio Foto Grupo (Rio de Janeiro, RJ)
 - Sociedade Campista de Fotogra (Campos, RJ)
- **1952**
 - Foto-cine Clube de Marília (Marília, SP)
 - Foto-cine Clube Rioclarense (Rio Claro, SP)
 - Foto Club Blumenau (Blumenau, SC)
 - Foto Grupo Carioca (Rio de Janeiro capital)
 - Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo (Nova Friburgo, RJ)
- **1953**
 - Cine-foto Clube de Amparo (Amparo, SP)
 - Foto-cine Clube Cataguases (Cataguases, MG)
 - Foto-cine Clube de Bauru (Bauru, SP)
 - Foto-cine Clube de Jundiá (Jundiá, SP)
 - Foto-cine Clube Jaboticabal (Jaboticabal, SP)
 - Foto-cine Clube de Piracicaba (Piracicaba, SP)
 - Foto Clube de Jaú (Jaú, SP)
 - Foto Clube Osvaldo Cruz (Osvaldo Cruz, SP)
 - Santa Cruz Foto Clube (Santa Cruz, SP)
- **1954**
 - Associação Carioca de Fotografia (Rio de Janeiro capital)
 - Cine - Foto Clube de Ijuí (Rio Grande do Sul)
 - Rio Câmera Grupo (Rio de Janeiro capital)

A Recife, le *Grupo dos Quinze*²⁶⁴ est actif depuis la moitié des années 1950. Formé par Câmara Moreira, Emmanoel Costa, Ivan Granville, Leonardo Schuffer, Mozart Nóbrega, Renilda Cunha, Rui Caldas et Zoraide Nóbrega, le groupe est devenu célèbre en Pernambuco lors de sa participation au 3ème *Salon Photographique*²⁶⁵. Malgré les liens initiaux du groupe avec le *Foto-cine Clube de Recife*, les informations sur le groupe, ainsi que sur ses membres, sont rares. Cependant, il a été possible de trouver quelques indices concernant la présence des membres du club dans au moins quatre salons organisés à l'intérieur du département de São Paulo et un à l'intérieur de Rio de Janeiro : *IV Salão de Arte Fotográfica* du *Foto-cine Clube de Barretos* (1955)²⁶⁶, *I Salão Limeirense de Arte Fotográfica* do Instituto Cultural Ítalo Brasileiro (1955)²⁶⁷, *V Salão Nacional de Arte Fotográfica de Araraquara* do *Foto-cine Clube de Aracoara* (1955)²⁶⁸, *3º Salão Nacional de Arte Fotográfica* do *Foto-cine Clube de Jundiaí* (1957)²⁶⁹. A Barretos, seul Rui Caldas représentait le groupe. A Limeira, 5 photographes ont fait accepter des photos dans le salon. Outre Caldas, Renilda Cunha, Câmara Moreira, Mozart Nóbrega et Zoraide Nóbrega ont également été admis. Ivan Granville, Mozart Nóbrega, Renilda Cunha, Rui Caldas et Zoraide Nóbrega étaient présents dans le salon d'Araraquara. Jundiaí a reçu des œuvres de Rui Caldas, Emmanoel Costa, Renilda Cunha, Câmara Moreira et Leonardo Schuller. A Nova Friburgo, Ivan Granville, Renilda Cunha et Rui Caldas étaient parmi les exposants.

La cinquième édition du salon de Nova Friburgo²⁷⁰, organisé en 1959, présente aussi un autre groupe ramifié : Le Groupe des Six. Formé d'anciens membres du FCCB de São Paulo : Gaspar Gasparian, Ângelo Nuti, João de Amorim Jr, Ricardo Bellinazzi, Fernando Palmerio et Otavio Pini. A Nova Friburgo, Bellinazzi, Gasparian et Nuti ont été présents. Au début des années 1960, le groupe participe aussi aux expositions internationales du *Foto Clube Minas Gerais* à Belo Horizonte et au VIIIe *Salão Nacional de Arte Fotográfica* du *Foto Clube do Jaú*, tenue en 1961. Dans l'exposition de Jaú, le groupe était représenté par quatre exposants : João de Amorim Jr, Ricardo Bellinazzi et Gaspar Gasparian. Gasparian a même fait publier une de ses photographies (Fig. 144) dans le catalogue de l'exposition.

²⁶⁴ La référence au Groupe des Quinze français est indéniable.

²⁶⁵ BRUCE (2005, p 209)

²⁶⁶ Collection de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*.

²⁶⁷ Collection Wilson Baptista.

²⁶⁸ Collection Wilson Baptista.

²⁶⁹ Collection Wilson Baptista.

²⁷⁰ *V Salão Nacional de Arte Fotográfica da Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*.

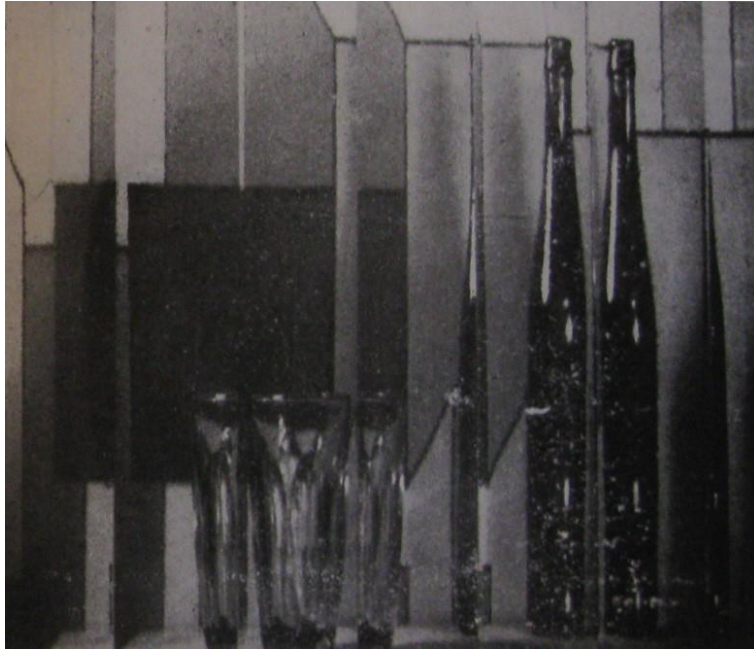


Fig. 144: “Composição moderna” de Gaspar Gasparian. *VIII Salão de Arte Fotografia de Jaú* – Jaú, 1961. Collection Wilson Bapstista

La proposition de parcourir les dizaines d'expositions photographiques promues par les clubs photo brésiliens avait pour objectif principal d'identifier des régularités, mais aussi des particularités. En premier lieu, il est évident que la relation institutionnelle a été fondamentale pour la réalisation de la plupart de ces événements, presque toujours basés sur des partenariats. Des expériences isolées et ponctuelles du début du 20e siècle, en passant par un premier réseau précaire dans les années 1940 jusqu'aux échanges intenses entre clubs de différentes régions du pays. L'horizon a beaucoup changé, mais il faut signaler que, malgré ces changements, ces entités ont atteint une grande longévité et ses membres sont reconnues, dans plusieurs régions du pays, comme des artistes pionniers. La collection de photographies de la Sfp dépend de ce contrepoint pour être mieux comprise. Malgré leur indéniable vocation internationale, la plupart des auteurs, mais aussi leurs images, ont joué un rôle de premier plan dans le circuit amateur brésilien.

La réalisation des salons n'était pas seulement importante pour l'événement en soi. Les journées d'ouverture au public, les notes et critiques dans les journaux, tous les signes enfin, traitent d'événements qui ont eu un impact important, surtout dans l'imaginaire des nouvelles générations d'artistes photographes, ainsi qu'auprès des artistes intéressés par la photographie. Si les expositions sont éphémères, les événements qui se tiennent chaque année dans un esprit de renouveau, leurs catalogues témoignent d'une expérience bien précise, limité même par la date et le lieu de la tenue d'une exposition. De manière subtile, parfois pas tant que ça, ils

révèlent aussi des préférences de styles, de techniques et d'auteurs. En l'absence d'informations sur la décision du jury, ce sont les catalogues qui indiquent les principaux critères de choix et les tendances les plus répandues. Les listes des exposants, les messages d'ouverture, les annonceurs et les sponsors, le tout condensé en quelques dizaines de pages.

C'est également significatif la relation que de nombreux clubs de photo-clubs du pays ont établie avec les autorités publiques. Depuis l'expérience du *Primeiro Salão Brasileiro* en 1940. Depuis l'expérience unique du premier Salon brésilien, ce genre de partenariat s'est développé et s'est manifesté par différentes initiatives, que ce soit au niveau local, régional ou national. En fait, les expositions pourraient être converties en une initiative publicitaire peu coûteuse et efficace. Pas cher parce que ce sont les amateurs eux-mêmes qui ont souvent supporté une grande partie des coûts de l'organisation des événements. Et efficace car, grâce au circuit d'échange d'images mis en place par les clubs, les photographies, mais aussi les catalogues d'une exposition, pourraient facilement dépasser les frontières nationales.

Dans le récit construit tout au long de ce chapitre, l'intention était de révéler, presque spontanément, les principales caractéristiques de ce type d'association. Dans le monde de l'art photographique amateur, les artistes ne se limitent pas au rôle des producteurs de matériel artistique. Le système qui s'est progressivement mis en place chez les photographes amateurs exige de leurs artistes qu'ils jouent des rôles différents.

Si les catalogues offrent une singulière récit des événements, les autres imprimés produits par les photo-clubs brésiliens présentent à la fois des lectures sur le passé et des projets et perspectives pour la photographie à l'avenir. Ce sont ces écrits qui révèlent aussi les principales références qui rendent flagrante le processus d'appropriation de certaines pratiques et concepts. Ce processus est évident dans les textes, mais surtout dans les images. En parcourant tant d'événements différents, on découvre les auteurs les plus réguliers, les thèmes récurrents, les principaux choix de prix du jury et même quelques images qui traversent les générations.

Lorsque dans le catalogue du *Salão Internacional* de 1948 à Niterói, les trois membres de la SFF publient des scènes avec des enfants (Figures 80, 81 et 82), il est impossible de ne pas revenir aux commentaires de Guerra Duval dans *PHOTOGRAMMA* (édition de janvier 1928) où il affirmait que les portraits d'enfants sont une première étape importante à franchir pour les photographes débutantes.

Les revues ont une importance fondamentale tant dans la trajectoire du FCCB de São Paulo que dans celle de la SFF de Niterói. Le *BOLETIM* du *Foto-cine Clube Bandeirante* a vu sa première édition publiée en mai 1946. Au fil des décennies, il est resté le principal porte-

parole du club, traitant des questions de la vie quotidienne de l'association, mais aussi de la répercussion des principaux événements liés à la photographie au Brésil et à l'étranger. En outre, le magazine a été une plate-forme importante pour diffuser certains des principes les plus décantés, ainsi que les débats les plus controversés au sein du groupe. Le BOLETIM entretient également une relation étroite avec la tenue des expositions internationales du club, en présentant un récit particulier sur les questions qui le précèdent, leur déroulement, mais aussi leur répercussion. De plus, il est extrêmement enrichissant de voir comment certaines des propositions esthétiques les plus durables du groupe sont configurées, articulées et mises en pratique. Chez les amateurs de la SFF de Niterói, la *Foto Revista* est devenu un véritable vecteur d'expansion de la pratique amateur dans le pays.

La fonction de diffusion de la pratique amateur, surtout sous son aspect photo-clubiste, semble également occuper les auteurs du BOLETIM du FCCB de São Paulo. A partir de l'édition de juin 1949, la revue publie la section « Activités photographiques dans le pays », destinée à faire connaître la fondation et les activités des nouveaux collectifs au Brésil. En juin 1949²⁷¹, la note concernait la fondation du *Foto-cine Clube de Goiás*, entreprise grâce à la collaboration directe de Francisco Ferreira, membre du FCCB, qui a même présidé la session fondatrice. Dans l'édition suivante²⁷², la section a fait état de la création *Foto-cine Clube Poços* de Caldas, une ville située dans la région sud du département du Minas Gerais, et, en septembre²⁷³, de la création du Club Photo Amparo, à l'intérieur du département de São Paulo. En mai 1950, la note sur la réalisation du *II Salão de Arte Fotográfica* do Ceará, promue par la *Sociedade Cearense de Fotografia*, est accompagnée par des commentaires louables concernant la publication du premier numéro de leur propre « Boletim ». Les visites de Jayme Moreira Luna, président de la SFF, au siège du club à São Paulo font toujours objets de mentions au BOLETIM (Fig. 145).

²⁷¹ BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 38, jun.1950, p.17 . Collection FCCB

²⁷² BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 39, jul.1949, p.17 . Collection FCCB

²⁷³ BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 41, set..1949, p.17 . Collection FCCB



Fig. 145: Jayme Moreira Luna em visita ao FCCB, 1950.
BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 47, março, 1950. Collection
FCCB

Foto Revista est, jusqu'à aujourd'hui, objet de grande fierté de la part des membres de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*. Selon les données trouvées dans l'analyse des comptes-rendus des réunions du conseil d'administration, le magazine aurait même été récompensé dans un concours organisé par la *Photographic Society of America* en 1956²⁷⁴. Cependant, la revue a été publiée à intervalles irréguliers et même la collection de la SFF ne contient pas tous les numéros, y compris les dix premiers numéros. Comme *BOLETIM*, la publication a également consacré un intérêt particulier au développement d'autres clubs dans le pays. A cette fin, elle avait des correspondants à l'étranger et dans différentes régions du pays. *Foto Revista* a également créé le concours trimestriel « Les photos de nos lecteurs »²⁷⁵ dans le but de stimuler la production surtout chez les débutants. A partir de son numéro 25²⁷⁶, le magazine propose la section « Nouvelles des clubs » consacrée à la répercussion des événements organisés par des associations similaires au Brésil.

La création de la revue *Fotoarte*, un projet mené par Francisco Aszmann, est une autre entreprise pertinente concernant les publications brésiliennes, même si réalisée ultérieurement.

²⁷⁴ Actes du Conseil Administratif de la SFF. Niterói, le 12 novembre 1956. Collection *Sociedade Fluminense de Fotografia*.

²⁷⁵ *FOTO REVISTA - SFF*, Niterói, n.23, novembro de 1953, p. 16

²⁷⁶ *FOTO REVISTA - SFF*, Niterói, n.25, 1954 p. 38

Le périodique est publié depuis 1958 à São Paulo et avait comme directeur artistique, outre Aszmann, José Yalenti. Les deux photographes, extrêmement actifs dans le circuit des photo-clubs de l'époque, ont consacré une grande partie de l'espace de la publication aux commentaires des expositions et des expositions tenues dans le pays. Au fil des années, Fotoarte est devenu une des principales références pour les clubs du pays, mettant à l'ordre du jour plusieurs discussions chères à la réalité des photographes amateurs brésiliens. En outre, elle organise le Prix "Jayme Távora" dans le but de récompenser les principaux exposants des salons brésiliens à travers un classement annuel, basé sur des points acquis en salons et expositions. D'ailleurs, Fotoarte sera une référence incontournable dans le troisième chapitre.

Indépendamment des principes qui unissent les amateurs dans les photo-clubs brésiliens, il est toujours possible d'observer des exceptions à la norme. Promoteurs de l'art photographique, mais aussi de la technique, ces clubs se sont souvent consolidés comme des espaces de formation pour ceux qui débute en photographie. Dans certains cas, cette formation a été la première étape d'une distinguée carrière professionnelle. La présence régulière de photographes professionnels dans les clubs de différentes régions du pays confirme l'absence d'une opposition absolue. Dans le cas du Rio Grande do Sul, des photographes professionnels de Porto Alegre organisent des expositions artistiques avant même la création d'un club amateur dans la ville. Alexandre Berzin, Francisco Aszmann, Kazyus Vosylius et Sioma Breitman, sont des exemples d'européens qui se consolident en tant que photographes professionnels au Brésil, mais qui restent très actifs dans le circuit de photo-clubs. Aux européens, on pourrait ajouter aussi les cas de Francisco Albuquerque, Gaspar Gasparian, Thomaz Farkas, German Lorca, entre autres, au Brésil.

Il est impossible de nier l'impact de la production des photographes du FCCB dans le contexte du développement de la photographie au Brésil, que ce soit dans le domaine artistique, commercial ou dans les expériences du photojournalisme. Cependant, il faut tenir en compte que cette production se développe et atteint sa première notoriété, à travers la bonne réceptivité que les photographes du club dans le circuit amateur. Bien au-delà d'un discours de rupture, présent chez certains membres du groupe, les photographes de São Paulo sont ceux qui s'adaptent le mieux au modèle des salons diffusés dans le pays. Tout au long de la circulation entre les expositions organisés par des photo-clubs du pays, les images des membres du FCCB ont été acceptées sur une échelle de plusieurs dizaines, le club ayant souvent plus photographes dans une exposition que le club organisateur lui-même. Comprendre cette production non seulement à partir du paradigme de la rupture, qui accompagne habituellement le mythe des avant-gardes, n'est pas la délégitimer. Bien au contraire. C'est reconnaître que, dans un paysage

riche et pluriel de production photographique, les photographes de São Paulo ont réussi à franchir des limites préalablement établies. Les relations avec les arts plastiques, les arts graphiques et la littérature se matérialisent à travers différents projets, non seulement à l'intérieur du club de São Paulo, mais aussi dans d'autres centres de production. Mais ce sont là des questions clés pour le prochain chapitre.

Tout au long du chapitre, certaines des images qui composent la collection de photographies brésiliennes de la Sfp ont été associées à des salons tenus dans différentes régions du Brésil. Il s'agissait d'un exercice délibéré, fondé sur l'hypothèse que, pour comprendre l'ampleur de la collection, il est nécessaire de mettre en évidence les différents contextes auxquels elle demeure associée. La participation et la reproduction dans divers catalogues d'expositions brésiliennes attestent de sa bonne acceptation dans le circuit national. Exposées, récompensées et reproduites, ces images appartiennent à certains des auteurs les plus prolifiques de cette génération comme le carioca Pedro Calheiros et le belgo-paulista Jean Lecocq. Jusqu'à présent, ces dix premières images de la collection témoignent de la diversité thématique et des styles acceptés par le circuit brésilien des photographes amateurs de l'époque. Ils dénotent également l'importance d'une exécution technique impeccable, une caractéristique que les reproductions présentes dans les catalogues, magazines et journaux ne sont pas capables de révéler.

Les discussions autour de l'esthétique et de la légitimité artistique de la photographie ont toujours été à l'ordre du jour. Cependant, il est impossible de nier la valeur qu'ils attachent à la qualité de l'exécution technique. D'abord chez la pratique essentiellement pictorialiste des membres du Foto Club Brasileiro do Rio de Janeiro. Les commentaires de Guerra Duval et Dias Amorim dans la rubrique « *Respingando* »²⁷⁷ de PHOTOGRAMMA ont soulevé des questions beaucoup plus techniques que les discussions artistiques. Pour cette génération, il était essentiel que le photographe participe à toutes les étapes de la production de l'image. Capturer l'image, mais aussi se consacrer à des heures d'expérience en laboratoire pour obtenir la copie parfaite.

L'importance de photographes tels que Gaspar Gasparian et José Oiticica Filho a également été évidente tout au long du chapitre. Deux des photographes les plus actifs au circuit, tous deux seront intensément exposés et primés dans les années 1950 et 1960. Le cas de Gasparian et ses « natures mortes » est emblématique. Stratégie de composition assez récurrente dans sa production, elles gagnent des nouveaux formats au fil des années et même une version

²⁷⁷ Consacré à la répercussion des textes et expositions sélectionné parmi des périodiques publiés à l'étranger.

« moderne » au cadre de sa participation au salon Jaú en 1961 (Fig. 145). Les paysages marins et les titres poétiques de José Oiticica Filho seront progressivement remplacés par une approche presque scientifique, soit-disant expérimentale de la photographie, résultant en séries tels que « *Recriação* », « *Forma* » e « *Abstração* », dont quelques épreuves sont aussi hébergées par la Sfp.

Les indices relatifs à l'année 1951 sont assez nombreux. La tutelle de la Fédération Internationale d'Art Photographique dans la réalisation du *X Salão Internacional de São Paulo* a été une étape importante dans la consolidation brésilienne dans le circuit amateur international, les images brésiennes ont atteint de nouvelles destinations et, progressivement, d'autres clubs du pays outre la FCCB de São Paulo et le SFF de Niterói, commencent aussi à accueillir des événements internationaux. C'est précisément l'expérience internationale des amateurs brésiliens qui aidera à comprendre le processus d'accueil, d'exposition, de jugement et de garde des photographies brésiennes dans la collection internationale de la Société française de photographie.

Chapitre 2 – Les Salons Internationaux

La constitution de la collection de photographies brésiliennes de la Société française de photographie est tributaire du circuit international d'échange d'images mis en place par les premiers photo-clubs. Cependant, il faut tenir en compte que ni la Sfp, ni les photo-clubs brésiliens n'étaient parmi les institutions de première génération, mobilisées à travers un « réseau international de clubs prestigieux »²⁷⁸. L'engagement de la Sfp dans le circuit photographique amateur s'est concrétisée au milieu des années 1920, par le rapprochement de l'institution et de certains membres du Photo-Club de Paris. Au Brésil, les premiers salons internationaux d'art photographique remontent au milieu des années 1940, résultant de l'engagement de certaines figures du *Foto Cine Clube Bandeirante* de São Paulo et, plus tard, aux initiatives prises par les membres de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* de Niterói.

Depuis la fin du 19^{ème} siècle, les photo-clubs sont devenus réputés par l'organisation régulière de leurs salons d'art photographique. Ces événements se sont également caractérisés par le dépassement des frontières nationales ; malgré la reconnaissance de particularités régionales importantes, le pictorialisme s'affirme comme une entreprise à vocation internationale, basée sur le partage continu d'images, ainsi que de savoirs, de techniques et d'écrits autour de l'art photographique. Les frontières affranchies ne se limitent plus au continent européen, depuis ses débuts, le pictorialisme est aussi transatlantique. Après leur première participation lors de l'exposition internationale de photographies d'amateurs organisée au *Kunsthalle* d'Hambourg en 1893, les américains intègrent eux aussi le circuit. Pour Michel Frizot, l'exposition de la « nouvelle école de photographie américaine »²⁷⁹ organisée par Fred Holland Day à la *Royal Photographic Society* à Londres en 1900 et, l'année suivante, au Photo-Club de Paris, fait également preuve de ce contexte. Parmi les photographes américains, Frizot met en évidence la figure de Edward Steichen²⁸⁰, le photographe qui incarne le mieux l'esprit international pictorialiste.

En plus de l'organisation d'expositions, les photo-clubs se sont également engagés dans la publication de revues. Après les expériences pionnières au 19^{ème} siècle, Michel Poivert²⁸¹

²⁷⁸ JOSCHKE, Christian. « La photographie, la ville et ses notables », *Études photographiques*, 17 | Novembre 2005, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/943>. Consulté le : 15/092016, p.6

²⁷⁹ FRIZOT, Michel. Nouvelle histoire de la photographie. Paris : Larousse, 2001, p. 301

²⁸⁰ FRIZOT, 2001, p.303

²⁸¹ POIVERT, Michel. « La photographie moderniste en 1900 ». *Le pictorialisme en France*. Paris : Hoebeke / Bibliothèque Nationale, 1992 p. 22 e 23

signale que les revues photographiques continuent à être créés au début du 20^{ème} siècle grâce à une recette qui combinait un contenu didactique par rapport les questions techniques et des textes controversés et polémiques concernant les intersections entre l'art et la photographie. Parallèlement, ce phénomène a également contribué à la création d'une critique d'art spécialisée, consolidée par la diffusion du modèle des salons photographiques.

Annateresa Fabris²⁸² souligne le rôle de publications telles *qu'Amateur Photography, Photogram, La Revue Photographique, Photographische Kunst, La Fotografia Artística, Camera Notes* et *Camera Work* dans la promotion de l'esthétique pictorialiste. Au Brésil, les membres du *Foto Club Brasileiro*, à travers les commentaires publiés dans la section « *Respingando* » dans leur revue, *PHOTOGRAMMA*, témoignent de la réception d'une grande diversité de publications européennes et nord-américaines. Parmi ceux-ci, ils ont été imprimés par deux des entités les plus traditionnelles du circuit amateur. Cette circulation est une référence importante pour comprendre comment les contacts et les influences entre praticiens amateurs de différents lieux sont donnés.

Parallèlement, les différents signes de la reconnaissance institutionnelle de la photographie ont fortement influencé l'orientation des débats sur l'art photographique au sein des photo-clubs. Outres, ils sont aussi à l'origine d'un processus très répandu chez les amateurs : La sélection de certaines pratiques, devenues légitimes, en détriment d'autres. En effet, plus qu'un projet unifié, cette reconnaissance a été le résultat d'un engagement continu des différents fronts d'action, dont les photo-clubs ont aussi joué un ou plusieurs rôles. Le succès de la galerie 291 à New York est très représentatif de ce contexte. Le projet ambitieux d'Alfred Stieglitz et Edward Steichen a lancé les bases de l'appréciation, de la fortune critique, mais aussi du marché autour de l'art photographique. Il s'agissait, tout d'abord, d'exposer de l'art photographique sans être soumis à un jury.

Parmi les institutions, le Museum of Modern Art de New York a établi un rapport unique concernant la relation entre l'art et la photographie. Pour mieux comprendre ce rapport, l'organisation de l'exposition « *Photography 1839-1937*²⁸³ » par Beaumont Newhall peut apporter des indices fondamentaux. L'exposition, qui a devancé la création de la « Section de Photographie » du musée en 1940²⁸⁴, était le résultat d'un intense processus de recherche qui a

²⁸² FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 39

²⁸³ L'exposition était accompagnée d'un catalogue, rédigé par Beaumont Newhall, qui est à l'origine de son livre : *History of Photography*.

²⁸⁴ DOBRANSZKY, Diana. "A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia" (Tese), Unicamp (Instituto de Artes), 2008

compris, entre autres, des voyages en France et en Angleterre. L'ambition de Newhall était de celle de retracer les cent ans de production photographique, à travers d'un récit à la fois chronologique, mais aussi basé sur le développement technique.

La rubrique « Contemporary photography » a accueilli 271 photographes prises par des photographes résidant aux États-Unis, en France, au Royaume-Uni et au Japon. Le critère de résidence, et non de nationalité, est fondamental pour comprendre quels pays sont effectivement engagés dans l'exposition. Sur les 73 photographes participants, 33 vivaient en France²⁸⁵, 27 aux États-Unis, 7 au Royaume-Uni et 1 au Japon. Parmi les Français, des photographes tels que Blumenfeld, Brassai, Kertész et Man Ray²⁸⁶ ont été cités. Laszlo Moholy-Nagy, à son tour, vivait à Londres lors de l'exposition.

Newhall s'est tourné vers les photographes américains Edward Weston et Ansel Adams qui, en tant que conseillers, ont recommandé un certain nombre de photographes, en plus de fournir des copies de leurs propres images. En Europe, Laszlo Moholy-Nagy était sa principale référence. Le panneau européen était encore plus divers que celui des nord-américains : de la « Nouvelle Vision » de Moholy-Nagy à « Nouvelle objectivité » de Renger Patsch, en passant par l'expérience du rapport entre la photographie et les avant-gardes parisiennes, mais aussi les salons d'art photographique de la Société française de photographie. Parmi les exposants français, au moins quatorze avaient participé au salon international de la Sfp²⁸⁷. Moholy-Nagy lui-même y avait déjà montré quelques images, en tant que représentant de l'Allemagne. En fait, il est possible que le salon parisien ait été l'un des critères utilisés par le photographe dans l'élaboration de ses recommandations.

Entre les années 1940 et 1960, Edward Steichen est le directeur du département de la photographie du MoMA. Parmi plusieurs initiatives, son projet peut-être le plus remarquable fut l'organisation de l'exposition « Family of Man » en 1955. L'exposition comprenait plus de cinq cents photographies de différentes parties du globe, dont beaucoup ont même été réalisées

²⁸⁵ Denise Bellon, Pierre Betz, Ilse Bing, Erwin Blumenfeld, Pierre Boucher, Brassai, Henri Cartier-Bresson, André Durand, E. Geher, Gertrude Fuld, Pierre Jahan, André Kertész, François Kollar, Paul Kowaliski, Henri Lacheroy, Ergy Landau, Geroges Mounier, Roger Parry, Man Ray, Mme Rogi-André, Emmanuel Sougez, Raymond e Roger Schall, Maurice Tabard, Pierre Verger e Ylla.

²⁸⁶ Erwin Blumenfeld (1897-1969): photographe allemand naturalisé américain; Brassai (1899-1984) : Gyula Halász, photographe franco-hongrois; Man Ray (1890-1976): Emmanuel Radnitzky, artiste américain d'origine russe.

²⁸⁷ Laure Albin-Guillot e Pierre étaient présents dans presque toutes les salons après la reprise de l'événement en 1924. Ilse Bing (1931 e 1934) ; Louis Caillaud (1934) ; André Durand (1930, 1931, 1933, 1935, 1936-1938) ; Rémy Duval (1934 e 1936) ; Florence Henri (1934 e 1935) ; Pierre Jahan (1934 e 1935) ; André Kertész (1927) ; Paul Kowaliski (1937 e 1938); Henri Lacheroy (1936) ; Ergy Landau (1925) ; Geroges Mounier (1934); Emmanuel Sougez (1931, 1933 e 1934)

par des photographes amateurs. Bref, l'exposition s'est appuyée sur le potentiel de la photographie comme activité artistique capable d'intégrer différentes cultures.

Pourtant, le processus de légitimation de l'art photographique, ou le militantisme qui lui est associé, ne s'est pas développé uniquement à l'échelle institutionnelle, associée aux expositions, galeries et musées. Il a également occupé l'imaginaire, les débats, les écrits et les activités des photographes amateurs, dont l'organisation des salons était l'une de plus importantes. Les salons se sont constitués eux aussi autour de la question de la légitimation artistique de la photographie, surtout ceux organisés à l'échelle internationale. De sorte que, l'analyse de ces événements n'implique seulement une approche des épreuves y exposées, mais aussi du processus de jugement des images, de leur adhésion au discours des organisateurs, ainsi que leur réception critique. Au milieu du 20^{ème} siècle, des termes tels que « pictorialisme », « académique », « moderne » et « expérimentation » ont acquis des définitions génériques, résultant de la combinaison de couches d'appropriation, de la contamination entre différents pratiques, de l'expansion des possibilités de création, mais aussi de l'évolution technique de la photographie. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y avait pas de place pour la contestation et l'opposition entre les différents projets.

Ainsi, le chapitre s'initie par une immersion dans les expositions internationales d'art photographiques organisées à Paris (entre 1924 et 1938), São Paulo (entre 1944 et 1951) et Niterói (1949 et 1952). Soumis aux variables les plus diverses, ces événements pourraient présenter des différences importantes d'une édition à l'autre, concernant leur localisation, le membres du jury, mais surtout leurs exposants. L'accent mis sur la dimension internationale est le point clé de l'analyse proposée. Tout au long de cette discussion, les photographies reproduites dans les catalogues d'exposition seront l'une des principales références pour l'élaboration des récapitulatifs de chaque manifestation. Ainsi, au-delà de l'analyse de chacune des images, ce qui est en jeu, c'est la composition d'un inventaire qui correspond le mieux à la diversité de choix techniques et esthétiques, mais aussi d'auteurs et de pays participants.

Ensuite, la participation brésilienne aux salons internationaux de photographie organisés à Paris entre 1946 et 1953. L'intérêt de l'analyse se porte vers les enjeux qui ont rendu possible cette rencontre, ainsi que les conditions propres d'exposition des images brésiliennes par rapport l'ensemble international. Si les catalogues fournissent la liste d'exposants et quelques reproductions, c'est grâce à un intense travail de croisement de sources que certaines des images montrées à Paris ont pu être trouvées. C'est le moment aussi d'aborder la critique autour des salons parisiens, de manière générale certes, mais principalement à travers les commentaires

sua la production brésilienne. Dans ce parcours, on compte surtout avec les compte-rendu des salons produits par Daniel Masclat et publié chez Photo-Cinéma.

La troisième partie du chapitre est basée sur l'analyse de la première partie de la collection brésilienne, c'est-à-dire les photographies directement associées au salon internationale d'art photographique de la Sfp, constituée exclusivement d'images produites par des membres du *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo. Ainsi, l'échelle d'approche change considérablement, de l'analyse des expositions – des événements composés de centaines de photographies –, à l'attention portée à chacun des éléments de la collection. Il est donc important d'avoir en mesure que, contrairement aux images reproduites dans les catalogues, les pièces de la collection sont des artefacts, des objets manipulables, aux dimensions qui dépassent la surface frontale. Il est essentiel, par exemple, d'observer les éléments fixés dans le dos de ces photographies qui, en plus de désigner des informations sur l'auteur, peuvent contenir des données techniques sur la prise de l'image, ainsi que des cachets et timbres qui témoignent sa participation d'autres salons. C'est également dans cette partie de la thèse que seront partagées les hypothèses concernant le processus de formation de la première partie de la collection. Le chapitre propose ensuite une immersion dans les activités quotidiennes du club de São Paulo, tels que l'organisation de concours internes, la publication de textes et d'images au BOLETIM et, enfin, l'organisation des « Séminaires d'Art Photographique ». Il s'agit de mettre en évidence les principales propositions et tendances esthétiques de l'art photographique brésilien, à travers des exemples concrets, en ayant en considération le fait que, dans le monde d'art photographique amateur, les photographes sont à la fois des producteurs d'images, mais aussi organisateurs de salons, jurys, théoriciens et critiques. En conclusion, l'accent est mis sur la question du jugement des images dans le contexte du salon parisien. Parmi les photographies acceptées et rejetées lors du salon, il y a une grande diversité technique et surtout esthétique. Quels étaient les critères ? Y a-t-il une prédilection pour un genre en particulier ?

Malgré les décennies de distance entre l'entrée les débuts du partage international des images entre les photo-clubs et la participation brésilienne, il est possible d'attester une série de permanences, tant du point de vue de l'organisation des événements, mais aussi de celui du militantisme pour la reconnaissance de la photographie en tant qu'une pratique artistique. Le débat qui remonte à la fin du XIXe siècle, trouve encore un écho dans la plupart des activités entreprises par les photo-clubs actifs au milieu du 20^{ème} siècle. Les trajectoires complètement différentes de la Sfp et des photo-clubs brésiliens n'ont cependant pas empêché les institutions de partager des principes, des pratiques et, enfin, des images.

2.1 – Le Salon international d’art photographique de Paris (1924-1939)

Dans les années 1920, la plupart des photo-clubs les plus actifs du circuit de la photographie amateur à la fin du 19^{ème} siècle n'existaient plus ou étaient en voie de disparition. Dans ce contexte, la traditionnelle *Royal Photographic Society of London* et la Société française de photographie reprennent la place des institutions de référence. Le cas de la Sfp est extrêmement pertinent car, pendant des décennies, l'entité s'est abstenue d'organiser des expositions. Entité pionnière, elle tient son premier salon en 1855, le deuxième en 1857 et, à l'occasion du troisième en 1859, attire l'attention du public et de la critique spécialisée en organisant son exposition en parallèle au Salon des Beaux-Arts. Selon Paul-Louis Roubert, il s'agit d'un « événement symbole » dans l'histoire de la photographie du 19^{ème} siècle²⁸⁸ :

Reconnaissance des capacités artistiques de la photographie pour les uns, caractérisation de l'ambiguïté de son statut pour les autres, cet événement, aux implications et aux enjeux encore mal définis, reste une espèce d'énigme permettant toutes sortes d'interprétations souvent contradictoires et ne reposant sur aucun fait précis.

Par la suite, la Sfp organise des expositions en 1861, 1863, 1864, 1864, 1865, 1869, 1870, 1874 et 1876²⁸⁹. Si la réalisation de salons photographiques, malgré la longue pause, n'était pas une nouveauté, les prétentions internationales de l'institution ne l'étaient pas non plus. Les relations internationales entre les institutions photographiques semblent retrouver une partie de leur intensité passée. A travers la reprise du Salon International de la Photographie, la Sfp signale que l'échange avec des entités similaires d'autres pays est définitivement à l'ordre du jour. Le partenariat entre le Sfp et le PCP est d'autant plus spécial si l'on considère que l'interprétation unanime de la relation entre les institutions indique un contexte de rupture entre elles. Un geste qui a trouvé des parallèles au Royaume-Uni, au regard du positionnement de *Linked Ring* devant le RPS de Londres, mais aussi par rapport à Photo-Secession aux États-Unis.

Le 19e Salon international de la photographie de Paris a eu lieu en 1924. En plus du catalogue, pour chaque salon, un luxueux album est également produit avec des textes analytiques sur l'événement et des reproductions de certaines photographies en héliogravure. A

²⁸⁸ ROUBERT, Paul-Louis. « 1859, exposer la photographie », *Études Photographiques – Sfp*, n. 8, Paris, 2000, p.2

²⁸⁹ CEBULSKI ; DEBISE ; DEVINCRE ; PEQUIGNOT. *La Société Française de Photographie des origines à 1914* (Mémoire). ENS Louis Lumière. Paris, 2002

partir de 1932, la Sfp devient l'unique organisateur de l'événement. Cette année correspond également à la dernière édition de l'album²⁹⁰, dont les éditions produites entre 1924 et 1932 ont continué à être annoncées dans les catalogues des salons tout au long des années 1930²⁹¹.

Dans la collection de la Sfp, ni l'album ni le catalogue, concernant à l'édition qui marque le retour de l'événement en 1924, n'ont été retrouvés. Cependant, le processus de reprise et les attentes pour la réalisation du salon ont été documentés dans le Bulletin de la Sfp dès l'édition de janvier de cette année-là. Dans la rubrique « Bibliographie », E. Cousin²⁹² commente la publication d'un nouveau numéro de *Protograms of the Year*, sorte d'album annuel organisé par la *Royal Photographic Society* à travers la sélection des meilleures photographies présentées dans les salons du Royaume-Uni. Cousin fait l'éloge de la publication, tant pour l'abondance des reproductions (plus d'une centaine) que pour la qualité des textes consacrés à la discussion sur la « Photographie Picturale ». Pour Cousin, la reprise de l'organisation des salons annuels de photographie à Paris pourrait impliquer la production d'images « dignes de figurer dans les *Photograms of The Year* » l'année suivante.

La réalisation de l'événement est confirmée dans l'édition de mars du Bulletin, soulignant qu'il s'agissait d'un geste de reprise des « traditions abandonnées »²⁹³. Dans l'édition de mai²⁹⁴, le Conseil d'administration a confirmé son partenariat avec le Photo-Club de Paris. Ils ont aussi souligné le grand nombre de demandes de participation déjà reçues, tant de la France que de l'étranger. En octobre, le Sfp publie²⁹⁵ des informations générales sur la tenue de l'événement, ainsi qu'un commentaire critique de René Chavance. Selon les informations publiées, le Comité d'Admission était composé de M. Aubry, M. du Boys, M. Robert Demachy, M. André Hachette, M. d'Illiers, ainsi que des peintres Lucien Jonas, Leleu, Moroniez, C. Puyo et C. De Santeul. Chavance, chargé de la critique de l'exposition, faisait également partie du comité.

²⁹⁰ Selon Françoise Denoyelle : « Le Salon international d'art photographique de 1932 est le dernier à voir la publication d'un luxueux catalogue de 48 planches [p. 92] en héliographie. Certes, le président Albert Lebrun a inauguré le salon, mais les visiteurs, moins nombreux, ont boudé la publication. 760 albums sur les 1000 édités restent invendus, et le déficit s'élève à 8000 francs. Le prix élevé de l'ouvrage ne peut à lui seul expliquer cet échec. » (p.8) DENOYELLE, Françoise. *Une étape du déclin – La SFP pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Études Photographiques – Sfp, n. 4, Paris, 1998

²⁹¹ L'édition de 1932 est aussi la première qui comporte l'ajout de "cinématographie" au nom de l'entité. Cependant, compte tenu du contexte de recherche et du fait que le salon e était une activité directement liée à la "Section d'Art Photographique", tout au long de la thèse, le texte continuera à faire référence à l'entité en tant que « Société française de photographie ».

²⁹² COUSIN E. *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Sfp, janvier 1924, p. 16

²⁹³ *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Sfp, mars 1924, p. 45

²⁹⁴ *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Sfp, mai 1924, p. 105

²⁹⁵ *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris : Sfp, mars 1924, , p. 201

Le salon s'est tenu du 3 au 14 octobre 1929, en accueillant un total de 455 photographies produites par 252 exposants venus d'Autriche, Belgique, Canada, Danemark, Espagne, Etats-Unis, France (et colonies), Royaume-Uni (et colonies), Grèce, Pays-Bas, Italie, Japon, Tunisie, Norvège, Pologne, Russie, Suède, Suisse, Syrie et Tchécoslovaquie. La division des panneaux, basée sur des critères de nationalité, a permis, selon Chavance, d'observer des spécificités en fonction des goûts artistiques de chaque lieu. D'après les informations du texte, un album a également été produit, en format 24x30cm avec des reproductions d'images du salon. Chavance, présenté comme un « distingué critique d'art », compare l'avènement de la photographie au développement des techniques de construction en béton armé, à la production des meubles en série, au cinéma, mais à l'expérience d'écoute d'une émission de radio via TSF. Cependant, pour l'auteur, le principe d'un art qui se réalise par des procédés mécaniques est celui de les dominer, par l'invention et la créativité, et de ne pas se laisser dominer par eux. Pour le critique, le danger de la pratique de la photographie réside précisément dans la possibilité de reléguer l'ensemble du processus à ses dimensions chimique et physique, faisant de la présence humaine un complément secondaire. Dans le cas du salon de 1924, Chavance reconnaît un contexte de véritable création artistique. Parmi les Français, le critique souligne des éléments de l'excellente tradition du pays : Robert Demachy et « M. Le commandant C. Puyo ». Mais c'est plutôt chez les étrangers que Chavance identifie des « tendances d'avant-garde », qui se manifestent par l'exercice de la simplification et de l'équilibre des lignes. Selon l'auteur, la curiosité, la recherche de références et l'interprétation des différentes formes d'art apportent une diversité attractive à l'événement. Malgré cela, il voit cette approche avec une certaine crainte, dans la mesure où elle implique le risque de dépasser certaines limites de l'« esprit » propre à la photographie. Chavance mentionne également la présence d'œuvres marquées par un « faux cubisme », images issues d'un exercice basé sur les enjeux de la composition géométrique en photographie.

Le catalogue du Salon International de Photographie de 1925, à son tour, fait partie de la collection de la Sfp et présente des données complémentaires à celles présentées par Chavance lors de sa critique du salon international de 1924. En premier lieu, le catalogue témoigne du contact avec une série de clubs photographiques européens et nord-américains²⁹⁶.

²⁹⁶ *Association Belge de Photographie* (Belgique), *Brooklyn Institute of Arts and Sciences* (Etats-Unis), *Camera Club NY* (Etats-Unis), *Photographic Pictorial Society de San Francisco* (Etats-Unis), *Ceska Fotografia Spolecnost* (Tchécoslovaquie), *Club Photographique "Iris" d'Anvers* (Belgique), *Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica* (Italie), *Kopenhavns Fotografiska Amator-Club* (Danemark), *Royal Photographic Society* (Reino Unido), *Real Sociedade Fotografica de Madrid* (Espagne), *Oregon Camera-Club* (Etats-Unis), *Société Polonaise d'Amateurs Photographes* (Pologne), *Société Russe de Photographie* (Moscou) e *Wiener Amateurs Photographen Klub* (Autriche).

La liste de participants indique également de la dissémination de la pratique parmi les Français au-delà des limites du PCP et du Sfp : Amicale Photo de Roubaix, Photo-Club de Bordeaux, Photo-Club Rouennais, Photo Postal Club Français, Stéreo-Club français, Société d'excursions des amateurs de Photographie, Société Photographie de Picardie, Société Photographique de Touraine et Société Versaillaise de Photographie.

L'événement de 1925, d'un point de vue de la structure institutionnelle, avait deux groupes distincts : le jury d'admission et le comité organisateur. Le premier était dirigé par Paul Chabas, président de l'Académie des Beaux-Arts, étant composé aussi par des architectes, peintres et graveurs. Le comité d'organisation, à son tour, était composé de 4 membres du Sfp, dont le Président C. De Santeul, et quatre membres du PCP, dont Demachy et Puyo.

Bien que ce ne soit pas le seul paramètre permettant de mesurer l'importance de la participation d'un pays ou d'un photographe au salon, les données quantitatives peuvent indiquer certaines tendances relevantes. Des pays pionniers comme l'Autriche et la Belgique ont eu une participation peu expressive : l'Autriche est présente avec 2 photographes et 2 images en exposition ; la Belgique a eu, de son côté, 6 photographes et 12 photographies. D'autre part, les États-Unis et le Royaume-Uni comptaient un nombre important d'exposants : alors que les Britanniques y ont participé avec 16 photographes et un total de 38 images, les Américains ont constitué la plus grande représentation étrangère de ce salon avec 34 artistes et 84 œuvres acceptées. En outre, l'Union soviétique (10 photographes, 29 images), l'Italie (9 photographes, 16 images), le Danemark (7 photographes, 8 images), ainsi que l'Espagne, les Pays-Bas et la Pologne, représentés respectivement par 5 photographes et 15, 9 et 8 photographies exposées, ont également apporté une contribution importante. Photographes du Canada, d'Égypte, de Monaco, de Norvège, de Suède, de Suisse et de Tunisie²⁹⁷ ont également participé à l'exposition. Parmi les Français, 75 photographes et un total de 149 images, dont quelques membres de la Sfp, tels qu'André Garban et Pierre Ligey, personnalités qui joueront un rôle clé dans l'organisation du salon, quelques décennies plus tard.

Dans l'édition de 1926, l'événement devient « Salon d'art photographique », un geste subtil, mais aux implications symboliques importantes. Preuve de sa continuité, en 1930 la composition du jury d'admission était très similaire à celle de 1925. Paul Chabas est toujours le président du jury et sept autres membres sont aussi de retour : l'architecte André Estailleur ; le peintre R. Galoyer, secrétaire général de l'Atelier des Artistes Professionnels ; le graveur

²⁹⁷ Canada : 3 photographes et 11 images ; Égypte 1 photographe et 1 photographie ; Monaco 1 photographe et 2 images ; Norvège : 1 photographe et 4 images ; Suède 2 photographes et 4 images ; Suisse 3 photographes et 3 photographies ; Tunisie 1 photographe et 1 photographie.

Édouard Léon, membre du jury de la section d'impression des artistes français ; le peintre Georges Maroniez ; le graveur O. I. Mayeur, membre du Jury des Artistes français ; Albert Roze, conservateur du Musée Picardie ; et le peintre Jacques Ruppert, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales et à l'Ecole des Arts appliqués de la Ville de Paris.

En fait, entre les événements de 1925 et 1930, il n'y a que deux différences quant à la composition du jury. L'absence de Charles Desvergnès, décédé en 1928, et la présence du graveur Pierre Gusman dans l'édition de 1930. Le comité organisateur, à son tour, était composé de 4 membres : C. Puyo, en tant que président d'honneur du salon, en plus de C. De Santeul, Robert Aubry et E. Cousin, respectivement président, vice-président et secrétaire de la Sfp. Une nouveauté dans le catalogue de 1930 est la publication d'un texte consacré à une réflexion sur le statut de l'art photographique, ainsi qu'à la tâche de sélection entreprise par le jury de l'exposition. De manière générale, l'ensemble d'images présenté au salon de 1930, selon l'avis du comité, dénote des "tempéraments très divers, des façons de voir différentes, parfois opposées, marquées souvent, et très profondément, du sceau de la race et de l'éducation". Outre que "l'objectivisme" et le "subjectivisme" et leurs "différences subtiles", le jury a donné la priorité à la recherche de la personnalité et de l'originalité chez les exposants.

Du point de vue de la présentation du salon, les organisateurs ont opté pour le regroupement des images par nationalités. Cette approche est liée à la conviction que, comme la « peinture à ses débuts », la photographie est encore ethniquement segmentée. Selon les organisateurs : « Le Salon prouve qu'une 'photographie' anglaise se définit d'une toute autre manière qu'une allemande ou une espagnole. »

Un total de 33 clubs²⁹⁸, situés dans 8 pays différents, ont participé au salon. La représentation française était la plus importante, étant composée de 18 collectifs : Amicale Photo Roubaix, Cercle Photographique de Châlons-sur-Marne, Cercle Photographique d'Elbeuf, Photo-Club de Bordeaux, Photo-Club de Levallois-Perret, Photo-Club de Paris, Photo-Club de Strasbourg, Photo-Club du Nord, Photopostal Club Français, Radio-Photo Club de Rosny-sous-Bois, Société d'Excursions des Amateurs de Photographie, Société Française de Photographie, Société Havraise de Photographie, Société Photographique de Picardie, Société Versaillaise de Photographie, Union Photographique Champeuoise, Union Photographique

²⁹⁸ Depuis l'étranger: Belgique - *Associacion Belge de Photographie e Photo-Club d'Anvers*; Espagne - *Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Real Sociedad de Fotografía de Madrid e Sociedad Fotográfica Zaragoza*; États-Unis: *Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Camera Club de Chicago, Camera Club N.Y., Fort Dearbon Camera Club e Photographic Society Philadelphia*; Italie - *Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica e Società Fotográfica Subalpina* ; Lettonie - *Académie des Arts de Lettonie*; Roumanie - *Union Photographique Roumaine*; et Pologne: *Société Photographique de Lwow (Polônia) e Société Polonaise d'Amateurs Photographes*

Rêmoise e Photo-Club d'Alger. Le nombre de clubs se traduisait aussi par le nombre de participants : 92 photographes français furent responsables de l'exposition de 172 œuvres.

De plus, les Français présentent quelques nouveautés par rapport à 1925. Parmi eux, la photographe Laure Albin-Guillot et les frères Auradon, Jean-Marie et Pierre. En plus d'eux, André Garban est de nouveau parmi les exposants, ainsi que C. Puyo. En ce qui concerne les étrangers, certains pays ont connu une croissance significative par rapport à 1925. Les États-Unis ont eu une participation encore plus impressionnante que la précédente avec 67 photographes et 112 photographies acceptées. Les photographes britanniques, ainsi que dans l'édition de 1925, étaient également très représentatifs avec un total de 47 photographies acceptées produites par 31 photographes différents. La surprise fut la montée en puissance de l'Allemagne en tant que troisième force étrangère dans l'exposition : 23 photographes allemands dont 44 images acceptés au total. L'Espagne, l'Italie et l'Autriche ont également eu une participation expressive²⁹⁹. Alors que les représentations de la Pologne et de la Belgique³⁰⁰ présentaient un ensemble quantitativement similaire de 1925, la Suisse a participé à l'édition de 1930 avec 7 photographes et un total de 14 images. La Tchécoslovaquie, qui n'était pas présente dans l'édition de 1925, a contribué avec 11 photographies acceptées, produites par 6 photographes différents. Ont également participé à l'exposition Norvège, Égypte, Lettonie, Canada, Nouvelle-Zélande, Danemark, Portugal, Suède, Chine, Hongrie, Japon, Estonie, Luxembourg, Mexique, URSS, Afrique du Sud, Argentine, Australie, Yougoslavie, Roumanie et Java³⁰¹.

En ce qui concerne la première participation sud-américaine à l'événement, un regard plus attentif est nécessaire, car elle est liée à un phénomène récurrent dans la région. Melitta Lang, photographe autrichienne, est inscrite au salon en tant qu'exposante originaire d'Argentine, bien qu'elle soit également membre de la Sfp à Paris. Selon Niedermaier³⁰², la photographe s'est installée à Buenos Aires dans les années 1920. En Argentine, Lang était membre de la *Sociedad de Fotografos Aficionados* et du *Club fotográfica Femenino de la*

²⁹⁹ Espagne : 15 photographes et 27 images ; Italie : 15 photographes et 25 images ; Autriche : 12 photographes et 25 images.

³⁰⁰ Pologne : 9 photographes et 16 acceptés ; Belgique : 7 photographes et 19 acceptés.

³⁰¹ Norvège : 4 photographes et 12 images ; Égypte : 4 photographes et 6 images ; Lettonie : 3 photographes et 10 images ; Canada : 3 photographes et 7 images ; Nouvelle-Zélande : 3 photographes et 9 images ; Danemark : 3 photographes et 6 images ; Portugal : 3 photographes et 6 images ; Suède : 3 photographes et 5 images ; Chine : 2 photographes et 6 images ; Hongrie : 2 photographes et 5 images ; Japon : 2 photographes et 4 images ; Estonie : 1 photographe et 4 images ; Luxembourg : 1 photographe et 4 images ; Mexique : 1 photographe et 4 images ; URSS : 1 photographe et 4 images ; Afrique du Sud : 1 photographe et 3 images ; Argentine : 1 photographe et 2 images ; Roumanie : 1 photographe et 2 images ; Australie : 1 photographe et 1 image ; Yougoslavie : 1 photographe et 1 image ; Java : 1 photographe et 1 image.

³⁰² NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2008.

Sociedad de Estimulo de Bellas Artes, deux entités situées à Buenos Aires. Dans son atelier, fréquenté principalement par des immigrants allemands et autrichiens, était aussi dédié à formation des nouveaux professionnels. L'allemande Annemarie Heinrich, par exemple, devient une de ses élèves en 1927.³⁰³

Outres que les images du salon en soi, l'édition de 1930 a accueilli aussi une exposition rétrospective de quarante œuvres de l'écossais David Octavius Hill et douze photographies produites par le français Henry Le Secq Destournelles.

En l'absence d'un prix, l'appréciation des photographies par les organisateurs de l'exposition peut, en revanche, être appréhendée par l'observation des images publiées dans le catalogue. L'hypothèse en jeu est la suivante : soit en raison de l'avis du jury, de l'intérêt des organisateurs, mais aussi grâce aux relations institutionnelles, ces images sont sélectionnées parce qu'elles se distinguent de l'ensemble. Parmi les reproductions on y trouve : « Double portrait » (Fig. 148) de l'allemande Anneliese Kretschmer, « La Cariatide » (Fig. 146) du parisien André Garban, « Filles des rues » de la Polonaise Janina Mierzecka, « L'attente » du français H. Chardon (Lorient), « Paysans » du français Alfred Fauvarque-Omez (Roubaix), « Where did he go ? (Où allait-il ?) » du suisse A. Neustadt, « Verrerie » (Fig. 149) par l'Américain d'origine japonaise Hiromu Kira, « Georgina » (Fig. 147) par la Néo-Zélandaise Una Garlick, « Topfmarkt (Marché aux pots) » par le tchèque M. Mayer, « Bogy man of the desert » par l'américain L. Fleckenstein, « Chula del manton » par l'espagnol J. Ortiz Echague et « Difficulté » par l'italien A. Alboini.

³⁰³ Niedermaier, Alejandra. *La mujer y la fotografía : un juego de espejos constitutivos de identidad y de historia*. IN. SHIAPPACASSE, Guzmán. *Arte y crisis en Iberoamérica: Jornadas de Historia del Arte en Chile – Santiago* : RIL ediores, 2004 P. 328



Fig. 146 : « *La Cariatide* » (Bromure) de André Garban. Catalogue du 25ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection de la Société française de photographie

En plus de présenter des éléments qui aident à comprendre les paramètres de jugement du jury, l'ensemble est caractérisé par sa diversité internationale. Seuls les français (trois reproductions) et les américains (deux reproductions) ont plus d'une photo reproduite au catalogue, décision probablement associée à leurs nombre élevé d'exposants. Le nombre de participants semble avoir été un critère de sélection des images publiées, l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, l'Espagne, l'Italie, la Suisse et l'Allemagne ayant également accueilli un grand nombre de photographes dans cette exposition. L'exception à la règle est la Nouvelle-Zélande, qui est présente avec seulement 3 photographes au salon, nombre inférieur, par exemple, à celui des représentations autrichienne et belge, qui, à leur tour, n'ont pas eu d'images reproduites dans la brochure.

Dans l'album publié parallèlement au salon, les textes publiés fournissent quelques indices pour déterminer les critères établis par les organisateurs. La critique du salon a été rédigé par Louis Mirande qui initie son texte par des commentaires concernant la relation entre l'art et la photographie. Mirande souligne le rôle alors acquis par la photographie en tant q'« une nouvelle forme de traduction de la Beauté », ainsi que le changement de statut du photographe

: d'abord "opérateur", il devient "créateur". Dans son approche de l'exposition, Mirande entreprend des commentaires concernant quelques images en particulier. Ce n'est pas un hasard si la plupart des ouvrages cités par Mirande correspondent à ceux publiés dans le catalogue. La sélection d'images représentatives de l'ensemble de chaque pays semble confirmer la permanence du paradigme des écoles nationales, très présent dans la première génération du pictorialisme. Selon Mirande, la Nouvelle-Zélande attire l'attention avec un beau portrait d'une résidente typique de la région, « Georgina » d'Una Garlick. Mirande décrit les allemands comme audacieux et habiles dans leur maîtrise de la sensation et du frisson de l'art. En ce qui concerne les Américains, bien qu'il mentionne la diminution de la participation des descendants japonaises au salon, il souligne la valeur de l'ensemble surtout par sa hardiesse.

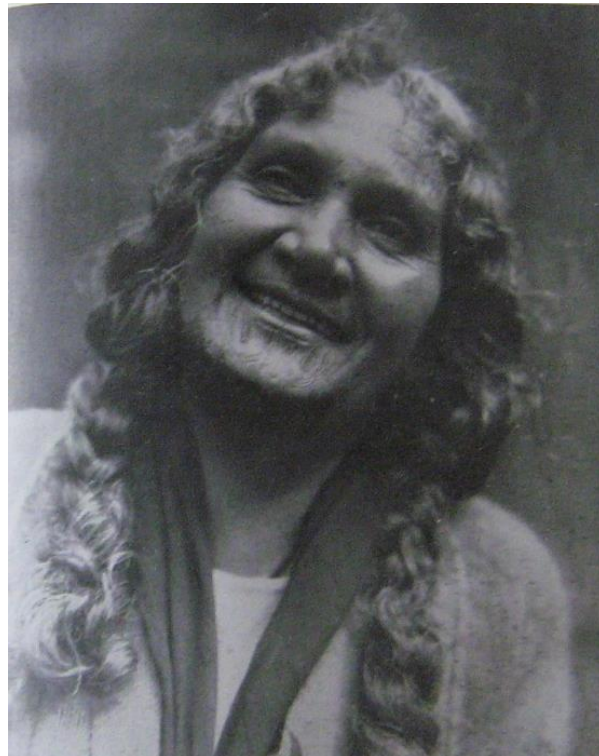


Fig. 147: « *Georgine* » (Bromure) de Miss Una Garlick. Catalogue du 25ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie



Fig.148 : « *Doppel portrait* » de Anneliese Kretschmer. Catalogue du 25ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie

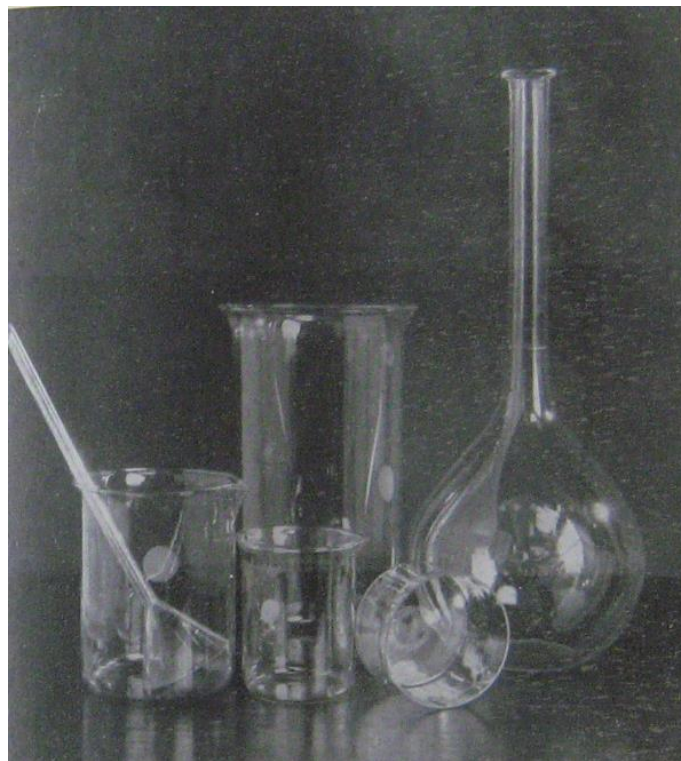


Fig. 149: « *Verrerie* » (Bromure) de H. Kira. Catalogue du 25ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie

Le Salon de 1931 présente une organisation similaire à ceux de l'année précédente, tant en ce qui concerne le jury d'admission que le comité d'organisation³⁰⁴. Outre 19 clubs français³⁰⁵, le Photo-Club de Vienne (Autriche), deux clubs belges³⁰⁶, la *China Photographic Society*, trois collectifs espagnols³⁰⁷, cinq américains³⁰⁸, deux italiens³⁰⁹, la Royal Photographic Society du Royaume-Uni, deux sociétés polonaises³¹⁰ et la Société Gènevoise de Photographie de Suisse participent à cet événement. Parmi les quinze photographies publiées dans le catalogue, six ont été réalisées par des photographes français : Studio PIAZ et Emmanuel Sougez (Fig. 150) de Paris, ainsi que Louis Douteau de Suresnes, François Singier de Béthune, Octave Perrot de Toulouse et E. Vaslot de Cherborug. La brochure comprenait également la publication de photographies de l'étranger : « La signora Amadi » de l'italien O. Ecclesia, « Les orangers » du belge Émile Rombaut, « Contre-jour » du polonais Ludwik Gronowski, « Moineaux » de l'autrichien François Holluber, « Unknown soldiers tomb » de l'américain H. de B. Karma, « Etude » du tchécoslovaque Alois Zych, « Constrastes » de l'américain Max Thorek (Fig. 151), « The Woodnymph » du Britannique J. Dudley Johnston (Fig. 152) et « Etude (Mains and Pieds) » e l'Allemand Walthari Dietz (Fig. 153).

³⁰⁴ L'exception est la présence de H. Fardel en tant que vice-président de la Sfp, aux côtés de Robert Aubry.

³⁰⁵ *Amicale Photo de Roubaix, Cercle Photographique d'Elbeuf, Photo-Club de Bordeaux, Photopostal Club Français, Photo-Club de Levallois-Perret, Photo-Club du Nord, Photo-Club de Rochefort, Photo-Club de Strasbourg, Radio-Photo Club de Rosny-sous-bois, Société des Amateurs Photographes du Loiret, Société d'Excursions des Amateurs de Photographie, Société Française de Photographie, Société Photographique d'Artois, Société Photographique du ministère des Finances, Société Photographique de Béziers, Société Photographique de Picardie, Société Versaillaise de Photographie, Union Photographique Champenoise e Union Photographique Rémoise.*

³⁰⁶ *Association Belge de Photographie e Photo Club d'Anvers.*

³⁰⁷ *Agrupació Fotografica de Catalunya, Real Sociedad Fotografica de Madrid e Sociedad Fotografica Zaragoza*

³⁰⁸ *Brooklyn Institute of Arts and Science, Camera Club de Chicago, Camera Club NY, Fort Dearborn Camera Club e Photographic Society Philadelphia.*

³⁰⁹ *Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica e Società Fotografica Subalpina.*

³¹⁰ *Société Photographique de Lwow e Société Polonaise d'Amateurs Photographiques.*

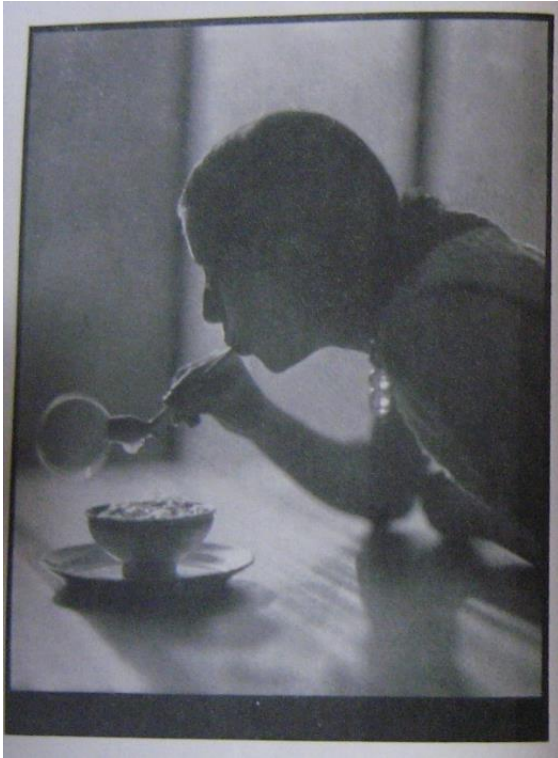


Fig. 150 : « *Bulles de savon* » de Emmanuel Sougez. Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

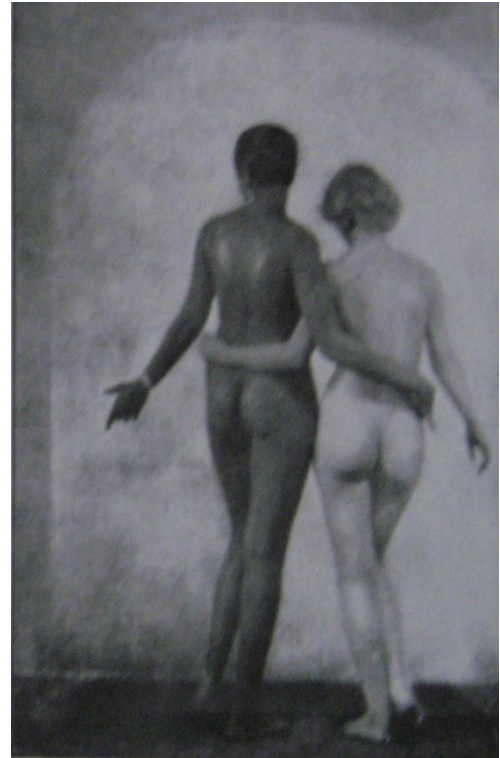


Fig. 151: « *Contrastes* » (Chlorobromure) de Max Thorek. Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

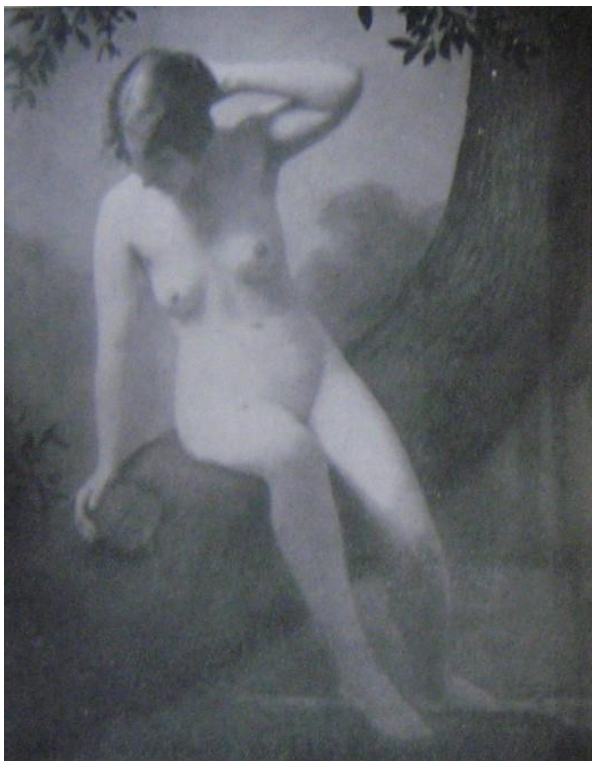


Fig. 152: « *The woodnymph* » (Chlorobromure) Dudley Johnston. Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

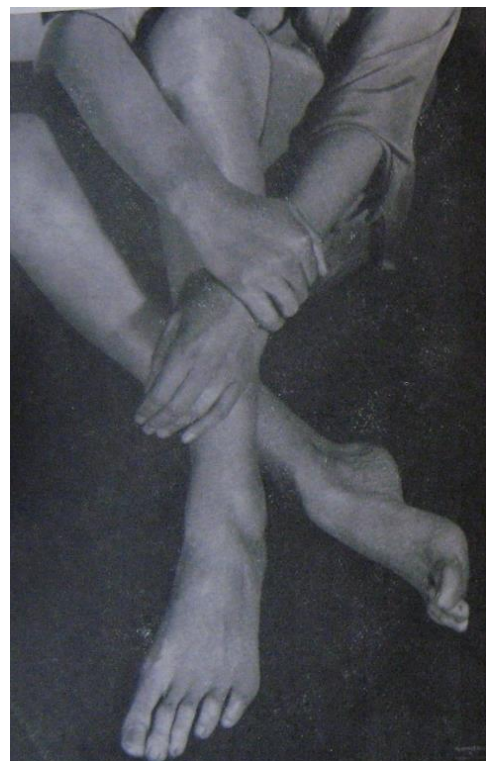


Fig. 153 : « *Étude* » (Chlorobromure) Walthari Dietz Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Sfp

Les catalogues de l'exposition adoptent un nouveau style éditorial en 1932. Parmi les nouveautés, le choix d'une photo de couverture pour publication, choisie parmi celles exposées tout au long du salon. « Tails Win » de Ruth Kilbourne (Fig. 154) a été choisi cette année-là.



Fig. 154 : “Tails win” (Bromure) Ruth Kilbourne Catalogue du 27e Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

En ce qui concerne le jury d'admission, il est possible d'attester l'absence du peintre Georges Mayeur, ainsi que la présence, pour la première fois, de Charles de Favernay. Le comité organisateur, à son tour, est le même de l'édition précédente, avec C. Puyo toujours désigné comme président honoraire du salon. Participent à l'événement des associations de dix pays différents, principalement européens, et malgré l'intention internationale de l'événement, il est impossible d'ignorer le poids de la participation française : en 1932, les Français ont eu un total de 263 images acceptées, produites par 137 photographes. Le nombre croissant de clubs en dehors de la ville de Paris est également une indication importante de la diffusion de la photographie amateur en France. Au total, 23 clubs³¹¹ du pays ont fait accepter des œuvres dans

³¹¹ Association des Amateurs Photographes du T.C.F., Amicale Photo de Roubaix, Photo-Club de Bordeaux, Photo-Club Bourguignon, Photopostal Club Français, Photo-Club de Levallois-Perret, Photo-Club du Nord, Photo-Club de Rochefort, Photo-Club de Strasbourg, Photo-Club de Vienne (Isère), Radio-Photo Club de Rosny-sou-Bois, Société des Amateurs Photographes du Loiret, Société d'Excursions des Amateurs de Photographie, Société Française de Photographie, Société Havraise de Photographie, Société Photographique d'Artois, Société

le salon. Ce chiffre est d'autant plus significatif si l'on considère que la somme de tous les autres clubs participant³¹² à l'événement est égale à 19. Les États-Unis ont également présenté une importante contribution, avec 119 photographies exposées dans au salon, produites par 70 photographes. L'Italie, le Royaume-Uni, l'Autriche, la Belgique et l'Espagne³¹³ comptaient également un grand nombre d'exposants. En outre, de nombreux pays qui avaient des représentants à l'exposition avaient déjà exposé auparavant³¹⁴. L'exception est pour la participation de l'Uruguay. Après une présence remarquable dans le salon de 1930, l'Allemagne n'était représentée que par 4 photographes et un total de 9 images acceptées cette année-là. Sur les seize photographies reproduites dans le catalogue, sept sont de photographes français : « Un régiment passe ! » Charles Leguebe (Paris) ; « Rêverie provençale » Beauchamp (Vence) ; « Palais d'Angkor » Georges Maurer (Le Havre) ; « Un vieil ami » René Ledard (Paris) ; « Vieux pêcheur sardinier » Paul Capdeville (Paris) ; « Au bord du flot » Ch. Forestier (Amiens), « Leçon de Tricot » Émile Corvee (Paris). Les huit autres reproductions montrent des œuvres de l'italien Francesco Mauceli, du suédois Flodin, des américains F.M. Tuckerman, de Jack Barsby, du Tchèque Jarolšov Kruupka, du belge V. Guidalevitch (Fig 157), du britannique H. Stevens, de l'américain Max Thorek et du suisse Arthur Nestadt qui avaient déjà publié leurs images lors des éditions précédentes.

Dans l'album de 1932, Charles de Favernay était chargé de la critique du 27^e Salon. Favernay fut identifié comme « Homme de lettres » et Secrétaire général des Amis des Arts de la Somme, à Amiens. Son texte s'initie par une réflexion sur la mission et les possibilités de l'art photographique. Selon l'auteur, il est nécessaire que le photographe puisse utiliser son ingéniosité pour exprimer, avec le plus grand poids de vérité possible, le sens de l'âme des

Photographique du ministère des Finances, Société Photographique de Béziers, Société Photographique de Picardie, Société Versaillaise de Photographie, Union Photographique Champenoise e Union Photographique Rémoise.

³¹² Autriche : *Photo-Club de Vienne* ; Belgique: *Association Belge de Photographie e Photo-Club d'Anvers* ; China : *China Photographic Society* ; Espagne : *Agrupació Fotografia de Catalunya, Real Sociedad Fotografica de Madrid e Sociedad Fotografica de Zaragoza*; États-Unis : *Brooklyn Institute of Arts and Sciences; Camera Club de Chicago; Camera Club NY; Cercle Photographique d'Elbenf; Fort Dearbon Camera Club; Photographic Society Philadelphia*; Italie: *Gruppo Piemontese per la Fotografia Artistica e Società Fotografica Subalpina*; Pologne : *Société Photographique de Lwow e Société Polonaise d'Amateurs Photographes* ; Royaume-Uni: *Royal Photographic Society* ; Suisse : *Société Gènevoise de Photographie*

³¹³ Italie : 21 photographes et 32 images ; Royaume-Uni : 15 photographes et 35 images ; Autriche : 14 photographes et 20 images ; Belgique : 13 photographes et 37 images ; Espagne : 13 photographes et 23 images ; ³¹⁴ Tchécoslovaquie : 8 photographes et 16 images ; Pologne : 7 photographes et 8 images ; Suède : 6 photographes et 19 images ; Chine : 6 photographes et 13 images ; Inde : 5 photographes et 9 images ; Japon : 5 photographes et 8 images ; Nouvelle-Zélande : 4 photographes et 9 images ; Norvège : 4 photographes et 7 images ; Portugal : 4 photographes et 7 images ; Suisse : 3 photographes et 6 images ; Danemark : 2 photographes et 3 images ; Égypte : 2 photographes et 2 images ; Roumanie : 2 photographes et 2 images ; Hongrie : 1 photographe et 4 images ; Syrie : 1 photographe et 2 images ; Canada : 1 photographe et 1 image ; Luxembourg : 1 photographe et 1 image.

choses et des êtres. Pour l'auteur, la photographie avait déjà généré un nombre suffisant de « bons noms » et de « grands exemples », ce qui lui permettait de ne pas se fonder uniquement sur le domaine de la peinture. Parmi les « classiques » de la photographie, Favernay inclut « Faust dans son laboratoire » du photographe suisse Frédéric Boissonnas, « Au jardin » de Demachy et « La tapisserie » de Puyo. Pour l'auteur, il s'agit d'œuvres représentatives de la perfection du sens poétique de l'artiste qui, équipé du pinceau, du burin ou de l'objectif, « sait mettre son outillage au service de l'imagination et du sentiment qu'il crée ». Avant son analyse des représentations nationales, Favernay se pose la question : « Dans quelle mesure le 27e Salon International s'inspire-t-elle de ces idées générales ? » D'où on pourrait ajouter : « Dans quelle mesure ces œuvres s'inspire-t-elle de la tradition pictorialiste ? »

Par rapport aux anglais, l'auteur fait l'éloge de l'ensemble en général, mais aussi des œuvres de M. Dannat, auteur de "Les deux vagabons" et les quatre charbons envoyés par M. Keighley (Fig. 155) qui, selon Favernay, avait déjà accoutumé le public du salon à sa perfection. Le commentaire sur les Allemands commence par la plainte sur le faible nombre de participants : ont-ils eu moins de préoccupations artistiques ? C'est la question que le critique pose de façon générale. D'après les œuvres de M. Karkoska, il met en lumière l'audace et la sensibilité de l'artiste.



Fig.155 : « Adieu » (Agrand. Charbon) de Alex Keighley. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Chez les Américains, Favernay mentionne « Bonjour » de M. Barby (Fig. 156), décrite comme une composition sobre et belle. Le seul participant de l'Uruguay Mueller-Melchers est

félicité pour les effets pittoresques qu'il a obtenu dans le registre d'une stalactite. Dans les commentaires concernant la Chine, le Japon, mais aussi la Nouvelle-Zélande, il y a une demande claire pour des œuvres dont les thèmes sont liés aux caractéristiques régionales et typiques de chaque pays. En 1932, les Chinois étaient plus près de répondre à la demande du critique français. Les Japonais, en revanche, bien que leurs paysages et leurs portraits soient loués, sont critiqués parce que leurs images ne sont pas suffisamment en rapport avec les éléments typiques de la culture du pays. A un moment donné, Favernay se demande : « Est-ce qu'ils nous font rêver en japonais ? » Concernant la représentation néo-zélandaise, Favernay exprime son attente d'une production supposée très différente de la production européenne. Ce qu'il voit, cependant, c'est une standardisation continue de la « pensée humaine », le résultat de la pratique des mêmes processus dans des lieux différents. Il n'y avait donc pas assez d'éléments typiques pour différencier une photographie néo-zélandaise d'une photographie européenne.

Chez les Français, le critique souligne le grand nombre d'éléments présentés, mais s'interroge aussi sur un manque généralisé d'imagination chez ses compatriotes. A propos de l'œuvre d'Albin-Guillot, par exemple, bien qu'il reconnaisse la qualité de la " voie publicitaire " (Fig. 158) de son œuvre, Favernay se plaint de l'absence de ses gracieuses compositions qui ont fait sa réputation les années précédentes. Par rapport à l'œuvre d'Emmanuel Sougez, considéré comme un fantaisiste et curieux, le critique loue la qualité technique de l'artiste, mais ne se juge pas en mesure de commenter ses compositions. La facilité d'exécution, pour Favernay, est peut-être le principal obstacle à l'établissement d'une orientation critique définitive pour la production de l'art photographique. Comme antidote, Favernay suggère l'exercice continu de la recherche et de la réflexion. Son diagnostic final : « On se croyait au sommet, on est au ras du sol et l'on découvre que l'art ne se détient pas à si bon compte. »

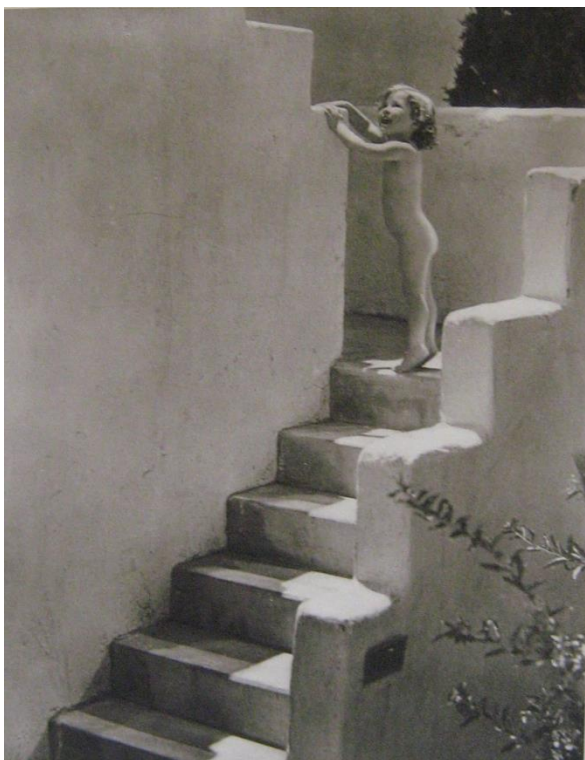


Fig. 156 : « Good morning » (Bromure) de Jack Barsby. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie



Fig. 157 : « Au parc » (Agrand. Bromure) de V. Guidalevitch. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

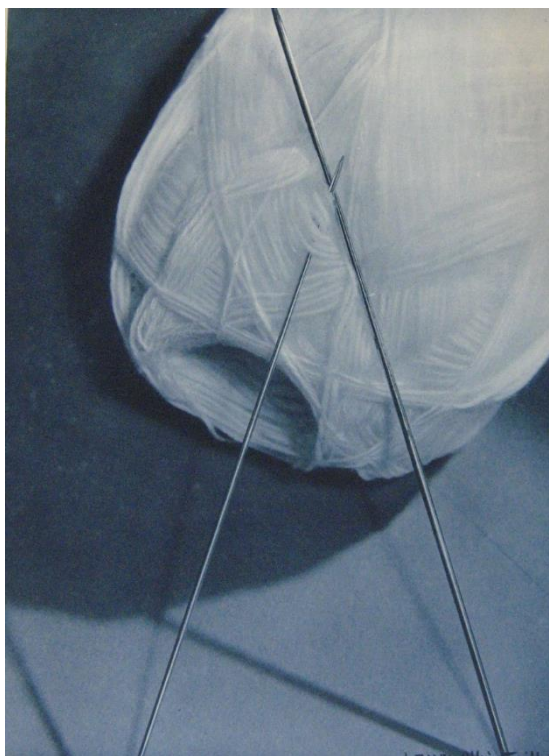


Fig. 158 : « Étude publicitaire » (Agrand, Bromure) de Albin-Guillot. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie



Fig. 159 : « L'enfant endormi » (Agrand. Fresson) de José Ortiz-Échague. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie



Fig. 160 : « Lantern » (Agrand. Fresson) de Sato. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie



Fig. 161 : « Jeune fille » (Bromure) de Daniel Masclet. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

À l'occasion du Salon de 1933, la composition du jury d'admission apporte des nouveautés prometteuses. Outre le retour du graveur O. I. Mayeur, la présence de Emmanuel Sougez parmi le groupe assure, pour la première fois, la place à un photographe. D'ailleurs, ce geste est assez significatif, surtout après les commentaires de Favernay au salon de l'année dernière concernant son incapacité de comprendre les photographies présentées par Sougez³¹⁵. Le comité organisateur, de sa part, reste inchangé. Le parisien André Gournay, membre du Club 24x36 et de la Sfp, publie « Impatience ! » (Fig. 161) dans la couverture du catalogue. En ce qui concerne les images reproduites dans le catalogue, sur un total de seize, trois ont été réalisées par des photographes français : outre la photographie de couverture, « Paysage provençal » de Gutkecht (Mulhouse) et « Convoitise » de Jean Rives (Paris, 24x36 Club). Treize autres photographes ont également fait publier des photographies dans le catalogue : S.E. Gaze de Nouvelle-Zélande, Popper Grete de Tchécoslovaquie, Marino Cerra d'Italie, H. Lonnqvist de Suède, Donald Hebert d'Angleterre, F.Y. Sato, Alex Krupy et Max Thorek des États-Unis, Mora Carbonell d'Espagne, J. N. Unwalla d'Inde, Max Meekamper de Suisse, Louis Lambert de Belgique et J. Ortiz Echague d'Espagne. La plupart de ces auteurs sont des habitués du salon, étant aussi constamment publiés soit dans les catalogues d'exposition, soit dans les albums.

En plus d'une uniformité supposée, dès les premières années de la diffusion du pictorialisme, on peut constater d'une certaine « confusion des catégories techniques et esthétiques »³¹⁶, surtout dans le cas français. Même si l'inspiration des paramètres classiques de la peinture soit toujours présente, les pictorialistes intègrent de nouvelles stratégies. Dans les années 1930, la seule permanence significative était d'encourager l'intervention sur la copie en tant que caractéristique de l'expression unique de l'artiste, en plus de la pratique de la composition d'images flouées, et non la finesse d'une approche strictement photographique. Cependant, la gomme bichromatée et le bromoïl sont de plus en plus rares dans les salons. En ce qui concerne les floues, certaines photographes atteignent des effets similaires tout simplement grâce aux conditions de la prise de vue, notamment des paysages brumeux, ainsi que par l'utilisation d'interférences optiques. L'argument des écoles nationales est également quelque peu dépassé, surtout dans un contexte d'internationalisation de la pratique, médiée par l'expérience des salons certes, mais aussi par la diffusion croissante des périodiques spécialisés et le développement technique et commercial de la photographie. Il s'agit en effet d'un panorama

³¹⁵ Présenté comme chef du service photographique de la revue L'Illustration.

³¹⁶ POIVERT, 2001, p.20

très diversifié, tant dans le cas de la reprise du salon dans les années 1920, que dans l'expérience spécifique de l'édition 1933. Cependant, peut-être sous l'influence du regard de Sougez, la publication des images dans le catalogue a obéi à une certaine cohérence visuelle qui a permis de relier certaines images.



Fig. 161 : « Impatient ! » (Agrand. Bromure) de André Gournay. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie



Fig. 162 : « Tennis » (Agrand. Bromure) de Marino Cerra. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie



Fig. 163: «Dancer and shadow» (Chlorobromure) de Donald Hebert. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

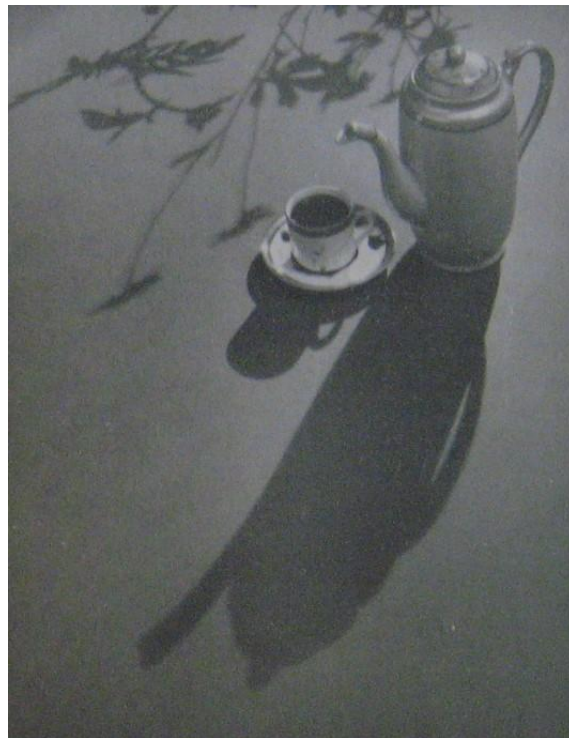


Fig. 164: «Still life» (Bromure) de Donald Hebert. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

L'« ombre » comme lien entre des expériences de composition apparemment diverses. Élément utilisé non seulement par Gournay, mais aussi dans « Tennis » de Cerra (Fig. 162),

« Danseuse et ombre » de Donald Hebert (Fig. 163) et « Nature morte » de Sato (Fig. 164). En fait, il est intéressant d'imaginer Favernay, qui a continué parmi les membres du jury, et Sougez en train de débattre de la sélection ou le rejet de la même image. En ce qui concerne cette séquence d'images, s'agirait-il d'une approche fantaisiste des images du salon ?

Parmi les exposants parisiens, Laure Albin-Guillot, Pierre et Jean-Marie Auradon, André Garban et Daniel Masclet ont participé. L'édition de 1933 marque également la première participation de Maurice Bernard, un photographe qui, dès lors, sera fréquemment présent dans les salons photographiques parisiens. Le salon de cette année-là était également accompagné d'une exposition rétrospective de portraits de Nadar.

Le jury d'admission de 1934 est soumis à quelques modifications. Si les opposés Favernay et Sougez y restent, Georges Maroniez et O.I. Mayeur ne font plus partie du groupe. Les nouveaux sont Charles Peignot, éditeur d'art, et Leon Salles, président de l'Association amicale et professionnelle des gravuristes à l'eau-forte de Paris. Une absence notable est celle du président d'honneur, Constant Puyo, décédé en octobre 1933. André Gournay, auteur de la photo de couverture de l'année précédente, se joint au comité d'organisation. Le catalogue de l'exposition a adopté le même format éditorial et "Vacher andalou", de l'espagnol José Ortiz Echague, a été choisi comme photographie de couverture (Fig. 165). Seize autres photographies ont été publiées et, contrairement à l'année précédente, la plupart d'entre elles étaient d'auteurs français³¹⁷, principalement de Paris ou de ses environs.

³¹⁷ "Ours blanc" de R. Adelys (Boulogne), « Le tour » de R. Auwillain (Paris) ; « Le secret » G. Chambertrand (Montreuil) ; « Nontron » de D.F. Obaton (Paris) ; « Fruits » de Pierre Adam (Paris), « P.R. Willm, dans la 'Passion' » de Studio Rudolph (Paris) ; « Bleuets (solarisation) de Ch. Hurault (Paris) e « Le 'trétraul' » de Georges Lechanché (Paris).



Fig. 165: «Vacher andalou» (Charbon Fresson) de Donald Hebert. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

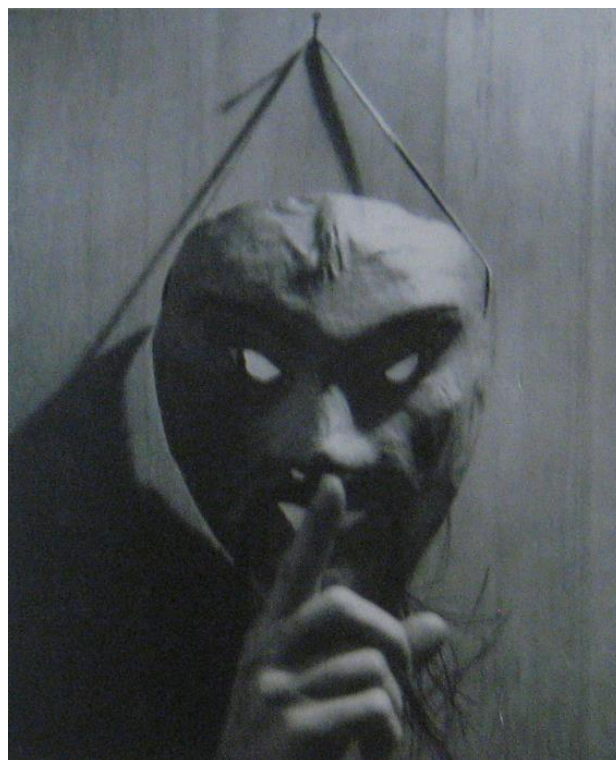


Fig. 166: «Le secret» (Agrand. Bromure) de G. Chambertrand. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie



Fig. 167: «Bleuets (solarisation)» (Agrand. Bromure) de Ch. Hurault Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Les huit autres images ont été produites par : Bruno Stéfani d'Italie, Hisao Okamoto du Japon, Jan Lauschmann de Tchécoslovaquie, D.K.C. Lu Siefug de Chine, Gustave Seiden de Hongrie, J. Tournay de Monaco, Jack Barsby des Etats-Unis et G. H. Dannat d'Angleterre. Les photographies d'Okamoto et de Barsby présentent un exemple du décalage propre à ce contexte. Lorsqu'ils sont intégrés au circuit de partage d'images, les japonais sont aussi influencés par les principales tendances présentes aux salons, dont « Study (Smile) » (Fig. 168) d'Okamoto est l'exemple parfait.



Fig. 168: «Study (Smile)» (Bromure) de Okamoto. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie



Fig. 169: « Oriental » (Bromure) de Jack Barsby. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Barsby était un exposant régulier au salon, ayant déjà été publié dans l'édition de 1932 du catalogue et de l'album (Fig. 156). En 1934, il présente une scène de genre oriental, à travers une stratégie de composition très présente dans des œuvres précédemment soumises par des photographes japonais. En ce qui concerne l'image publiée en 1934, « Oriental » (Fig. 169), le choix des éléments de la scène (précaires et improvisés) et l'intervention que l'auteur fait dans la région des yeux du modèle, dont le but est de mimer un visage oriental, indiquent qu'il s'agit probablement d'une caricature. Favernay, dans son texte sur le salon de 1932, s'inquiétait déjà de l'absence d'éléments typiques et régionaux dans les œuvres venant de l'Orient. Dans ses commentaires sur un portrait envoyé par M. Shimatsua, par exemple, l'auteur souligne que seul

le visage du modèle permet d'associer l'image à « l'Extrême-Orient ». Favernay était à nouveau parmi les membres du comité d'admission, mais il est impossible de savoir s'il a voté pour accepter ou rejeter ces images. Dommage, bien qu'il soit possible d'avoir une idée de ses prédilections.

Étant donné que la reproduction des images dans les catalogues correspond à la construction d'un récit officiel des organisateurs, sorte de synthèse des différentes tendances du salon, il convient également de signaler l'absence de certains photographes parmi les participants de l'exposition. C'est peut-être l'une des principales particularités du regard rétrospectif du chercheur, marqué par l'expérience du contact direct avec les sources, mais aussi influencé par une tradition de pensée. Au salon de 1934, par exemple, il est possible de souligner la participation de Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) et Albert Renger-Paszsch (1897-1966) parmi les exposants allemands. En effet, les allemands se font représenter par un total de 20 photographes³¹⁸ et 42 images admises au salon, un nombre comparable à la surprenante contribution lors de l'édition de 1930. Cependant, en observant les images publiées, outre l'absence des deux photographes, il est pratiquement impossible d'établir un parallèle, rien qui relie l'ensemble des reproductions aux propositions soit de la « nouvelle vision », soit de la « nouvelle objectivité ».

Moholy-Nagy, artiste hongrois, a joué un rôle important en tant que directeur du département de photographie du Bauhaus à Weimar et Dessau. Cette période coïncide avec son déménagement de Bad Harzburg à Essen, où il travaille comme photographe indépendant puis comme professeur à la Folkwangschule. Le photographe a fait accepter quatre œuvres lors du salon de 1934, dont un enregistrement du "Pont débordement" de Marseille. Bien qu'elle ne figure pas parmi celles imprimées dans le catalogue, une copie de la photographie - une image solarisée d'une coupure du pont où prédominent les rencontres entre les lignes - fait partie de la collection du Metropolitan Museum à New York. Sa participation épisodique au salon parisien contraste avec les contributions régulières d'Albert Renger-Paszsch, photographe allemand, présent dans les éditions de 1927 et 1929. Renger-Paszsch, pour sa part, présente deux "paysages industriels", une des voies plus répandues dans son travail d'enregistrement du paysage allemand entre les guerres. Julien Faure-Conorton¹ rappelle la présence d'autres

³¹⁸ Alfred Bernheim – 2 fotos (Berlim); Mecht Hild Bohme – 1 foto (Chemnitz); Marianne Breslauer – 2 fotos (Berlim); Walthari Dietz – 1 foto (Frankfurt); Erwin Fausel – 2 fotos – (Stuttgart); Werner Greeven – 2 fotos (Munich); Karl Gremmler – 2 fotos (Bremen); Erika Gertrud Huber – 3 fotos (Baden); Gunther Karkoska – 4 fotos (Castrop-Rauzel); Hans Kenner, 1 foto (Darmstadt); Herbert List – 1 foto (Hamburgo); Laszlo Moholy-Nagy 3 fotos (Berlim); Henry Neuer – 3 fotos (Ascheffenburg); Willy Prager – 2 fotos (Berlim); Albert Renger-Patzsch – 2 fotos (Essen); Werner Rohde – 2 fotos (Bremen); Fritz Romer – 3 fotos (Hannover); August Rambucher Jr – 2 fotos (Berlim); Schirner – 4 fotos (Berlim); Yva – 1 (Berlim).

photographes professionnels européens dans le salon parisien de l'époque, tels q'André Kertész en 1927, Boris Litnizki en 1928, Alexandre Rodtchenko en 1928, ainsi que le Français Daniel Masclet (présent depuis 1927) et Emmanuel Sougez (présent depuis 1931). La présence de professionnels renommés parmi les exposants du salon souligne à la fois les contours précaires qui définissent les frontières entre professionnels et amateurs, mais aussi d'une valorisation symbolique par rapport à l'agrément au salon photographique de Paris.

Au Salon de 1934, Sougez a montré quatre photographies. Les frères Auradon sont à nouveaux présents parmi les exposants parisiens, ainsi que Laure Albin-Guillot, Maurice Bernard et André Garban deux. Le Salon a également accueilli une exposition thématique de photographies de la Collection NADAR appelée : « Soixante années de Modes féminines 1850-1910 - racontées par la Photographie ».

Dans l'édition de 1935, la photo de couverture appartient à Grete Popper (Fig. 170), photographe tchèque. Participant assidue aux salons, Popper avait déjà fait publier une de ses photographies dans le catalogue du salon de 1933. Laure Albin-Guillot, à son tour, désignée comme Directrice des Archives Photographiques des Beaux-Arts, fait désormais partie du jury d'admission au salon, ayant le droit d'exposer six œuvres.



Fig. 170: « La joie» (Bromure) de Grete Popper. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Dans le catalogue, la première image publiée correspond à un portrait de C. Santeul, président de la SFP et du comité d'organisation du salon, réalisé par Albin-Guillot. Un constat, à la lecture des données du salon, concerne la croissante participation des entités françaises. Alors que dans l'édition 1925, on comptait dix clubs français, on y retrouve dix-neuf en 1930 et vingt-neuf au salon de 1935³¹⁹. En revanche, depuis 1933, la participation des photo-clubs étrangers a décliné : quatorze en 1925, seize en 1930, dix-huit en 1931, dix-neuf en 1932 et quinze en 1933. Les salons de 1934 et 1935 confirment la tendance décroissante avec quatorze et onze entités étrangères³²⁰, respectivement. En premier lieu, ces données parlent d'une décentralisation de la pratique photographique artistique amateur sur le territoire français. En effet, cette articulation nationale autour de la pratique amateur aura des effets importants sur le circuit des clubs établi dans le pays. Parmi celles-ci, la création du "Salon national" organisé à Paris à partir de 1946. En revanche, si, d'un point de vue institutionnel, le la Sfp semblait plus restreint en ce qui concerne la dimension internationale, le salon reçoit encore un grand nombre de contributions de l'étranger. Par ailleurs, le nombre de clubs étrangers et de photographes étrangers participants n'a pas toujours présenté de données proportionnelles. L'année 1932, par exemple, marquée par la participation de 19 clubs étrangers, est celle qui a enregistré la plus faible proportion de photographes étrangers. Dans cette édition, les exposants étrangers correspondaient à 59% des participants, contre 67,3% en 1925, 72,1% en 1930 et 64,8% en 1935³²¹.

En ce qui concerne la participation étrangère en 1935, la représentation de l'Union soviétique se présente comme un point hors courbe. Malgré la participation représentative à l'événement de 1925 (dix exposants et vingt-neuf photographies acceptées), en 1930 un seul photographe participe à l'événement, avec un total de quatre images exposées. En 1935, l'Union

³¹⁹ *Association des Amateurs Photographes du Touring-Club de France, Amicale Photo de Roubaix, Cercle Photographique Elbeuvien, Photo-Club de Bordeaux, Photo-Club Bourguignon, Photo-Club de Cannes, Photo-Club Courtraisien, Photo-Club de Guebwiller, Photopostal Club Français, Photo-Club de Levallois-Perret, Photo-Club de Metz, Photo-Club de Namurois, Photo-Club Nantais, Photo-Club de Paris, Photo-Clube Roannais, Photo-Club de Vienne (Isère), Radio-Photo Club de Rosny-sous-Bois, Société d'Excursions des Amateurs de Photographie, Société Française de Photographie, Société Havraise de Photographie, Société Photographique d'Artois, Société Photographique de l'Administration des Finances, Société Photographique de Dunkerque, Société Photographique de Mans, Société Photographique de Rennes, Société Photographique de St-Omer, Société Photographique de Picardie, Société Photographique de Touraine e Société Versaillaise de Photographie.*

³²⁰ *Áustria: Photo-Club de Vienne ; Belgique : Association Belge de Photographie, Photo-Clube d'Anvers e Cercle Photographique de Charleroi; Espanha : Sociedad Fotografica de Madrid; Estados Unidos: Camera Club de Chicago e Camera Club NY; Itália: Circolo Fotografico Milanese; Hungria: Association des Amateurs Photographes de Hongrie ; Reino Unido: Royal Photographic Society ; Romênia: Association des Amateurs Photographes de Roumanie*

³²¹ Um recurso interessante para analisar o efetivo aumento ou decréscimo da participação estrangeira seria os dados sobre as imagens aceitas e rejeitadas no salão.

soviétique s'est fait présente au salon avec seize photographes qui y ont ajouté trente-six images. Cependant, l'ensemble soviétique a été réuni par le biais de la "Société des relations culturelles entre l'URSS et l'étranger" et non d'un club de photographes amateurs. C'est évidemment une stratégie de propagande. Autant que la plupart des images ont de titres peu révélateurs et seulement "Concert !" de Y. Halip (Fig. 171) a été publié dans le catalogue, le fait d'être associé à une représentation gouvernementale dédiée aux relations internationales justifie cette attribution. "Staline parlant" de Kissloff, par contre, ne laisse pas de doutes concernant le but de l'ensemble d'images. En effet, la "Société des relations culturelles entre l'URSS et l'étranger", ou VOKS, était un organe créé à Moscou en 1925 et actif jusqu'en 1958. Sa mission était de promouvoir les échanges culturels et scientifiques, en plus d'accueillir des intellectuels étrangers dans le pays et d'envoyer des intellectuels soviétiques à l'étranger.

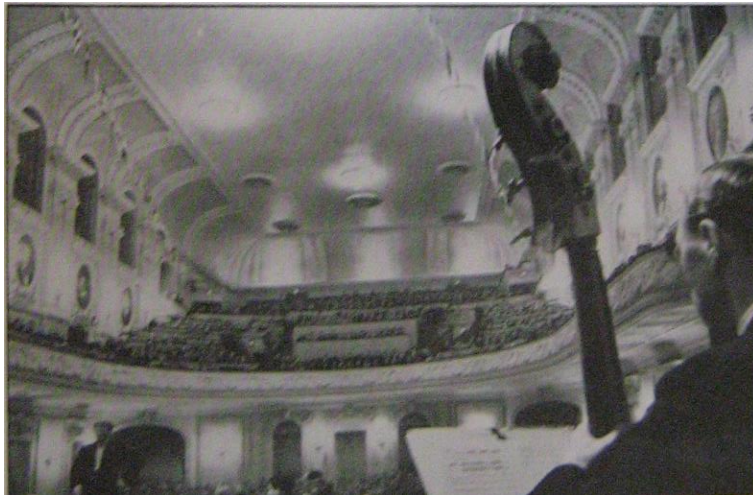


Fig. 171: « Concert » (Bromure) de Y. Halip. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Parmi les autres pays participants, les Américains sont de nouveau en tête. Malgré la baisse significative du nombre de clubs participants dans ce pays et le fait que les chiffres n'étaient pas aussi expressifs que les années précédentes, les États-Unis ont eu le plus grand nombre d'auteurs et de photographies acceptées, respectivement quarante et soixante-huit, puis, une fois encore, les membres de la Royal Photographic Society étaient représentés de manière significative avec dix-sept exposants et vingt-cinq images acceptés. La Belgique, la Tchécoslovaquie, l'Italie, la Suisse et l'Allemagne ont également présenté un panneau significatif du point de vue quantitatif. Le Japon a également connu une croissance considérable par rapport aux années précédentes. Neuf photographes japonais (dont un de Mandchourie) ont exposé un total de 14 photographies. En 1930, les Japonais étaient représentés par deux

photographes dont quatre images acceptées au total. Déjà en 1931, on comptait quatre photographes et huit images acceptés, en 1932 cinq photographes et huit photographies acceptés, en 1933, deux photographes et quatre images acceptés et en 1934 quatre photographes et 8 huit photographies montrées en 1935.

La même année, la Chine n'avait que trois exposants et un total de cinq photographies montrées au salon. L'Inde, en revanche, n'avait qu'une seule photographie acceptée, une participation négligeable si on la compare à la contribution des exposants du pays en 1932 : cinq photographes et neuf images montrées au salon. Les autres contributions au-delà du continent européen ne présentaient pas un contingent numérique important. Sur le continent africain, l'Égypte avait deux exposants et six images acceptées et l'Afrique du Sud une seule photographie exposée. L'Australie et la Nouvelle-Zélande n'avaient également qu'une seule image acceptée en 1935. Alors que le Canada a eu aussi un seul exposant avec deux images acceptées.

Parmi les autres pays européens, l'Autriche et la Roumanie comptaient respectivement sept et six exposants³²². La Hongrie avait quatre photographes et 12 images au salon. La Pologne, la Hollande et l'Espagne n'étaient représentées que par trois photographes³²³. Si la Roumanie présentait une évolution importante par rapport aux deux participations précédentes³²⁴, l'Espagne présentait un déclin marqué : cinq photographes et quinze images exposées en 1925 ; dix-sept photographes et vingt-neuf acceptées en 1930 ; douze photographes et vingt-quatre acceptées en 1931 ; treize exposants et vingt-trois images en 1932 ; six photographes et dix images en 1933 ; quatre images et neuf photographies acceptées en 1934. La Suède, Monaco, le Portugal et la Norvège ont apporté une contribution discrète à l'événement, avec seulement un photographe et quatre, trois, deux et un respectivement acceptés. Les photographes français ont représenté un total de cent dix-sept exposants et cent trente-neuf photographies ont été exposées. Parmi les français, Albin-Guillot fait la contribution la plus importante avec six photographies, Maurice Bernard et Daniel Masclet montrent deux images chacun, en plus de Jean-Marie Auradon qui tient une photographie acceptée.

Le Salon a également accueilli deux expositions annexes, classées « particulières » : « Art Photographique allemand » et « Œuvres de feu Gabriel Cromer de 1888 à 1934 - Souvenirs du Quartier latin - Procédé au Charbon ». Dans le catalogue, dix-neuf images ont été

³²² 15 et 8 photographies acceptés respectivement.

³²³ 7, 3 et 4 images acceptés respectivement.

³²⁴ En 1930, le pays comptait un exposant et deux images acceptées. En 1932, deux exposants et deux photographies sont exposés.

reproduites, dont six par des photographes français : « Pieta » René Eichhorn (Paris), « Le roi de la basse-cour » Jacqueline Rau (Strasbourg), « Les amarres » Henri Martin (Nantes), « Les communiqués » R. Berlier (Saint-Etienne), « La mère Jaouen » Henri Fardel (Paris) et « OHÉ ! LA-HAUT ! » Henri Deschuches (Bois-Colombes). Parmi les étrangers : Geo C. Poundstone avec « Enchantement » et Luis Lemus avec « Douleur » étaient les représentants des Etats-Unis ; la Hongrie a également fait publier deux photographies « En promenade » par Lajos Tabak et « Bahnhof » par Erno Vadas (Fig. 172). Deux photographes de Chine et d'Angleterre ont également fait reproduire des photographies : Liu SHU-CHONG avec « Decline of life » et Chen CHUAN-LIN avec « Ballons » (Fig. 173); A. Eisy Langier a représenté l'Angleterre avec « Sunshine » et Alex Keighley a exposé la photographie « The inner gate ». L'Allemagne était représentée par Paul Brandt (« Maiskolben »), l'Autriche par Richard Forg (« Parasol pilze »), le Japon par S. MARUMO avec « Fuji-yama » et la Suisse par Stefan Jasienski avec « Voilier finnois ».

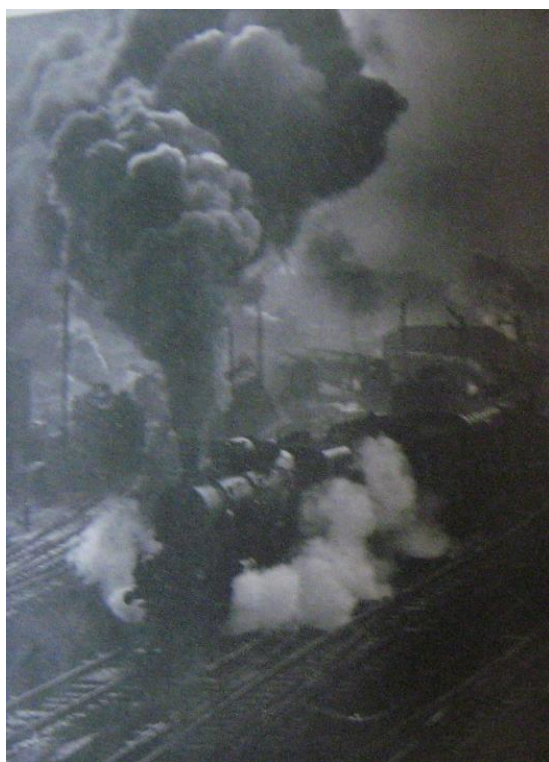


Fig. 172 : « Bahnhof » (Bromure) de Erno Vadas. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie



Fig. 173 : « Ballons » (Agrand. Bromure) de Chen CHUAN-LIN. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Dans l'édition de 1936, le jury d'admission et le comité organisateur sont restés inchangés. Parmi les exposants français, Emmanuel Sougez a montré quatre images au salon,

Laure Albin-Guillot trois, Daniel Masclet, Lucien Lorelle, Maurice Bernard, Pierre Ligey, à leur tour ont eu deux photographies acceptées. Au total, vingt-une photographies ont été publiées dans le catalogue de l'exposition. Maurice Van de Wyer, photographe belge, responsable de la création de la Fédération Internationale d'Art Photographique en 1950, participe pour la première fois au salon.

Dans le catalogue, quatre photographies sont reproduites par des photographes français : « Mon ami Bouabib, charmeur de serpents » de Maurice Guegnon (Maroc), « Contre-jour » de Maurice Michel de (Troyes), « Douleur » de Pierre Adam et « Freddy » de Horace Hurm. Par ailleurs, Marc Piveteau, classé photographe d'Indochine, a présenté « A chinese sage » (Fig. 174). Contrairement aux années précédentes, un grand nombre de pays ont publié plus d'une photographie. La Tchécoslovaquie, par exemple, était à nouveau représentée par Grette Popper avec « Deux fillettes paysannes », ainsi que « Winter » de Maximilian Mayer et « Un rendez-vous » de Rudolf Weiskopf. Trois photographes italiens ont également fait reproduire leurs photographies : Frederico Vender avec « Passeggiata spensierata » (Fig. 175), Bertoglio avec « Procession » et Marino Cerra avec « Ragazzo ». L'Union soviétique a eu aussi trois images reproduites dans l'imprimé : « Jeunes sportives » A. Lipskeroff (Fig. 176), « Jeunes musiciens » N. Petrov (Fig. 177) et « Midi de Juillet » de Skourikhine (Fig. 178). Deux photographes japonais ont également fait reproduire des images : Ataru KO-NO avec « Woman » (Fig. 179) et Y. TORIYAMA avec « Neige profonde ». En outre, ils ont publié des ouvrages : le Hongrois Erno Vadas avec « Moisson », Cilette Tournay (Monaco) avec « Étude », H. E. Gaze (Nouvelle-Zélande) avec « The first-born », Victor Guidalevitch avec « La rade » et J. Ortiz Echague, photographe espagnol assidu participant du salon parisien, avec « Castillo de coca ».

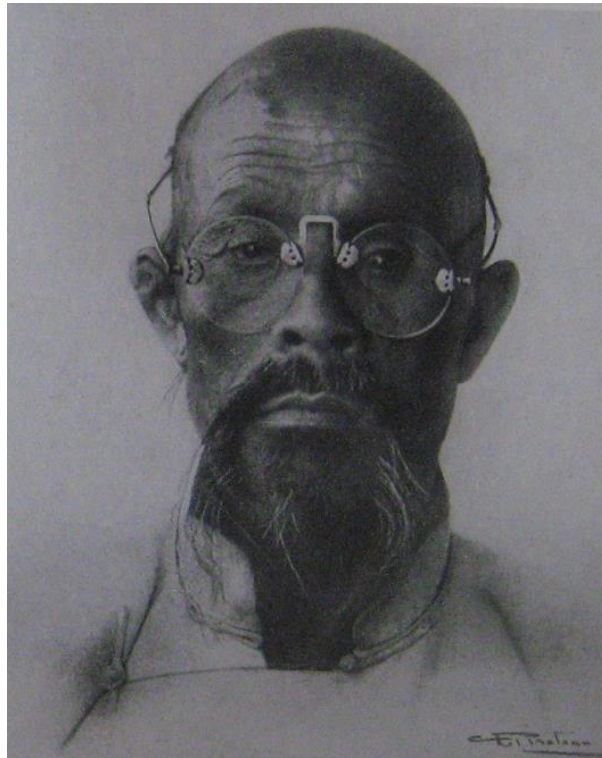


Fig. 174 : « A chinese sage » (Bromoil) de Marc Piveteau. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie



Fig. 175 : « Passeggiata spensierata » (Bromure) de Frederico Vender. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

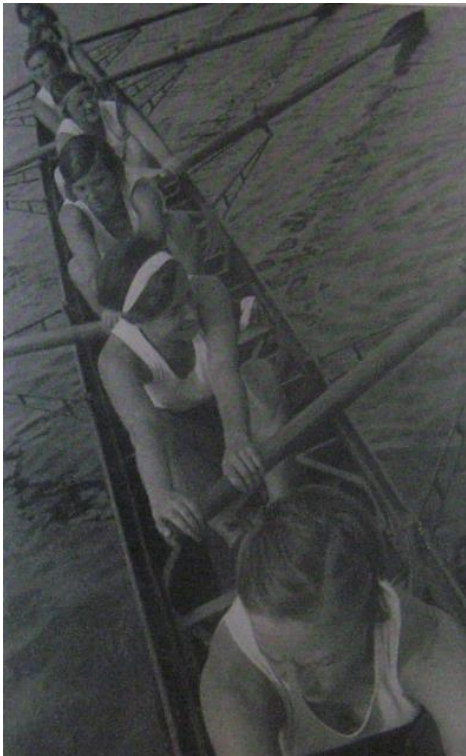


Fig. 176 : « Jeunes sportives » (Bromure) de A. Lipskeroff Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie



Fig. 177 : « Jeunes musiciens » (Bromure) de Petrov. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie



Fig. 178 : « Midi de Juillet » (Bromure) de Skourikhine. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie



Fig. 179 : « Midi de Juillet » (Bromure) de Skourikhine. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

En 1937, Paul Chabas, décédé en mai, est une des absences les plus marquantes au jury d'admission. Albin-Guillot et Sougez restent les seuls représentants de la photographie parmi les 11 membres du groupe. Robert Auvillain rejoint le comité organisateur, en tant que secrétaire. Auvillain avait déjà participé au salon de Paris dans les éditions de 1931, 1933 ,1934

et 1936, toujours comme membre du Sfp. Dans le salon de 1937, alors qu'il faisait partie des organisateurs, le photographe n'a rien montré au salon. Les jurys Emmanuel Sougez et Laure Albin-Guillot ont participé avec respectivement quatre et trois œuvres. Parmi les exposants fréquents de la Sfp, Daniel Masclat compte deux images acceptées et Jean-Pierre Auradon une seule. Dans le catalogue, A. Bourgneuf avec "Reflets dans l'eau", Pierre Jamet avec "La jeune flutiste" et F. Les Vanparys étaient parmi représentants parisiens. A côté d'eux, E. Pringault avec "Le flambé" de Marseille, G. Mounier avec "Études de cerises" de Saint-Maur et L. Flin avec "Après le bain" de Valenciennes, complètent le groupe de français dans l'imprimé. Parmi les participants étrangers, Alexandre Rodtchenko participe au salon avec la photographie "Les courses aux obstacles".

« A japanese girl » de Ryosuke TAGASHIRA (Fig.180) du Japon fait la couverture du catalogue correspondant au salon de 1937. Son compatriote KUSUDA fait également reproduire sa photographie "Spring fantasy". Les Italiens, à leur tour, avaient trois images dans la publication : « Il professor » de Michele Foschi (Fig. 181), « Riflessi » de Fatini Ciro et « La robe blanche » de Italo Bertoglio. Deux Autrichiens avaient des photographies dans le catalogue : Léopold Oehler avec « Kinder Studie » et Jossef Bruckner avec « Altstadt ». La Hongrie avait également deux exposants avec des images reproduites : Kalman Szollosy avec « Reigen » (Fig. 182) et Tibor Csorgeo avec « Shower bath » (Fig. 183). Du Royaume-Uni, Alex Keighley a publié « The family ». Sont également reproduits : « Sorge » du photographe allemand Gunther Karkoska, « Jeune fille kabardine » d'O. Petrousov de l'Union soviétique, « Kurt » du suédois Welinder et "Histoire d'amour" du photographe américain Shelma R. Kent. Le salon comportait également deux expositions : l'une réalisée avec des images de la Société Astronomique de France et l'autre avec des images de la collection NADAR intitulée "Soixante ans du Théâtre comptés par la Photographie".



Fig. 180 : « A japanese girl » (Chlorobromure) de Ryosuke TAGASHIRA Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

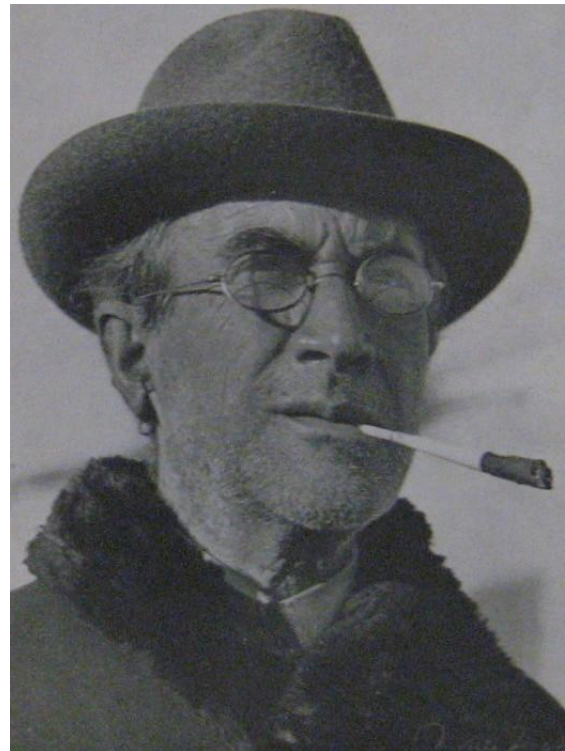


Fig. 181 : « Il professore » (Agrand. Bromuro) de Michele Foschi. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie



Fig. 182 : « Reigen » (Bromure) de Kalman Szollosy. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie



Fig. 183 : « Shower bath » (Agrand. Bromure) de Kalman Szollosy. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

Le salon de 1938 a le même jury d'admission et le même comité organisateur que l'année précédente. Parmi les entités participant à l'événement, on notera la contribution record des clubs français : quarante-trois au total³²⁵. Douze autres clubs ont participé à l'événement : *Association Belge de Photographie* et le *Photo Club de Anvers* de la Belgique; le *Camera Club de Chicago*, des États-Unis ; le *Photo Club Ljubljana* de l'Yougoslavie; d*Royal Photographic Society* de l'Angleterre; l'*Associazione Fotografica Italiana Romana*, l'*Associazione Fotografica Pratese* e *Société Fotografia Subalpina* de l'Italie; le *Club Photographique Japon*

³²⁵ *Association des Amateurs photographes et cinéastes de France ; Antenne de Longueau ; Amateurs photographes de l'Auvergne ; Amicale Photo de Roubaix ; Cercle d'Études Photographiques de Metz ; Club 24x36 Paris ; Club Photographique Picardie ; Cercle Photographique des XII à Toulouse ; Étude Photographie Béziers ; Photo Club Amateurs, Mulhouse ; Photo Ciné Club de l'Hérault ; Photo Club de Bourguignon ; Photo Club de Berry ; Photo Club de Bordeaux ; Photo Club de Cannes ; Photo Club de Clichy ; Photo Club Courtraisien ; Photo Club de Saint-Etienne ; Photo Club de Metz ; Photo Club Nantais ; Photo Club Roannais ; Photo Club de Vienne (Isère) ; Photo Club de Queyras ; Photo Postal Club Français ; Photo Radio Club Dieppe ; Radio Photo Club Rosny-sous-Bois ; Société Artistes Photographes ; Société Dauphinoise de Photographie ; Stéréo Club Dyonisien ; Société française de photographie et de cinématographie ; Société Lorraine de Photographie Nancy ; Société photographique de Artois ; Société photographique Administration des Finances ; Société photographique de Arras ; Société photographique de Dunkerque ; Société photographique Epernay ; Société photographique de Le Mans ; Société photographique de Rennes ; Société photographique de Touraine ; Société photographique et Cinématographique de Picardie ; Union Photographique de Troyes ; Union Photographique de Chesnay ; Union Photographique Rémoise.*

du Japon; o *Photo Club de Wilno* de la Pologne; a *Société Suisse de Photographie* de la Suisse; et le *Club Photographique Amateur* de la Tchécoslovaquie. D'un point de vue institutionnel, l'édition de 1938 confirme une tendance déjà présente les années précédentes, celle d'une moindre participation des clubs étrangers et de la contribution croissante des clubs de l'intérieur du pays.

La présence de photographes français était proportionnelle au grand nombre d'entités participantes : cent vingt et un photographes et vingt-deux images acceptés. Outre les participants du salon, les membres du collectif « Le Rectangle » formé par Pierre Adam, Marcel Arthaud, Serge Boiron, Louis Caillaud, Yvonne Chevallier, André Garban, Pierre Jahan, Henri Lacheroy, Gaston Paris, Philippe Poittier, Jean Roubier, René Servant et Emmanuel Sougez ont également été accueillis dans un événement parallèle et montrent un total de quarante-deux photographies.

Outre les membres du collectif, d'autres photographes parisiens réguliers du salon étaient à nouveau présents. C'est le cas du jury Albin-Guillot avec quatre photographies, le même montant montré par Maurice Bernard. Jean-Marie Auradon et Lucien Lorelle (débutant en 1936 et revenu en 1938) étaient également présents, tous les deux avec une photo acceptée.

Les États-Unis ont été, une fois de plus, la représentation étrangère avec le plus grand nombre de participants : trente-huit photographes. Cependant, les photographes japonais, bien qu'ils soient représentés en plus petit nombre (trente et quatre³²⁶) avaient plus de photos acceptées que les Américains : soixante-douze pour les photographes japonais et soixante-six pour ceux des États-Unis d'Amérique. Parmi les Européens, l'Italie a une fois de plus connu une participation exceptionnelle avec quarante et une images acceptées produites par quarante et un photographes différents. La Tchécoslovaquie, l'Allemagne et le Royaume-Uni avaient également un nombre important de photographes, avec quinze photographes et vingt-huit images acceptés, treize photographes et vingt images acceptés, onze photographes et dix-neuf photographies acceptés, respectivement. Les photographes hongrois (8 participants et 23 images acceptés) et yougoslaves (8 participantes et 16 photographes acceptées) se sont également distingués. Ensuite, la Belgique, la Suisse et le Portugal³²⁷ ont présenté un bon nombre d'exposants, en mettant l'accent sur les deux premiers qui ont exposé treize images. Des photographes de Roumanie, du Luxembourg, de Suède, des Pays-Bas, de Norvège, de Pologne,

³²⁶ Inclus les deux photographes de la Mandchourie.

³²⁷ Belgique : 6 exposants ; Suisse : 5 exposants ; Portugal : 5 exposants et 6 acceptés.

du Danemark et de Monaco³²⁸ étaient également présents parmi les exposants. Outre l'Europe, le Canada est l'autre représentant du continent américain dans l'exposition, avec seulement deux photographes et quatre photographies acceptées. L'Égypte et l'Afrique du Sud sont les seuls pays africains présents à l'événement. Participant régulier dans les années 1930, l'Égypte a eu six photographes pour un total de quatorze images acceptées au salon, l'Afrique du Sud, à son tour, était représentée par un seul photographe et une photographie exposée. C'est la représentation la plus importante envoyée par les Égyptiens. Cinq autres pays ont participé à l'exposition : l'Inde, la Palestine (sous administration britannique), la Chine, la Nouvelle-Zélande et l'Australie³²⁹.

Au total, vingt-deux photographies ont été reproduites dans le catalogue. Sur ce total, cinq images publiées correspondent à l'exposition du collectif « Le Rectangle »³³⁰, toutes, n'importe le thème, sous le titre « Le Rectangle » (Fig. 184 à 188).



Fig. 184 : « Le rectangle » (Macrophot.) de René Servant. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

³²⁸ Roumanie : 2 photographes et 4 images ; Luxembourg : 2 photographes et 2 images ; Suède : 2 photographes et 2 images ; Pays-Bas : 1 photographe et 4 images ; Norvège : 1 photographe et 2 images ; Pologne : 1 photographe et 2 images ; Danemark : 1 photographe et 1 image ; Monaco : 1 photographe et 1 image.

³²⁹ Inde : 2 photographes et 3 acceptés ; Palestine : 1 photographe et 1 accepté ; Chine : 5 photographes et 11 acceptés ; Nouvelle-Zélande : 3 photographes et 4 acceptés ; Australie : 2 photographes et 3 acceptés.

³³⁰ L'exposition "Rectangle" a été organisée à l'Association des Photographes Illustrateurs et Publicitaires Français (27 bis, Avenue de Villiers, Paris 17e).

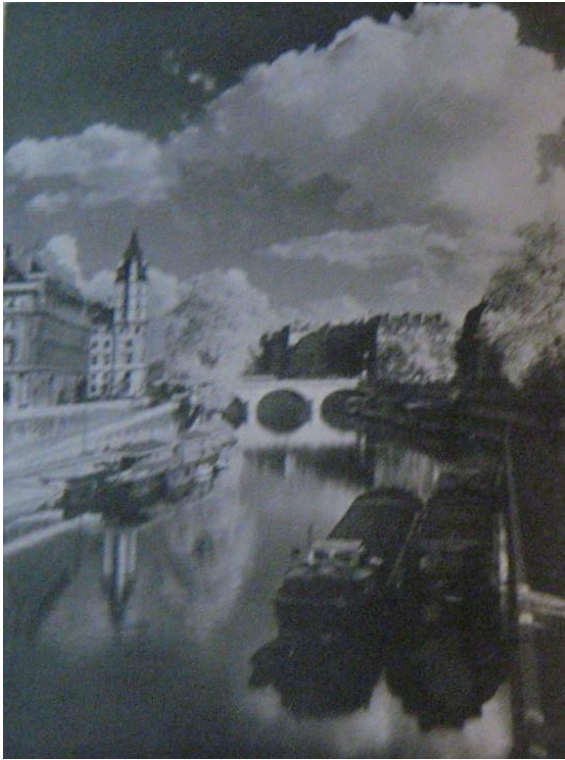


Fig. 185 : « Le rectangle » de Pierre Adam. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie



Fig. 186 : « Le rectangle (étude en infra-rouge)» de Louis Caillaud. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

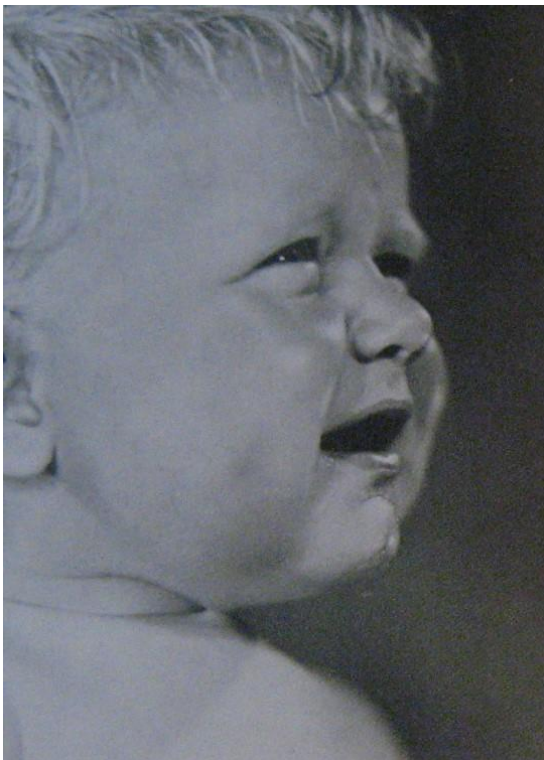


Fig. 187 : « Le rectangle » de Marcel Arthaud. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie



Fig. 188 : « Le rectangle » de André Garban. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

« Papillon » du Hongrois Tibor de Csorgeo (Fig. 189) était la photo de couverture. Ses compatriotes Laszlo Osoha avec « Kiderbildins » et Erno Vadas avec « Das raubtier » ont eu aussi des images imprimées. Les États-Unis ont eu également trois photographies imprimées : « Cendrillons » de C. Weston Booth, « Black and white » de F. U. KAMIYAMA et « Sunlit » de Hanna Forman. L'Allemagne, l'Italie, le Japon et le Royaume-Uni se font représentés chacun par deux images : « Durchschaut » de Whihlem Reng et « Marmoplastik » de Max Baur ; « Anemoni » de Carlo MATIS et « Quiétude » de Riccardo Gramiccia ; "Mont Fuji in autumn" de SHOICHIRO YAMAZAKI (Fig. 190) et « Citron » de MUNEMITSUDA ; « Sensibility » de Keith Dannat et « The Patriarch » de O. R. Riddell (Fig. 191).



Fig. 189 : « Papillon » (Agrand. Bromure) de Tibor de Csorgeo. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

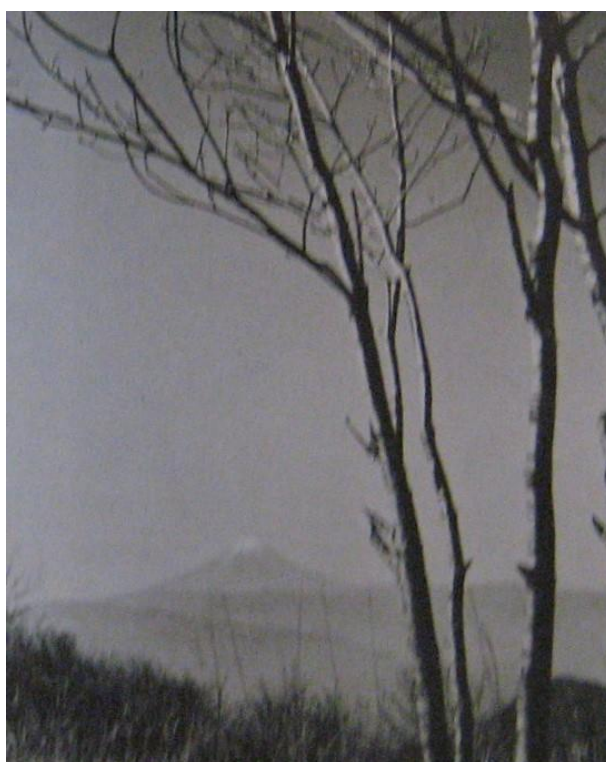


Fig. 190: « Mont Fuji in autumn» (Agrand. Bromure) Shoichiro YAMAZAKI. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

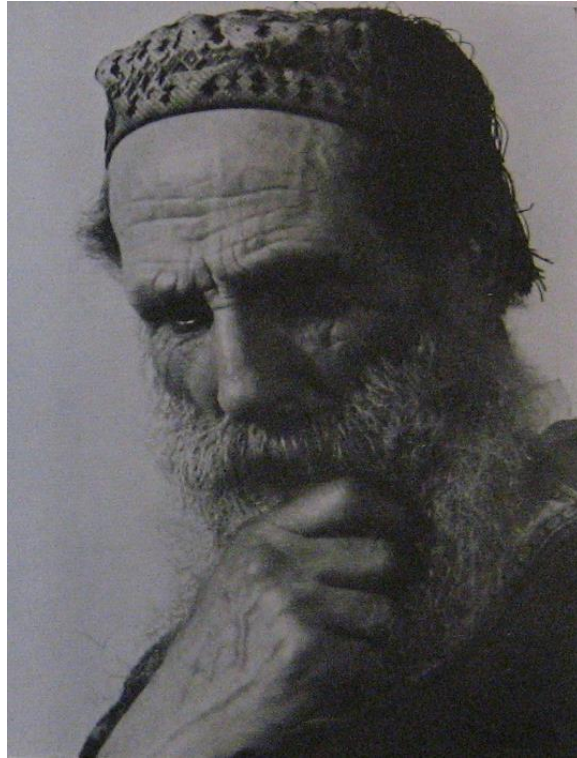


Fig. 191: « The patriarch» (Bromure) de O. R. Riddell. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Le Salon de 1938 accueillit également l'"Exposition d'art photographique de l'URSS". Composée de 21 photographes et d'un total de 61 images, l'exposition a attiré la participation de quelques photographes déjà présents aux salons auparavant, tels que Petroussov et Skourikine, mais aussi Alexandre Rodthenko. Bien qu'il n'y ait pas d'indication directe sur la manière dont l'accord entre les institutions a été mis en œuvre, tout montre que l'événement a été organisé dans le cadre des relations entreprises par la "Société des relations culturelles entre l'URSS et l'étranger", encore comme une initiative de propagande. Parmi les images publiées, deux sont d'auteurs soviétiques : « Comsomole kirghize » de M. Alpert (Fig. 192) et « En garde » de J. Khalip (Fig. 193).



Fig. 192 : « Comsomole kirghize » de M. Alpert. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

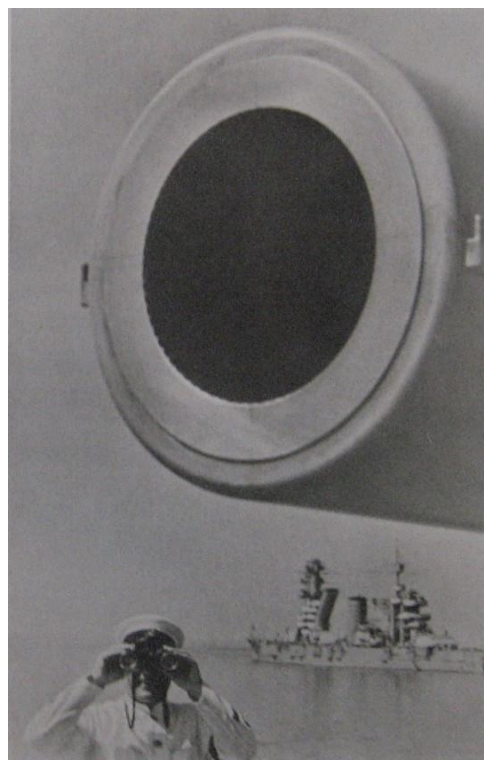


Fig. 193 : « En garde » de J. Khalip. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Il est fondamental de parcourir le chemin à travers les salons des années 1930 pour comprendre comment certaines des principales caractéristiques de l'événement ont été construites. L'influence des salons organisés par le PCP demeure importante et, en effet, il y a eu peu de changements par rapport à la structure même du salon. Par contre, il n'y a pas eu d'influence directe et la présence de Costant Puyo, par exemple, était presque symbolique lorsque l'événement est repris. L'entrée d'Albin-Guillot et Emmanuel Sougez parmi les membres du jury d'admission est l'une des transitions les plus significatives. La participation croissante des entités françaises au fil des ans, ainsi que la baisse de la contribution des photo-clubs américains et de la Royal Photographic Society, ont également été sensibles. D'autre part, des pays comme le Japon, l'Italie, la Tchécoslovaquie, l'Allemagne, la Hongrie et la Yougoslavie ont clôturé la décennie avec un panorama très expressif des contributions.

En termes généraux, ce parcours permet de comprendre le grand nombre de variables qui ont influencé la réalisation des salons. Il contribue également à une meilleure compréhension de la collection internationale de la Sfp. Dans l'analyse de certaines de ces collections, il est possible de mettre en évidence des intersections non négligeables. La plupart des photographies de Tchécoslovaquie ont été montrées au Salon de 1937, par exemple.

Événement de référence aussi pour la collection hongroise, qui comprend également des éléments des années 1930 et 1942. Les collections d'Espagne et du Portugal comprennent principalement des photographies montrées aux salons de 1936, 1938 et 1951. La plupart des photographies allemandes de la collection proviennent du salon de 1934. Les images de l'Afrique du Sud, à leur tour, se rapportent à l'envoi pour exposition en 1939, qui n'a pas eu lieu. Plus qu'indiquer une mission patrimoniale de l'institution, la conservation de copies dans sa collection, à des dates aléatoires et non coïncidentes, indique que la plupart d'entre elles ont été conservées au hasard.

Marly Porto, dans son travail sur les expositions organisées par la FCCB, mentionne qu'à de nombreuses reprises, les autorités douanières ont retenu des envois. Dans les comptes-rendus des réunions de *la Sociedade Fluminense de Fotografia*, datés des années 1950, les conseillers font toujours références à l'arrivée des correspondances où les photographes se plaignaient du non-retour de leurs photographies. Cette hypothèse permettrait de justifier, par exemple, la présence d'épreuves des différentes éditions des salons, mais jamais de l'ensemble d'images exposées par le pays. Cependant, une recherche systématique³³¹ de la collection doit être entreprise afin de connaître les plusieurs faits qui ont assuré la construction de cette riche collection³³².

Par rapport aux salons des années 1930, l'ensemble peut-être le plus significatif correspond aux photographies tchécoslovaques exposées en 1937 par les membres du Club Photographique Amateur de Prague³³³, principalement en raison de la bonne acceptation (15 auteurs et 28 images) des photographes du pays à cette édition du salon. Parmi ces images, la plus magnétique, sans doute, "Torso" de Jaroslav Fabinger (Fig. 194).

³³¹ Le seul travail équivalent a été effectué par le chercheur Xavier Martel sur la collection de photographies japonaises de la Sfp. MARTEL, Xavier. « Un tour du monde dans les réserves de la SFP : le Japon », *Études photographiques* n. 9 | Mai 2001, 5 p.

³³² Vingt-deux autres collections "nationales" font partie de la collection Sfp : Afrique du Sud, Allemagne, Angleterre, Australie, Autriche, Chine, Egypte, Grèce, Hollande, Hong-Kong, Hongrie, Inde, Italie, Nouvelle Zélande, Pologne, Portugal, Suède, Tchécoslovaquie, URSS et Etats-Unis.

³³³ *Svaz československých klubů fotografů amatérů.*



Fig. 194 : « Torso » de Jaroslav Fabinger. Collection Hongrie. Société française de photographie – Paris

En plus des photographies, la collection de la Sfp conserve une riche collection de livres et de périodiques concernant cette génération d'amateurs. Il n'est donc pas surprenant que la plupart de ces imprimés corresponde à des éditions produites par des photo-clubs eux-mêmes. L'une des publications les plus prolifiques vient de la *Royal Photographic Society* de Londres qui a produit, parfois en parallèle : *The British Journal Photographic Almanac*, *The Photographic Journal*, *Photograms of the Year* et *The Year's Photography*. Les deux derniers étant consacrés aux commentaires autour des principaux événements, ainsi que à la reproduction des images les plus distinguées aux salons du pays. Parmi les autres publications, on y trouve : *Almanaque Português de Fotografia* (Portugal); *Chinese Photography* (Chine); *Fotocamara con popular photography* (Argentine); *Fotorevija* (Yougoslavie); *IMAGE - Journal Photographic of George Eastman House* (États-Unis); *Photo Almanach Prisma* (France); *Pictorial Weekly* (Chine); *Photorama* (France); *The American Annual of Photography* (États-Unis).

Le panneau présenté par le président de la Sfp, Claude de Santeul, dans l'édition de *Photograms of the Year 1940*³³⁴, sur les actions menées par l'entité, mais aussi sur les activités

³³⁴ SANTEUL, Claude de. *Pictorial photography all over the world – France*. In.: MORTIMER, F.J (Org.) *Photograms of the year 1940 – The Annual Review of The World's Pictorial Photographic Work*. Royal Photographic Society – Londres, 1940, p.15.

photographiques en général en France, est un document très particulier. En premier lieu, il commente les célébrations du « Centenaire de l'Annonce de la Photographie », dont une séance solennelle a été organisée dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, en présence du Président de la République Albert Lebrun. L'exposition rétrospective organisée au château de la Porte de Versailles, avec des 'appareils anciens et quelques-unes des premières photographies du monde, a également été soulignée. Ainsi que l'exposition de l'Union des Sociétés Photographiques en France, organisée en parallèle. Santeul commente également l'organisation par la Sfp d'une série de « one-man shows » à rue de Clichy : Vanparys, Bonnin, Bonvalle et Broihanne. Ainsi que les expositions organisées à la Galerie Saint-Jacques, qui a accueilli Lachéroy, Pierre Auradon et Goizet. Santeul mentionne également la tenue d'expositions dans les galeries « Chasseur d'Images » et « La Pléiade » à Paris, ainsi que dans les villes provinciales d'Amiens, Bordeaux, Cannes et Lorient. Quant au salon international de la Sfp, elle a dû être « ajournée sine die' à cause de la guerre ».

A São Paulo, la même année, le *Foto Clube Bandeirante* est créé. Tout au long des années 1940, le club deviendra la principale référence en matière de production photographique artistique dans le pays. Dès le tout début, et de manière officielle à partir de 1942, les membres du club établiront des contacts et des partenariats internationaux, en accueillant des images d'autres pays lors de la réalisation des salons. Parallèlement, certains membres du club se consolident progressivement en tant qu'exposants dans le circuit international des photo-clubs.

2.2 - Les salons internationaux de São Paulo

Contrairement aux principales villes européennes qui ont souffert des impacts de la Seconde Guerre mondiale, la ville de São Paulo est en plein développement. Depuis les années 1930, avec la croissance des installations industrielles dans la région, la ville est devenue le principal centre urbain du pays. Malgré la diminution de l'arrivée d'immigrants au Brésil, qui s'explique par les mesures restrictives déjà mentionnées dans le chapitre précédent, la main-d'œuvre de l'industrie brésilienne en expansion est essentiellement internationale. Cela s'explique principalement par le fait que les immigrants initialement installés dans les zones rurales du pays émigrent à São Paulo à la recherche de nouvelles possibilités d'emploi. Selon les données des Archives de l'État de São Paulo³³⁵, entre les années 1920 et 1940, la population étrangère a dépassé 800 000 personnes. En 1934, par exemple, sur les 6.429.517 habitants de

³³⁵ *Population Département de São Paulo 1890-1950*. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/imigracao/estatisticas.php>

la ville, 931.691 étaient des étrangers, soit un pourcentage de 14,5% de la population. Ce pourcentage est toutefois inférieur à celui des années 1900 et 1920, où les étrangers représentaient respectivement 21 et 18,1 % des habitants de São Paulo. Cependant, la présence étrangère dans la ville se manifeste au-delà des chiffres absolus. Elle est liée à l'occupation de l'espace urbain, au partage des traditions et des habitudes, à la coexistence des différentes cultures qui ont façonné le caractère cosmopolite de la capitale de São Paulo. Outre les immigrants eux-mêmes, São Paulo a également accueilli leurs enfants et petits-enfants, légitimement brésiliens, mais toujours liés à leur pays d'origine, au moins par leur nom de famille³³⁶.

Ce n'est pas un hasard si parmi les dix-huit membres fondateurs du Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, on trouve des personnalités comme José Donati, Waldomiro Moretti, José Yalenti, João Giuzio, Aldo Dacomo, Colombo Rossetti, Angelo Nuti et Eduardo Salvatore, tous d'origine italienne. Parmi les autres noms de famille d'origine étrangère figurent Vergareche (basque), Yasbeck (libanais), Farkas et Lazlo (hongrois)³³⁷. Il y a au moins 12 étrangers ou descendants parmi les premiers membres du club de São Paulo. Et ce sera un élément présent dans toute l'histoire de l'entité, depuis la réalisation de ses premières activités. Le profil international du FCCB est présent dans son ADN, comme un élément fondamental de sa formation.

Le *Salão Paulista* est officiellement international depuis sa troisième édition en 1944. Mais dès sa première édition en 1942, elle avait l'ambition de franchir les frontières nationales à travers la rubrique « Bon voisinage », qui accueillait des exposants de clubs argentins. La nette évolution du club et de son salon a été l'un des thèmes abordés dans le chapitre précédent. Cependant, dans ce chapitre, les salons du FCCB seront abordés, principalement, à travers la dimension internationale de l'événement. Dans les deux premières éditions du salon, l'accueil

³³⁶ En raison du thème de la thèse, cette question n'a été abordée que superficiellement. Il est nécessaire d'avoir en mesure que l'histoire du Brésil est étroitement liée au phénomène de l'immigration, à la fois à travers les flux volontaires, mais surtout les flux coercitifs. Par conséquent, je crois que le panorama présenté par Simone Frazão aide à comprendre un peu mieux l'étendue de cette expérience sur le territoire brésilien. "L'entrée d'étrangers au Brésil, bien qu'évidente depuis l'arrivée des Portugais en 1500, s'est intensifiée au fil des siècles, notamment avec l'abolition de l'esclavage et l'adoption de politiques eugéniques qui privilégient les immigrants d'origine européenne au détriment de ceux d'origine africaine et/ou autres nationalités, ou même ceux qui, forcés ou volontaires, arrivent au Brésil sans peau blanche et sang européen. Même avec le remplacement des esclaves par une main-d'œuvre libre, composée d'immigrés européens et considérée comme industrielle, dont la caractéristique s'inscrivait dans une politique de blanchiment de la population et de sélectivité migratoire pour occuper certaines régions du Brésil, notamment le sud du pays, les espaces occupés par ces immigrants européens n'étaient pas nécessairement "vides démographiques", si l'on considère les populations indigènes présentes et progressivement décimées et éteintes par les blancs, jusqu'à nos jours. " FRAZÃO, Simone. Política (i)migratória brasileira e a construção de um perfil de imigrante desejado: lugar de memória e impasses. v. 10, n. 20, p. 1103-1128, jun/dez. 2017

³³⁷ José Vergareche, Cezar Yasbeck, Thomaz Farkas e Jonas Lazlo.

des photographes de photo-clubs d'un autre pays s'est fait par l'articulation avec des entités argentines (1942 et 1943) et un club uruguayen (1943). En 1942, sur un total de 237 photographies exposées, seules 18 furent produites par des photographes argentins. L'année suivante, il y avait 20 images d'Argentine et 10 autres d'Uruguay, pour un total de 285 images dans l'exposition. Cependant, les photographes invités n'ont jamais fait publier de photographies dans le catalogue de l'exposition. En fait, ils n'ont pas participé à l'exposition comme les Brésiliens, et n'ont donc pas fait partie des photographies récompensées. Dans le premier salon, 5 œuvres ont été récompensées, en plus de 15 mentions d'honneur. En 1943, le « Comité de sélection »³³⁸ a procédé à la sélection des photographies primées en les divisant en six catégories différentes : paysage, composition, portrait, scène de genre, nature morte et architecture. Les premières images reproduites dans le tirage concernent précisément les lauréats du premier prix, décerné par la « Commission des Prix »³³⁹, de chaque section : « Journée de drags » de Hermínio Ferreiro Neto (Fig. 195), lauréat de la catégorie « Portrait » ; « Pastoral » d'Eduardo Salvatore (Fig. 195). 196), lauréat de la catégorie « Paysage » ; « Age Heureux » d'Eduardo Salvatore (Fig. 42, 1er chapitre), lauréat dans la catégorie « Composition » ; « Sur le chemin de l'école » de Nilton Donati (Fig. 197), lauréat dans la catégorie « Scène genre » ; « Travaux humains » de Thomaz Farkas (Fig. 41, 1er chapitre) et « Les fleurs » de Lauro Maia (Fig. 198), lauréat dans la catégorie « Nature morte ».

³³⁸ Composé exclusivement de membres du club : Benedito Duarte, Lourival Bastos Cordeiros, Valêncio de Barros, Francisco Ferreira (Diretor técnico) e José Yalenti (Diretor de concursos).

³³⁹ Composé presque exclusivement de membres externes : Benedito Barreto (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), Carlos Vieira de Carvalho (Foto Clube Bandeirante), Francisco Pati (Departamento Municipal de Cultura), José Maria da Silva Neves (Conselho de Orientação Artífice do Estado) e Sérgio Lima (Associação Paulista de Imprensa).



Fig. 195: “Journée de drags” de Hermínio Ferreira Neto. Catalogue du *II Salão Paulista*, 1943. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 196: “Pastoral” de Eduardo Salvatore. Catalogue du *II Salão Paulista*, 1943. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 197: “Sur le chemin de l’école” de Nilton Donati. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 198: “Flores” de Lauro Maia. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

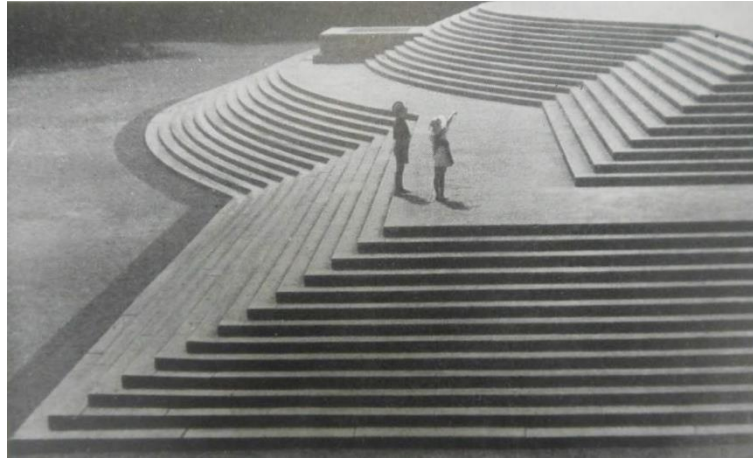


Fig. 199: "Parallèles et diagonaux" de José Yalenti. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Lors du salon de 1944, la proportion d'exposants brésiliens et étrangers s'est inversée, preuve de la transition définitive de l'événement vers sa dimension internationale. Parmi les 312 images exposées, 174 ont été produites par des photographes étrangers (annexe 1). L'Argentine est le pays avec le plus grand nombre d'exposants (40 au total)³⁴⁰, les États-Unis avec le plus grand nombre de photographies acceptées dans le salon (81 images)³⁴¹. Le Canada, le Chili, le Paraguay et le Royaume-Uni³⁴² ont également participé au salon. Sur les 32 images publiées dans le catalogue, 8 ont été réalisées par des photographes résidant hors du Brésil : « Salomé » de Ricardo Casanovas (Fig. 200), « Musico Quichua » de Juan Pedro Erreca (Fig. 201) et « Abandono » de Hugo Kalmar (Fig. 202), « Jane » de E. Earl Curtis, « Margo » de Harold Guthman (Fig. 203,) « Palaver » d'Eleanor Parke Custis (Fig. 204) et « A marjocan mill » de Frank Fraprie (Fig. 205), des États-Unis ; outre « Puppy's first bath » de Fred J. Tees du Canada. L'ensemble étranger publié ne présente pas de grandes surprises : L'Argentine, les États-Unis et le Canada étaient les représentations les plus nombreuses de l'exposition. La "Commission de sélection" a été formée par Benedito Duarte, Lourival Bastos Cordeiro et Valêncio de Barros, un groupe similaire à l'année précédente, mais sans la présence de Francisco Ferreira et José Yalenti.

³⁴⁰ Pour 78 images acceptées pour l'exposition.

³⁴¹ Vingt-neuf photographes du pays ont fait accepter des photos dans le salon.

³⁴² Canada : 5 photographes, 10 acceptés ; Chili : 1 photographe et 1 accepté ; Paraguay : 1 photographe et 1 accepté ; Royaume-Uni : 1 photographe et 3 acceptés.



Fig. 200: "Salomé" (Bromuro) de Ricardo Casanovas. Catalogue du *III Salão Paulista*, 1944. Collection FCCB de São Paulo

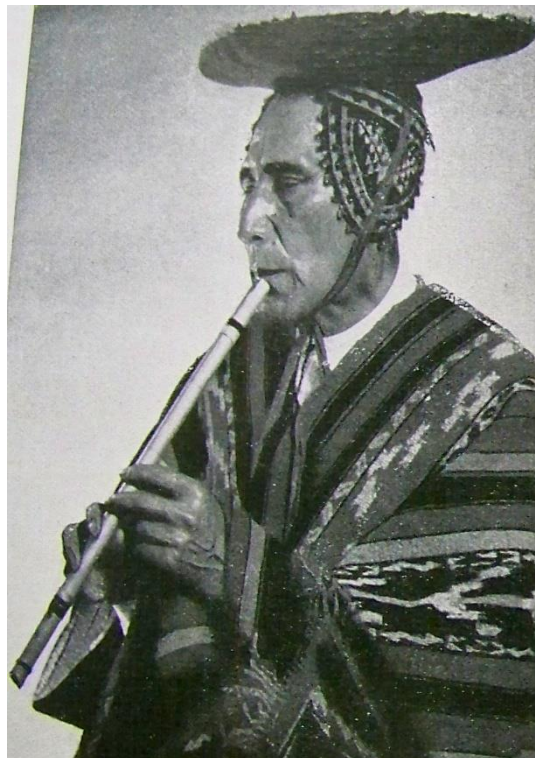


Fig. 201: "Musico quichua" (Bromuro) de José Yalenti. Catalogue du *III Salão Paulista*, 1943. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 202: “Abandono” (Bromuro) de Hugo Kalmar. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

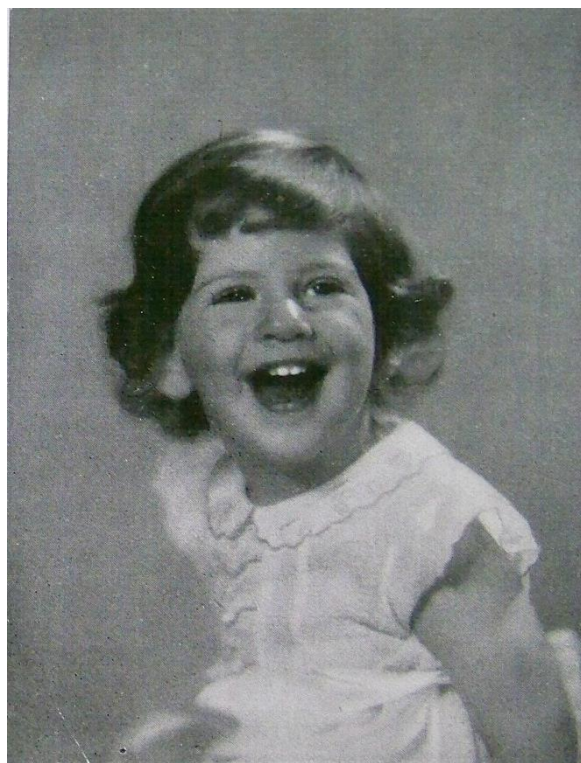


Fig. 203: “Margo” (Clorobromuro e viragem) de Harold Guthman. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

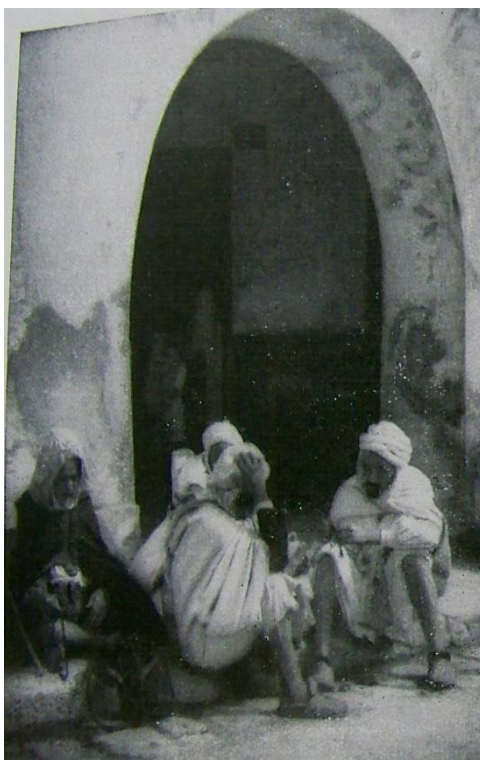


Fig. 204: “Palaver” (Bromuro) de Eleanor Parke Custis. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 205: “A morjocan mill” (Clorobromuro e viragem) de Frank Fraprie. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Cependant, la présence d'un photographe spécifique semble indiquer une intersection intéressante entre le contexte brésilien et la réalisation des salons parisiens entre-guerres. Frank Fraprie, des États-Unis, fréquente les salons parisiens au moins depuis les années 1930. Fraprie

fait accepter des images dans les salons contenus entre 1930 et 1936³⁴³, en plus de participer à l'édition 1949. Fraprie s'est présenté à São Paulo en tant que membre de la *Royal Photographic Society* et de la *Photographic Society of America*. Il en a fait accepter 4 au total. Outre la circulation entre le Brésil et la France, le photographe a été choisi en 1940 par la *Royal Photographic Society* pour présenter un panorama de la production photographique artistique amateur aux Etats-Unis. Le texte, publié dans *Photograms of The Year*, montre l'auteur pessimiste par rapport au développement de la photographie aux Etats-Unis en 1939³⁴⁴ :

Le grand boom de la photographie de ces dernières années n'a pas eu lieu, du moins en ce qui concerne le public. Il n'y a pas eu d'innovations ou de développements impressionnants, picturaux ou mécaniques, pour raviver le déclin de l'intérêt. Par conséquent, notre domaine perd beaucoup de ses nouveaux travailleurs, qui ont découvert que la simple possession d'appareils coûteux ne garantit pas nécessairement des résultats satisfaisants.

D'autre part, l'auteur commente l'augmentation du nombre de jeunes praticiens, qui acquièrent des appareils photo et assistent à des événements photographiques. Cependant, cette pratique est principalement associée à des clubs académiques, scolaires ou universitaires, ou à des clubs de caméra affiliés à des entreprises. Enfin, une pratique sans prétentions internationales.

La non-participation de clubs européens autres que l'Angleterre est plus que compréhensible. Une grande partie du continent subissait les conséquences de longues années de guerre, une période de destruction matérielle mais aussi morale. Ainsi, le Salon International de São Paulo se présente davantage comme une initiative ibéro-américaine, capable de réunir en une seule édition des participants de l'extrême nord et de l'extrême sud du continent. Parmi les Brésiliens, les images de Gregori Warchavchik (Fig. 206) et Eduardo Salvatore (Fig. 207) se distinguent.

³⁴³ 1930 : 2 acceptées ; 1931 : 2 acceptées 1932 : 1 acceptée 1933 : 2 acceptées 1934 : 4 acceptées 1935 : 2 acceptées 1936 : 3 acceptées 1949 : 2 acceptées.

³⁴⁴ FRAPRIE, Frank. *Pictorial photography all over the world – America*. In.: MORTIMER, F.J (Org.) *Photograms of the year 1940 – The Annual Review of The World's Pictorial Photographic Work*. Royal Photographic Society – Londres, 1940, p.15. En anglaise : “The great boom in photography of the last few years has not advanced, as far as the general public is concerned. There were not startling innovations or developments, pictorially or mechanically, to revive slackening interests. Consequently, our field lost many of the new workers, who found that the mere possession of expensive apparatus did not necessarily insure satisfactory photographic results.”



Fig. 206: “O nosso samba...” (Bromuro) de Gregori Warchavchik. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 207: “Prece” (Bromuro) de Eduardo Salvatore. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Dans le salon de 1945, les Etats-Unis ont fait une collaboration encore plus impressionnante que l'année précédente : pas moins de 118 photographies³⁴⁵ réalisées par 53 photographes. L'Argentine a également une représentation expressive à l'événement avec un total de 46 images et 35 exposants. L'Uruguay, le Canada, la Bolivie, le Mexique et le Pérou³⁴⁶ complètent la participation du continent américain. Les autres participations internationales correspondaient à : 4 photographes du Royaume-Uni (7 acceptés) et le photographe indien A.J. Patel, qui en a reçu 4 au total. Au total, 38 photographies ont été publiées dans le catalogue, dont 16 de l'étranger : « Self portrait » de B. Vincent Abbott, « Old Tad » de Cecil Atwater, « Old Spice » d'Edward C. Crosset, « And the merry whistling tunes » de Mildred Hatry, « Maestro » de Agnes Holst des Etats-Unis (Fig. 208), « End of the road » de L. Whitney Standish et « Little sisters » de Jack Wrigtht, des États-Unis ; « Natureleza muerta » de Marcelo R. Canepa, « El cacique Santiago » de Cesar Dugone (figure 209), « Alla en los medanos » de Aaron Svibel et « Ballet Wallmann » de Gustavo Thorlichen (figure 210), de l'Argentine. « Pinaculos » d'Alberto Benavides de Bolivie (Fig. 211) ; « Studio » de Romulo Sessarego (Fig. 212) du Pérou ; « Foam pattern » de Gordon C. Abbott du Mexique ; « Old gold » de J. F. Begin du Canada ; « Lead us to light » de A. J. Patel (Fig. 213) d'Inde et « Fotheringhay church » de Frank W. Knight (Fig. 214) du Royaume Uni. Le « Comité de sélection » est très différent du salon précédent. Benedito Duarte et Valêncio de Barros restent, Francisco Ferreira et José Yalenti reviennent (jury en 1943), en plus de la première participation de Pery de Campos.

³⁴⁵ Le nombre total de photographies exposées lors de l'événement était de 359 images. La participation américaine représentait 33 % de ce total.

³⁴⁶ Uruguay : 10 exposants, 13 photographies ; Canada : 6 exposants, 11 photographies ; Bolivie : 6 exposants et 9 photographies ; Mexique : 1 exposant et 3 photographies ; Pérou : 1 exposant et 2 photographies.



Fig. 208: “Maestro” (Clorobromuro) de Agnes Holst. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

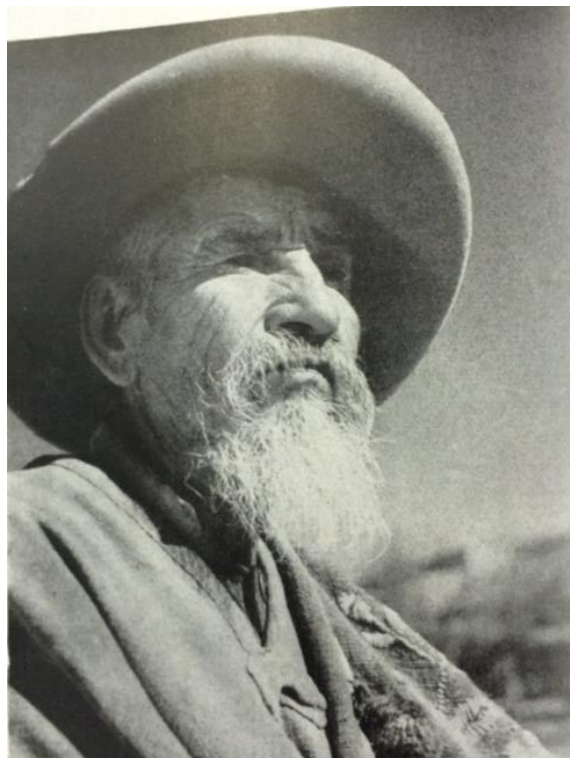


Fig. 209: “El cacique Santiago” (Bromuro) de Agnes Holst. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 210: “Ballet Wallmann” (Bromuro) de Gustavo Thorlichen. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 211: “Pinaculos” (Bromuro) de Alberto Benavides. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

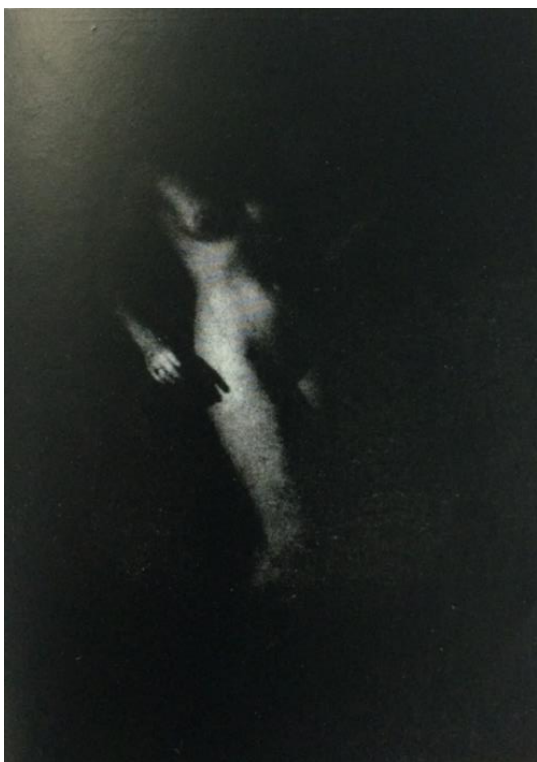


Fig. 212: "Studio" (Bromuro) de Romulo Sessarego. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

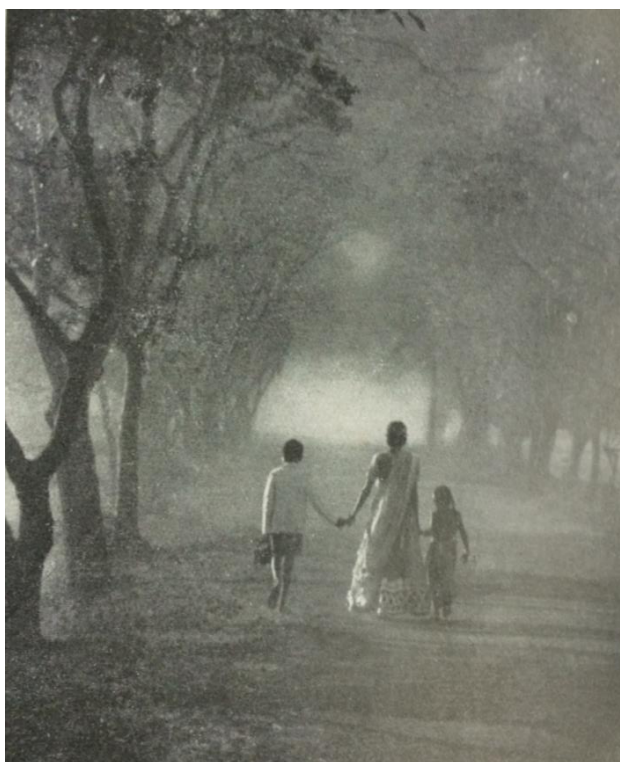


Fig. 213: "Lead us to light" (Clorobromuro) A. J. Patel. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

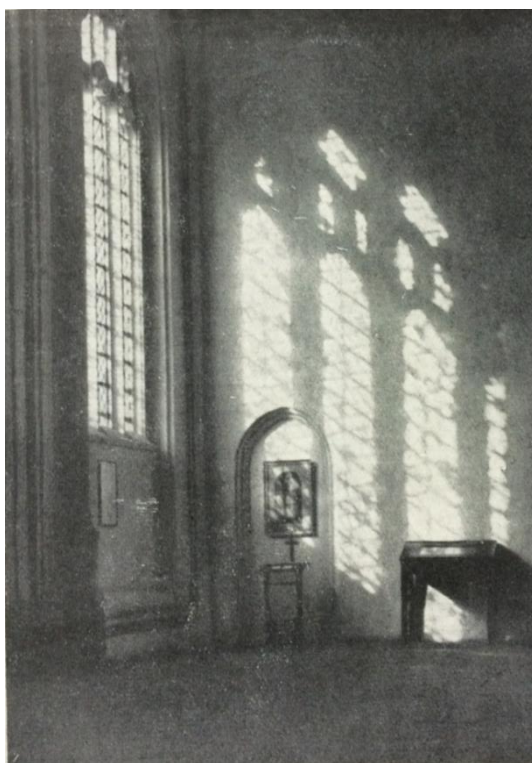


Fig. 214: "Fotheringhay church" (Bromuro) de Frank W. Knight. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Le Salon de 1945 marque la seule participation du photographe bolivien Benavies et de Sessarego, le seul photographe péruvien présent à cet événement. En fait, la contribution des voisins sud-américains est moins récurrente qu'on pourrait l'imaginer. L'Uruguay est également présent, bien qu'il n'ait pas participé à l'édition précédente. Les Argentins, principalement grâce au *Correo Fotografico Sudamericano*³⁴⁷, ont fait une contribution importante, non seulement en 1945, mais aussi dans l'édition de 1946.

A l'occasion du 5^o *Salão Internacional du FCCB*, les Argentins ont reçu encore plus de photos acceptées que l'année précédente : 31 exposants pour un total de 58 images³⁴⁸. Cependant, la baisse significative du nombre d'exposants américains (annexe 1) est peut-être la donnée la plus frappante en ce qui concerne la participation étrangère. En 1946, les Américains étaient représentés par 15 exposants sur un total de 33 acceptés. Le Portugal a également une participation exceptionnelle à cette édition de l'événement : 22 photographes portugais pour un total de 42 images. Outre les Cubains qui étaient présents avec 7 exposants et 18 photographies dans la salle, les autres pays participants n'ont pas présenté de chiffres expressifs³⁴⁹. Toutefois, ce ne sont pas toujours les représentations les plus importantes en chiffres absolus qui occupent la vedette du salon.

L'image qui ouvre le catalogue, par exemple, est celle de l'indien K. A. Patel, seul représentant de son pays dans l'exposition. Patel en avait accepté 4 au total, soit le même nombre que l'année précédente. Le Belge Maurice Van de Wyer a également été le seul exposant de son pays à se produire à l'événement, malgré cela, sa photo « The laugh » a été parmi celles publiées, ce qui fut sa première participation à un salon organisé au Brésil. Marcelino Araiza, auteur de « Cantaros » (Fig. 215), était aussi le seul représentant du Mexique dans l'exposition et est toujours présent dans le catalogue. Au total, 35 images ont été publiées, dont 18 ont été

³⁴⁷ Dans l'analyse entreprise par Marly Porto (PORTO, 2018, p.100), tout au long des années 1940 et 1950, le Correo était l'entité étrangère ayant le plus grand nombre d'acceptations dans les salons de São Paulo. Porto associe le succès de l'entité argentine au fait que la FCCB "est responsable du secteur nord du circuit des salles sud-américaines (BFC, n.1, mai 1946, p.3)", dans une organisation médiée par la Photographic Society of America, des États-Unis, qui avait invité le Bandeirante à rejoindre l'institution. Cependant, aucune donnée n'a été cartographiée pour indiquer la continuité de ce rôle, bien que le FCCB exerce une importante centralité, en particulier par rapport aux autres clubs du pays.

³⁴⁸ La "Commission de sélection" de cette année-là était composée de Benedito Duarte, Eduardo Salvatore et Pedro Josué.

³⁴⁹ Australie : 5 exposants et 7 photographies ; Pays-Bas : 4 exposants et 4 photographies ; Chili : 3 exposants et 5 photographies ; Inde : 1 exposant et 4 photographies ; Danemark : 1 exposant et 3 photographies ; Belgique : 1 exposant et 2 photographies ; Mexique : 1 exposant et 2 photographies ; Royaume-Uni : 1 exposant et 2 photographies ; Suède : 1 exposant et 2 photographies ; Tchécoslovaquie : 1 exposant et 1 photographie ; Équateur : 1 exposant et 1 photo ; Uruguay : 1 exposant et 1 photo.

produites par des photographes étrangers³⁵⁰ et 17 par des artistes nationaux. Outre les cas exceptionnels de Patel et Van de Wyer, le nombre d'exposants par pays avec des photos reproduites a respecté la proportionnalité des participants. L'Argentine avait un total de 4 images dans le catalogue, parmi lesquelles : « *Techos de Chuquisaca* » d'Elena Hosmann (Fig. 216). Le Portugal et les États-Unis ont publié trois photographies chacun, dont les plus remarquables sont « *Alvura* » (Fig. 217) et « *Nos de graus da escola* » (Fig. 218) des Portugais Antônio M. Oliveira Alves et Francisco L. De Castro et « *The converted fishman* » de Frank R. Fraprie (Fig. 219). Cuba avait deux représentants parmi les photographes qui ont fait reproduire des photographies dans la salle, dont Felipe Atoy, qui a présenté l'œuvre "Faena Marina" (Fig. 220).



Fig. 215: “Cantaros” (Clorobromuro) de Marcelino Araiza. Catálogo do V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946. Acervo FCCB de São Paulo

³⁵⁰ “Cieguito de Galpalá” de Cesar Dugone (Argentina); “El chango” de Alberto Haylli (Argentina); “Suspiciacia” de Felipe Maiarú (Argentina); “O meu amigo Charles” de Fernando da Fonte e Souza (Portugal); “Morning fog” de Eleanor Parker Cutis (EUA); “Patty” Edith M. Royky (EUA); “Matinal” de Angel de Moya (Cuba); “What now?...” de Anslie Roberts (Australia); “La mantilla” de Antonio Marti Vidal (Chile) ;



Fig. 216: “Techos de Chuquisaca” (Bromuro) de Elena Hosmann. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 217: “Alvura” (Bromuro) de Antônio M. Oliveira Alves. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 218: “Nos degraus da escola” (Clorobromuro) de Francisco L. De Castro. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 219: “The converted fishman” (Clorobromuro) de Frank R. Fraprie. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 220: “Faena Marina” (Clorobromuro) de Felipe Atoy. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Valêncio de Barros dans le numéro 10 de *BOLETIM* présente quelques commentaires sur la réalisation du V Salon. Membre fondateur du club et du « Comité de sélection » dans les éditions 1943-1945, Barros publie fréquemment dans le magazine de l'association. Dans son texte « Les leçons du Salon »³⁵¹, il compare l'expérience d'une exposition internationale avec une école. Pour l'auteur, « de la confusion avec les œuvres exposées » il est possible de tirer « des leçons utiles pour notre progrès dans la difficile art photographique ». Dans l'analyse de l'événement, Barros fait référence à la critique de Benedito Duarte³⁵² publiée dans le journal « O Estado de São Paulo », où l'auteur signale une sorte de stagnation dans certains genres de photographie artistique, à travers « la composition facile, sans esprit de recherche dans le domaine des plastiques et d'interprétation ». Le texte identifie également deux causes possibles de cette stagnation : « le manque de laboratoires privés », lieu où le photographe peut expérimenter librement ; et l'absence d'un autocritique « plus aigu ». Valêncio de Barros corrobore l'argument de la critique et propose une solution au conseil d'administration du club : « développer chez les amateurs la culture technique et artistique par la pratique des laboratoires et des études doctrinales ». Barros ajoute également une gêne personnelle par rapport à l'organisation du salon : le nombre excessif de travaux permis à chaque concurrent. Pour l'auteur, « la photographie artistique n'est pas quelque chose qui peut être fabriqué en série de dix par an.... Il ne s'agit pas de 'pousser le bouton, et nous faisons le reste' des maisons commerciales », mais un travail qui demande « méditation, patience, bon goût et intelligence ».

La 6e édition du salon³⁵³ a eu lieu en 1947³⁵⁴, réunissant 22 pays. Du point de vue international, cette édition correspond à la première participation de photographes italiens (Fig. 221 et Fig. 222). Malgré leurs débuts, les représentants de l'Italie ont enregistré le plus grand nombre d'exposants étrangers : 26 photographes pour un total de 42 images³⁵⁵. Ensuite, les photographes argentins se sont à nouveau distingués avec un total de 38 acceptés pour 21 exposants. En ce qui concerne les Latino-Américains, la participation cubaine mérite d'être soulignée à nouveau, avec un total de 16 exposants acceptés et 7 exposants. Outre les trois pays, des artistes des États-Unis, de l'Espagne et du Portugal³⁵⁶ ont également apporté une

³⁵¹ BARROS, Valêncio de. *BOLETIM*. FCCB: São Paulo, n. 10, fevereiro de 1947, p. 2

³⁵² Membre du "Comité de sélection" de toutes les éditions réalisées à ce jour.

³⁵³ La "Commission de sélection" a été formée par Angelo Nuti, Benedito Duarte, Eduardo Salvatore, Jacob Polacow et José Yalenti.

³⁵⁴ Dans une note sur l'exposition, les éditeurs de *BOLETIM* soulignent le succès de l'exposition. Selon eux, dans les 44 jours d'exposition ont été vendus 4.108 catalogues de la salle. "Brillamment fermé le VIème Salon" *BOLETIM*. FCCB : São Paulo, n. 21, janvier 1948, p. 21.

³⁵⁵ Même quantité que l'Argentine.

³⁵⁶ États-Unis : 18 photographes et 34 acceptés ; Espagne : 11 photographes et 18 acceptés ; Portugal : 9 photographes et 16 acceptés.

contribution importante à l'événement. Parmi ces derniers, les Espagnols, ainsi que les Italiens, ont fait leurs débuts. La Belgique, l'Angleterre, la Suède, le Canada, les Pays-Bas, la Tchécoslovaquie, la France, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, la Norvège, le Chili, l'Inde, le Danemark, l'Uruguay et le Yougoslavie ont également des photographes présents³⁵⁷. Cette édition marque la première participation de photographes français au salon FCCB. Marius Guillard³⁵⁸ et Jean Laroche³⁵⁹, de Lyon et affiliés à Amical Photo, avaient respectivement deux et une images acceptées dans l'événement. Au total, 44 images ont été reproduites dans le catalogue, dont 25 ont été produites par des auteurs étrangers. Parmi les pays ayant le plus grand nombre de reproductions, on trouve les États-Unis avec 4 reproductions et l'Italie avec 3 images³⁶⁰. Cependant, le cas le plus intrigant est peut-être la présence du photographe espagnol José Ortiz Echague. Le photographe a une trajectoire exceptionnelle dans le circuit amateur, surtout dans la période qui a précédé la Seconde Guerre mondiale. Il participe à l'édition de 1930 du salon parisien, et l'une de ses photographies est choisie comme image de couverture pour le salon de 1934. La pertinence du travail d'Echague (Fig. 223) dans le circuit amateur est attestée par les articles publiés sur le photographe, d'abord dans le numéro 33 du BOLETIM janvier 1949 d'Alejandro Del Conte, mais aussi dans l'édition de 1950 de l'*American Annual of Photography* rédigé par Franklin I. Jordan.

³⁵⁷ Belgique : 4 photographes et 8 images ; Royaume-Uni : 3 photographes et 8 images ; Suède : 2 photographes et 6 images ; Canada : 2 photographes et 4 images ; Pays-Bas : 2 photographes et 4 images ; République tchèque : 2 photographes et 3 images ; France : 2 photographes et 3 images ; Suisse : 2 photographes et 3 images ; Autriche : 1 photographe et 4 images ; Australie : 1 photographe et 3 images ; Norvège : 1 photographe et 3 images ; Chili : 1 photographe et 2 images ; Inde : 1 photographe et 2 images ; Danemark : 1 photographe et 1 image ; Uruguay : 1 photographe et 1 image ; Yougoslavie : 1 photographe et 1 image.

³⁵⁸ Dans le 48e numéro de BOLETIM, daté d'avril 1950, Marius Guillard a publié un article intitulé "Lettres de France" dans lequel il commente les tendances de l'art photographique dans son pays. Depuis l'édition de mars 1951, Marius Guillard est le correspondant international de BOLETIM. Le photographe fut également l'un des exposants du Salon International de Paris en 1946.

³⁵⁹ Contrairement à Guillard, Jean Laroche expose régulièrement au Salon International de Paris et participe aux éditions 1946, 1947, 1949, 1950 et 1951. Depuis 1947, il est également membre de la Société française de photographie.

³⁶⁰ "De profundis" de F. Aszmann (Autriche) ; "Na amurada de Douro" d'Arthur de Araujo (Portugal) ; "The Artist" de A. F. Bemelmans (Pays-Bas) ; "La devesa" de Manuel Bosser (Espagne) ; "Tough guy" de W. G. Briggs (Angleterre) ; "A hora suprema" d'Antoinette Cazallz (Portugal) ; "Matino al giardino" de Giuseppe Rinaldo Confalonieri (Italie) ; "Alcazar de Segovia" de J. Ortiz Echague (Espagne) ; "The will of heaven" de Jean Elwell (États-Unis) ; "Tere" de Fernando Fabra (Cuba) ; "Bottom up" de John H. Magee (États-Unis) ; "Bruma en el puerto" de Allejo Grellaud (Argentine) ; "Olé" d'Annemarie Heinrich (Argentine) ; "Cristal" de Hugo Kalmar (Argentine) ; "Arriva la tempesta" de Mario de Marchis (Italie) ; "Étude du nu" par David Muramoto (États-Unis) ; "Pescadora" par Angel de Moya (Cuba) ; "Sculpture de lumière" par Ernest Schwitters (Norvège) ; "LAUS DEO" par Francisco P. Ponti (Espagne) ; "Linyera" de Miguel J. Porqueras (Argentino) ; "Concillalule derrière l'autel" de Paul Poncelet (Belgique) ; "Botti" de Domenico C. Di Vietri (Italie) ; "Mata-hari" de E. Robertson (Australie) ; "Symbols of romance" de William F. Small (États-Unis) ; "Pups" de Jack Wright (États-Unis) ; "Intense" de R. Winqvist (Suède).

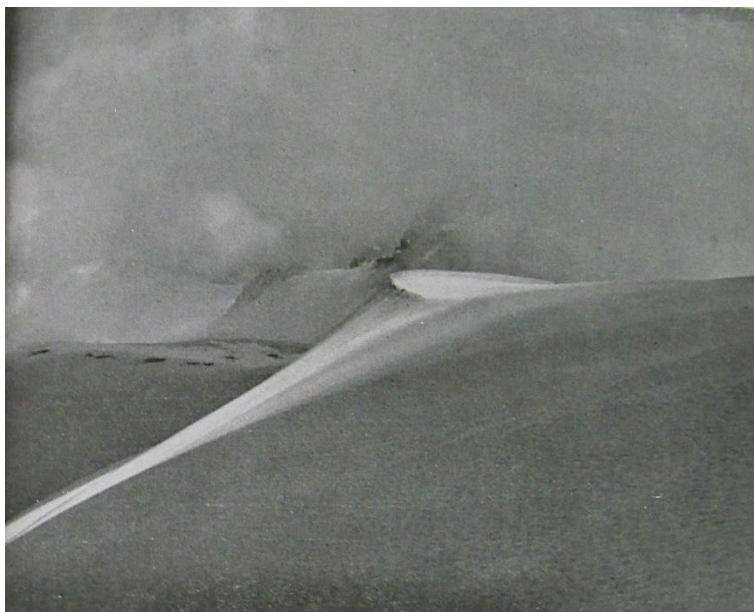


Fig. 221: “Arriva la tempeta” (Bromuro) de Mario de Marchis. Catálogo do 6º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1947. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 222: “Botti” (Bromuro) de Domenico di Vietri. Catálogo do 6º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1947. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 223: “Alcazar de Segovia” (Carb. Fresson) de J. Ortiz Echague. Catálogo do 6º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1947. Acervo FCCB de São Paulo

Le Salon international de São Paulo de 1948 a accueilli, une fois de plus, des photographes provenant de 22 pays différents³⁶¹. Angelo Nuti, Benedito Duarte, Eduardo Salvatore, Francisco Ferreira et Plínio Mendes étaient membres de la « Commission de sélection ». Les Italiens sont de nouveau la principale représentation étrangère de l'événement, suivis des États-Unis, de l'Argentine et du Portugal³⁶². Parmi les Européens³⁶³, la Hongrie et la Hollande³⁶⁴ contribuent également avec un bon nombre de participants : en répercussion au salon de 1948, les éditeurs de *BOLETIM* publient un commentaire, où ils soulignent la première participation à l'exposition de « photographes-artistes » de la Hongrie³⁶⁵, décrite comme « le berceau d'un grand nombre des plus grands artistes objectifs ». Parmi ceux cités, Erno Vadas et

³⁶¹ Malgré l'envoi d'images au salon, le Canada, la Grèce et l'Uruguay n'ont pas fait accepter d'images.

³⁶² Italie : 27 photographes et 49 acceptés ; États-Unis : 19 photographes et 45 acceptés ; Argentine : 19 photographes et 28 acceptés ; Portugal : 11 photographes et 23 acceptés.

³⁶³ Espagne : 3 photographes et 5 acceptés ; Belgique : 3 photographes (dont Maurice Van de Wyer) et 5 acceptés ; Autriche : 2 photographes et 4 acceptés ; Suède : 2 photographes et 4 acceptés ; Danemark : 2 photographes et 3 acceptés ; Tchécoslovaquie : 2 photographes et 2 acceptés ; Finlande : 1 photographe et 3 acceptés ; France : 1 photographe et 2 acceptés ; Royaume-Uni : 1 photographe et 2 acceptés ; Yougoslavie : 1 photographe et 1 acceptés ; Luxembourg : 1 photographe et 1 accepté.

³⁶⁴ Hongrie : 5 photographes et 16 acceptés ; Pays-Bas : 4 photographes et 6 acceptés.

³⁶⁵ *BOLETIM*. FCCB: São Paulo, n. 28, agosto de 1948, p. 2

Tibor de Csorgeo, tous deux passés par les salons parisiens dans les années 1930. A São Paulo Csorgeo, il expose « Shower bath », la même photographie est acceptée au salon de Paris en 1938. Vadas, à son tour, a fait publier sa photographie « Turledoves » (Fig. 224) dans l'édition du catalogue de l'exposition. André Thevenet³⁶⁶, classé comme originaire de Vichy, est le seul photographe français à participer à l'événement, en faisant accepter deux images, dont « Taxi girl » (Fig. 225) est l'une des photographies publiées dans le catalogue.



Fig. 224: “Turledoves” (Bromuro) de Erno Vadas. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1948. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 225: “Taxi Girl” (Bromuro) de André Thevenet. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1948. Acervo FCCB de São Paulo

Parmi les pays d'Amérique latine, des photographes du Chili, du Mexique et de Cuba ont participé au salon³⁶⁷. Les photographes cubains avaient fait d'importantes contributions les années précédentes³⁶⁸, mais en 1948, un seul photographe du pays était présent dans le salon de São Paulo. Le Chili, cependant, qui n'avait eu qu'un seul participant aux éditions de 1944 et

³⁶⁶ Lorsqu'il participe au salon de Paris en 1950, Thévenet est salué par Daniel Masclet comme « l'un des meilleurs photographes de l'intérieur du pays ». MASCLET, Daniel. « *Le 38e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, novembre 1950, p. 264

³⁶⁷ Chili : 4 photographes et 4 acceptés ; Mexique : 2 photographes et 3 acceptés ; Cuba : 1 photographe et 2 acceptés.

³⁶⁸ Un total de 14 photographes et 34 photographies acceptées dans les éditions de 1946 et 1947.

1947, avait quatre exposants à cet événement. L'Australie et l'Inde ont également présenté une évolution par rapport à leurs participations précédentes. Les Australiens étaient présents, dans l'édition de 1948, avec 6 auteurs et un total de 8 images acceptées. Le nombre contraste avec la participation dans le salon précédent qui n'avait qu'un seul exposant du pays. L'Inde, qui n'avait qu'un seul photographe dans les éditions de 1945 et 1947, était représentée par 3 artistes et un total de 4 images en 1948.

Au total, 33 photographies ont été publiées dans le catalogue de l'événement, dont 17 d'auteurs étrangers. La plus grande représentation internationale de l'événement, les Italiens ont fait publier deux images « Bizonanze » de Mario Cambi et « Inverno » de Mario Vittone. Trois photographes argentins, à leur tour, ont été contemplés avec la reproduction de leurs images : Mercedes Aicher avec « Bosque de Abedulles », Leon Brunner avec « Mañana Otoñal » (figure 226) et Anatole Saderman avec « Buttler ». « Sunrise at winter » de Jorge Fernandes (Fig. 227, Mexique) et « Zanana Outlook » de D. R. Mody (Fig. 228, Inde) sont également parmi les images publiées³⁶⁹.



Fig. 226: "Mañana Otoñal" (Bromuro) de André Thevenet. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 227: "Sunrise at winter" (Clorobromuro) de Jorge Fernandes. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948. Acervo FCCB de São Paulo

³⁶⁹ Liste des autres images présentes dans la publication : "Uncle Jake" de Harvey Browns (Etats-Unis) ; "Dummies" de Edward C. Crosse (Etats-Unis) ; "Source" de Kálman Szllosy (Hongrie) ; "Turtledoves" de Erno Vadas (Hongrie) ; "Waiting trouble" de Trond Hedstrom (Finlande) ; "Solitude" de Ivan Medar (Yugoslavia) ; "Amalia" de Silva Nogueira (Portugal) ; "Magra ceia" de Mario Pinto (Portugal) ; "Guillermo "Morning sun soer the roofs" de Georges Steil (Luxembourg) ;



Fig. 228: “Zanana Outlook” (Bromuro) de D. R. Mody. Catálogo do 7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948. Acervo FCCB de São Paulo

Le Salon de 1949 a eu des exposants de 23 pays³⁷⁰, encore une fois l'Italie, les États-Unis et l'Argentine sont les représentations avec le nombre le plus expressif d'exposants³⁷¹. Chez les Italiens, « Nudo » de Vincenzo Balocchi (Fig. 229) est peut-être la soumission la plus originale jamais faite par un artiste du pays au salon de São Paulo, tant du point de vue de la technique utilisée, la solarisation, que de la pose du modèle et de l'angle sous lequel l'image est prise. Les photographes du Royaume-Uni³⁷² ont également eu une présence considérable d'exposants, une nouveauté par rapport aux participations précédentes. Parmi les autres pays européens, la Hongrie, le Portugal, la Belgique et l'Espagne³⁷³ ont également présenté des ensembles numériquement importants. Cette année marque également la première participation

³⁷⁰ Les photographes d'Afrique du Sud, du Canada, du Danemark, du Japon, de la Suède, de la Suisse et de l'Uruguay ont soumis des images mais n'ont pas été acceptés.

³⁷¹ Italie : 23 photographes et 32 acceptés ; États-Unis : 16 photographes et 26 acceptés ; Argentine : 14 photographes et 15 acceptés.

³⁷² Royaume-Uni : 9 photographes et 13 acceptés.

³⁷³ Hongrie : 7 photographes et 11 images ; Portugal : 5 photographes et 9 images ; Belgique : 5 photographes et 8 images ; Espagne : 5 photographes et 6 images ; Autriche : 2 photographes et 5 images ; Pays-Bas : 2 photographes et 5 images ; Allemagne : 1 photographe et 3 images ; Finlande : 1 photographe et 2 images ; Tchécoslovaquie : 1 photographe et 1 image ; Luxembourg : 1 photographe et 1 image.

de photographes chinois au salon, avec un total de 7 artistes et 14 images acceptées. Cuba, le Chili et le Costa Rica, ainsi que l'Australie, les Philippines et l'Inde ont également participé au salon. En plus de Cuba qui comptait 4 exposants et 6 photographies, tous les autres pays étaient présents avec un seul photographe et un seul a accepté chacun. La participation chilienne est peut-être celle qui offre les données les plus controversées, des 28 images envoyées par 8 photographes différents, une seule a été acceptée au salon. Deux photographes français ont fait accepter des images dans le salon : Henri Lièvre du Cercle d'Art Photographique de Lyon et Ervin Marton de Paris, chacun avec une photographie³⁷⁴. Le catalogue comprenait la reproduction de 42 images, dont 21 d'exposants étrangers³⁷⁵, parmi celles deux images d'exposants chinois : Yat-po Poon avec « Spreading » (Fig. 230) et Tsze-Kong Sit avec « A square well » (Fig. 231). Dans les deux cas, il est possible d'attester d'une composition dont le point de départ est principalement basé sur des éléments propres à l'expérience photographique. Si la figure humaine reste un référent, elle se voit articulée par un jeu d'ombres, de lignes et de contrastes, qui révèle une attention aux formes organiques, mais aussi géométriques.

³⁷⁴ Il y a eu 4 participants et un total de 12 images soumises pour évaluation.

³⁷⁵ "Nudo" de Vincenzo Balocchi (Italie) ; "La terrazza" de Gino Danti (Italie) ; "Fede e speranza" de Mario Righeti (Italie) ; "Sul colle" de Mario Vittone (Italie) ; "Thunder over Amalfi" de Frank Fraprie (États-Unis) ; "Ad astra" de Max Thorek (États-Unis) ; "Shadow in the dark" d'Allan Horvath (États-Unis) ; "Velhice expressiva" de Mario Fernandes Braga (Portugal) ; "Estendal" de Antonio R. Veste (Portugal) ; "Walk" de Ferenk Csik (Hongrie) ; "Gozben" de Karoly Kovac (Hongrie) ; "Ciruja" de Vicente Di Domenio (Argentine) ; "Domingo triste" d'Angel Gianella (Argentine) ; "Amanecer" de Hugo Kalmar (Argentine) ; "Lord Cecil" de Karl Pollak (Royaume-Uni) ; "Adventure" de H. R. Thornton (Royaume-Uni) ; "Oude getuigne" de L. Bowen (Belgique) ; "Viejo callejon" de Marcelino Mestre (Espagne) ; "Artist" de Ludwig Schuster (Allemagne).



Fig. 229: "Nudo" (Clorobromuro) de Vincenzo Balocchi. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1949. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 230: "Spreading" (Bromuro) de Yat-po Poon. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1949. Acervo FCCB de São Paulo

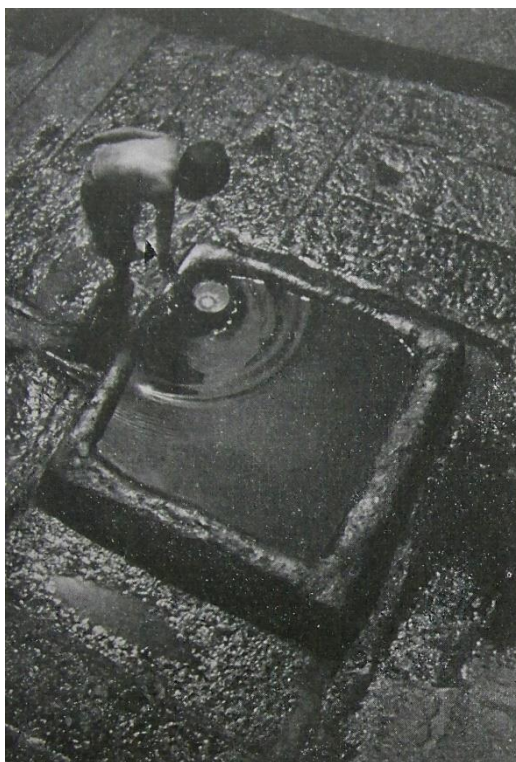


Fig. 231: "A square well (Bromuro) de Tsze-Kong Sit. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo*, 1949. Acervo FCCB de São Paulo

L'ensemble présenté en 1949, non seulement par les Brésiliens, mais surtout par les nouveaux adhérents au salon de São Paulo, semble prometteur. Il est impossible d'ignorer le rôle du jury³⁷⁶ du salon dans ce contexte. Par rapport au comité de sélection de l'année précédente, seuls Angelo Nuti et Eduardo Salvatore sont restés dans le groupe. Benedito Duarte, Francisco Ferreira et Plínio Mendes sont partis et Francisco Albuquerque, José Yalenti et Jacob Polacow ont rejoint. Durant cette période, Albuquerque s'est imposé comme l'un des principaux exposants du club et un des membres les plus actifs aux compétitions internes³⁷⁷. Enfin, le groupe est composé de personnalités impliquées à la fois dans le circuit externe et dans les activités de recherche quotidiennes du club. L'une des nouveautés de cette année-là fut la création du « Séminaire d'Art Photographique », réunions mensuelles au cours desquelles certains membres du club se sont rencontrés pour discuter d'une sélection de photographies produites pendant les concours internes³⁷⁸. Yalenti (Fig. 54 et 59, chapitre 1), membre fondateur du club, s'était distingué ces dernières années par son approche géométrique dans le processus de composition. Selon Costa & Rodrigues³⁷⁹ :

L'intention d'explorer les potentialités de la lumière l'amène à abandonner progressivement les préceptes classiques de l'éclairage. Dans la radicalisation de cette recherche, il a commencé à photographier en contre-jour. Si l'éclairage est, en général, utilisé pour donner de l'harmonie à la scène photographiée, en lui garantissant la véracité, dans le cas de la contre-lumière il y a la rupture de l'unité de la scène, rendant évidente l'intervention du photographe dans l'exécution. Il en résulte des compositions où les masses et les volumes découpés se distinguent, faisant allusion à l'aspect bidimensionnel de la copie photographique.

Ce changement continu dans la formation des jurys à chaque édition pourrait donner des caractéristiques spécifiques à un salon par rapport à l'autre. Dans le cas du groupe formé pour le salon de 1949, il semble avoir été une heureuse association entre certains des chercheurs les plus engagés du club.

2.2.1 – 1950, les photographies d'hier et d'aujourd'hui

³⁷⁶ "Jury de sélection" : Francisco Albuquerque, José Yalenti, Angelo Nuti, Eduardo Salvatore et Jacob Polacow.

³⁷⁷ Francisco Albuquerque a été classé premier dans les compétitions internes du club en 1949, parmi les membres "Seniors". Jacob Polacow, à son tour, s'est classé deuxième dans la catégorie "Juniors".

³⁷⁸ Ces activités seront mieux analysées dans une rubrique spécifique, car elles sont directement liées à certains des éléments de la collection brésilienne de Sfp.

³⁷⁹ COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. A fotografia moderna no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan; Funarte, 1995, p. 49

Le Salon de 1950 se distingue négativement par le plus petit nombre absolu de photographies étrangères exposées depuis 1944³⁸⁰. En tout, seulement 120 photographies ont été acceptées³⁸¹. Le nombre d'exposants brésiliens, 137, était également le plus bas depuis la première édition du *Salão Paulista* en 1942. Avant d'interpréter ces données comme un déclin de l'événement, il est nécessaire d'analyser d'autres raisons qui peuvent avoir causé cette différence. Tout d'abord, le salon de 1950 présente un faible nombre d'entrées par rapport aux années précédentes³⁸², le nombre est même inférieur à celui de la première exposition internationale du club en 1944. De plus, il correspond à près de la moitié des œuvres enregistrées en 1949, soit un total de 1386 œuvres. En fait, c'est peut-être l'une des causes du faible nombre de participants en 1950. Le salon de 1949 avait le taux d'acceptation le plus bas de toutes les salons organisés jusqu'alors, avec seulement 20% en général et 19,4% pour les photographies provenant de l'étranger.

Salon	Pourcentage d'acceptation générale du Salon	Pourcentage d'acceptation des photographies étrangères
1944	43,6 %	61 %
1945	40 %	37,5 %
1946	32,1 %	35,2 %
1947	35 %	35,7 %
1948	35,7 %	35,2 %
1949	20 %	19,4 %
1950	31,1 %	29,9 %
1951	14,2%	11,7%

³⁸⁰ D'après une enquête (PORTO, 2018, p. 95), la répartition des photographies envoyées par les membres des clubs brésiliens et étrangers dans les salons de São Paulo était la suivante : 1942, 220 brésiliens et 18 étrangers ; 1943, 255 brésiliens et 20 étrangers ; 1944, 139 brésiliens et 171 étrangers ; 1945, 145 brésiliens et 208 étrangers ; 1946, 143 brésiliens et 186 étrangers ; 1947, 154 brésiliens et 214 étrangers ; 1948 : 209 brésiliens et 220 étrangers ; 1949 : 144 brésiliens et 162 étrangers ; 1950 : 137 brésiliens et 120 étrangers.

³⁸¹ Argentine : 13 exposants et 17 photographies ; Italie : 12 exposants et 16 photographies ; États-Unis : 11 exposants et 25 photographies ; Portugal : 9 exposants et 14 photographies ; Cuba : 7 exposants et 9 photographies ; France : 4 exposants et 5 photographies ; Canada : 2 exposants et 5 photographies ; Luxembourg : 2 exposants et 5 photographies ; Royaume-Uni : 2 exposants et 5 photographies ; Belgique : 2 exposants et 4 photographies ; Hongrie : 2 exposants et 3 photographies ; Uruguay : 2 exposants et 3 photographies ; Inde : 2 exposants et 2 photographies ; Pays-Bas : 1 exposant et 3 photographies ; Suède : 1 exposant et 3 photographies ; Allemagne : 1 exposant et 2 photographies ; Finlande : 1 exposant et 2 photographies ; Autriche : 1 exposant et 1 photographie ; Costa Rica : 1 exposant et 1 photographie ; Danemark : 1 exposant et 1 photographie ; Espagne : 1 exposant et 1 photo ; Grèce : 1 exposant et 1 photographie.

³⁸² 1944 : 697 photographies ; 1945 : 884 ; 1946 : 1025 ; 1947 : 1044 ; 1948 : 1145 ; 1949 : 1386.

De plus, José Oiticica Filho, dans un article publié sur la participation brésilienne au Salon de 1950³⁸³, attribue le faible nombre de concurrents dans le neuvième salon à son changement de date, qui a eu lieu peu après le huitième salon. De plus, les Français ont participé de manière plus significative, avec un total de 4 exposants et 5 acceptés : Gilles Boinet de Hédé a exposé une photographie ; G. Lalalanne et André Léonard du Photo-Club de Bordeaux ont chacun une image acceptée ; André Longère du Lyon Amical Photo a exposé deux images, dont « Rêve d'un faune » (Fig. 232) est une des photographies reproduites dans le catalogue. Au total, 31 images ont été publiées, dont 16 par des photographes étrangers³⁸⁴.



Fig. 232: "Rêve d'un faune" (Clorobromuro) de André Longère. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950. Acervo FCCB de São Paulo

³⁸³ FILHO, José Oiticica. *BOLETIM*, n. 54, FCCB: São Paulo, outubro de 1950

³⁸⁴ "Les larmes du carnaval" d'Enrique Arguelles (Cuba) ; "Silhouette study" d'Edward Canby (USA) ; "Winter" de Zoltan Berekmer (Hongrie) ; "Lake Lugano" de Eleanor Parker Custis (USA) ; "The old lady of Cautelas" de Afonso Falcão (Portugal) ; "Riflessi" de Guido Forenti (Italie) ; "Ombre dela sera" de Francesco Giovanni (Italie) ; "Rêve d'un faune" d'André Longère (France) ; "Still life" de Joseph Joris (Belgique) ; "Portrait of an artist" K. Pazowski (Royaume-Uni) ; "Steps and stone" d'Erving Schlackman (USA) ; "Firework" d'Albert Schlessler (Luxembourg) ; "Um senhor do Cartaxo" de Silva Nogueira (Portugal) ; "Blue silence" de Barry Waddle (Canada) ; "Rhythmic cylinders" de Doris Martha Weber (USA) ; "Spectation" de Hector Zapiola (Argentine).

L'image d'André Longere est l'une de celles commentées dans le texte "Critique du IXe Salon"³⁸⁵ publié par Benedito Duarte dans le *BOLETIM*³⁸⁶. Selon Duarte, Longere présente un « morceau de symbologie facile et anecdotique ». L'auteur est attentif aussi au succès d'œuvres « académiques », rigoureusement composées "dans les formes classiques de la photographie « artistique », comme le « Lac de Lugano » d'Eleanor Parker (Fig. 233) et la « Vieille Dame des Cautelas » de Afonso Falcão (Fig. 234). Dans son texte, Duarte mentionne également le travail de Carlos Ligér, membre du FCCB. L'auteur réalise un exercice rétrospectif, reprenant une partie des critiques qu'il avait formulées en réaction au salon de 1947.



Fig. 233: "On Lake Lugano" (Bromuro) de Eleanor Parke Custis. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950. Acervo FCCB de São Paulo

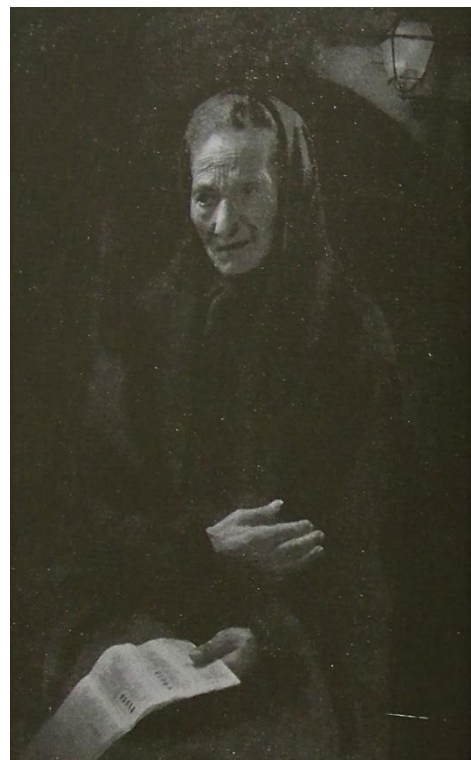


Fig. 234: "A velhinha das Cautelas" (Clorobromuro) de Afonso Falcão. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950. Acervo FCCB de São Paulo

Contrairement à la stagnation et à l'aspect « composition facile » du 5e Salon international de 1946, Duarte évoque une ambiance renouvelée en 1950, une « atmosphère de légèreté ». La permanence de certaines œuvres liées à une production plus traditionnelle en photographie artistique ne semble pas être un obstacle pour lui. En effet, l'auteur voit d'un œil

³⁸⁵ Publié à l'origine dans le journal Estado de S. Paulo, dans l'édition du 15 septembre 1950.

³⁸⁶ DUARTE, Benedito J. *BOLETIM*, n. 53, FCCB: São Paulo, setembro de 1950

très positif la rencontre entre les différentes perspectives de composition, « celles d'hier » et « celles d'aujourd'hui », telles qu'il les définit, ainsi que les bases des projets à venir. Parmi les Brésiliens, Duarte évoque le « romantisme littéraire des photographies de José Oiticica Filho » (Fig. 235) de Rio de Janeiro. Il voit aussi une « force suggestive » et une « vigueur » expressionniste dans les œuvres de Geraldo de Barros, Carlos Comelli, Thomaz Farkas (figure 241), Kazuo Kawahara (figure 237 et 238), Raphel Landau (figure 239), Masatoki Otsuka (figure 240), Francisco Albuquerque, Angelo Nuti et José Yalenti (figure 241).



Fig. 235: “Estudo de composição” (Clorobromuro e viragem) de José Oiticica Filho. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

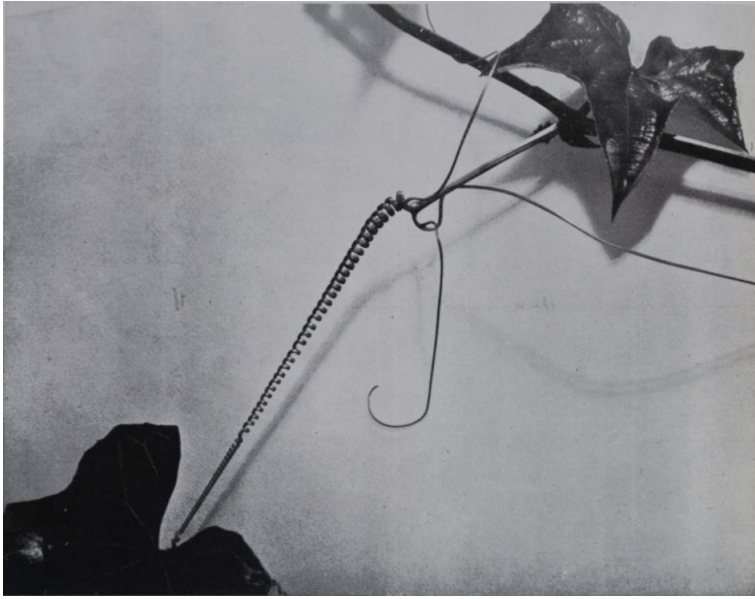


Fig. 236: “Espiral” de Kazuo Kawahara BOLETIM, n. 54 outubro de 1950, p. 10



Fig. 237: “Verão” de Kazuo Kawahara BOLETIM, n. 45 janeiro de 1950, p. 13

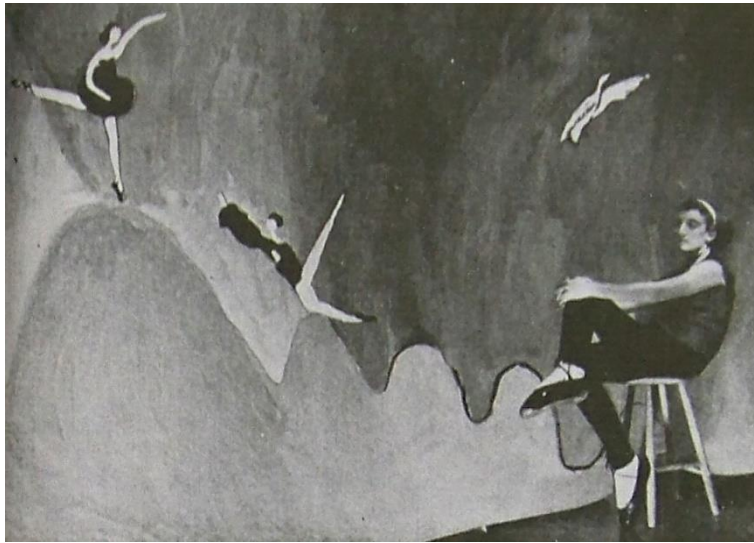


Fig. 238: “Descanço” (Bromuro) de Raphel Landau. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 239: “Reflexos” (Bromuro) de Masatoki Otsuka. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

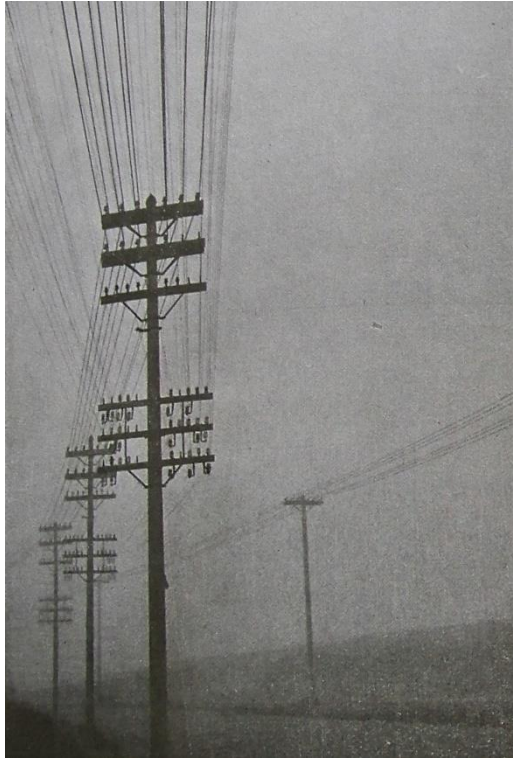


Fig. 240: “Confidentes” (Bromuro) de José Yalenti. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

C'est grâce à cette atmosphère légère qu'il est possible de trouver les premières intersections entre la collection de photographies de Sfp et le Salon International de São Paulo. « Casino de Pampulha » de Thomaz Farkas (Fig. 241), « Espuma » de Masatoki Otsuka (Fig. 242) et « Ressaca » de Cyro Cardoso (Fig. 243) ne sont pas seulement exposés à São Paulo, mais sont également produits par certains des membres les plus actifs du groupe. Chacune de ces images indique des voies de production différentes, une question qui sera mieux explorée dans le prochain chapitre. Ici, contrairement aux autres photographies publiées dans le catalogue, elles renvoient précisément à un environnement de production marqué par la diversité des tendances. Tout au long de l'analyse des autres éléments de la collection, il sera possible de comprendre si cette diversité est également confirmée dans l'ensemble de 1951 conservé par la Sfp.

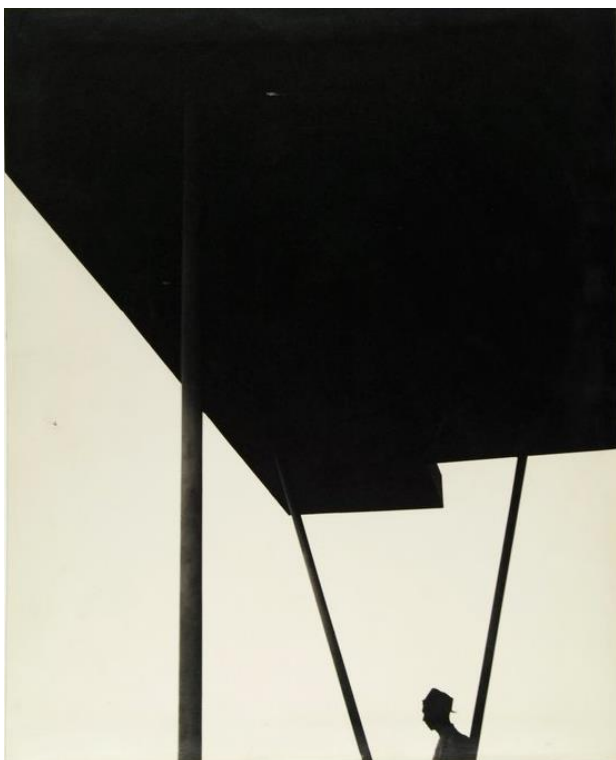


Fig. 241: “Casino de Pampulha” (Bromuro) de Thomaz Farkas. Coleção da *Société française de photographie*, Paris



Fig. 242: “Espuma” (Bromuro) de Thomaz Farkas. Coleção da *Société française de photographie*, Paris



Fig. 243: "Ressaca" (Bromuro) de Cyro Alves Cardoso. Collection de la *Société française de photographie*, Paris

Ensuite, l'auteur tente d'établir des parallèles entre les "nouvelles tendances de la photographie de São Paulo" et certaines des œuvres étrangères présentées dans le salon. Parmi les œuvres sélectionnées figurent celles d'Edward Canby (Fig. 244) et Irving Schlackmann des États-Unis (Fig. 247), Guido Foresti (Fig. 245) d'Italie, K. Pazowski (Fig. 246) d'Angleterre et Hector Zapiola (Fig. 248) d'Argentine.

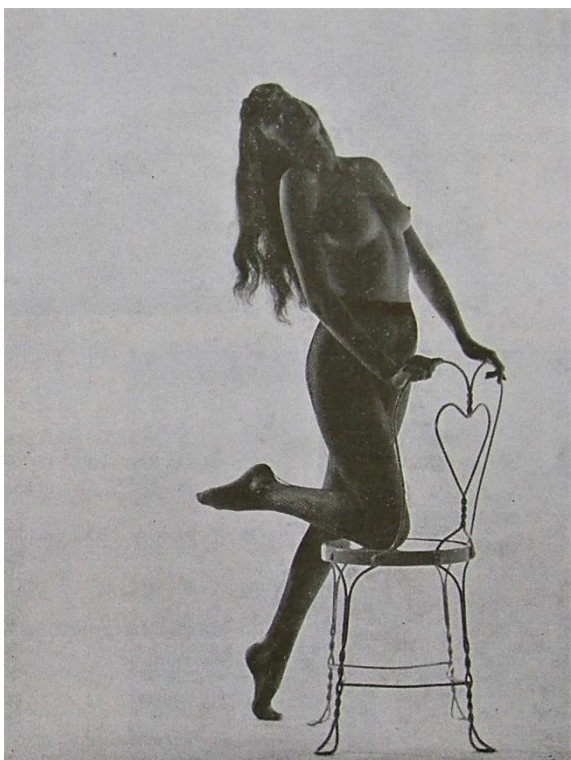


Fig. 244: "Silhouette Study n.4" (Clorobromuro) de Edward Canby. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

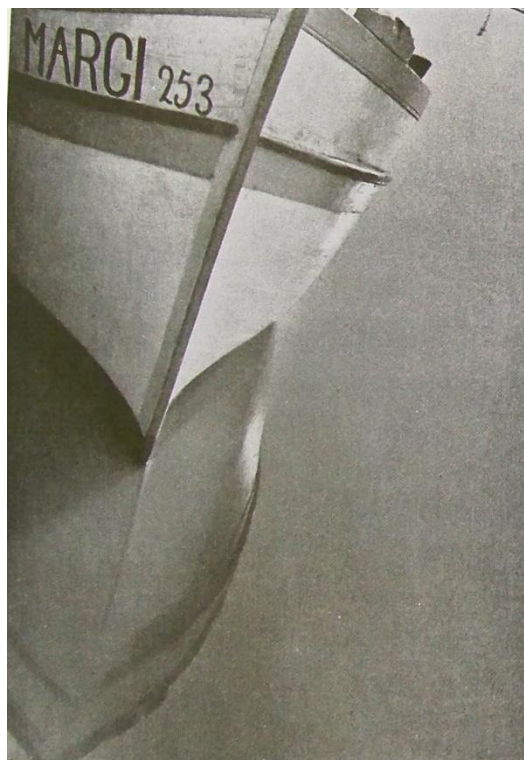


Fig. 245: "Riflessi" (Bromuro) de Guido Foresti. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 246: "'Portrait' of an artist" (Bromuro) de K. Pazowski. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 247: "Steps and stone" (Clorobromuro) de Irving Schlackmann. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 248: "Expectativa" (Bromuro) de Hector Zapiola. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950. Acervo FCCB de São Paulo

De cette expérience comparative, l'auteur tire deux conclusions :

- 1.^a) - l'évolution artistique des amateurs brésiliens, en particulier ceux de S. Paulo, s'est faite dans le sens des formes expressionnistes, dans la réalisation des moyens de synthèse, évolution également subie par les membres du comité de sélection, car les pièces exposées peuvent être considérées comme une pierre angulaire des idées qui animent aujourd'hui l'environnement artistique de la photographie à Sao Paulo ;
- 2^o) - les traces d'une " école de São Paulo " sont désormais clairement marquées dans la représentation du *Foto-cine Clube Bandeirante*, c'est pourquoi il n'est pas bien accepté dans les salons conservateurs ici, notamment à Rio et même dans certains salons aux Etats-Unis et en Europe, donnant son caractère d'opposition aux anciennes formules académiques de la " photographie artistique " ou comme on le dit en langage amateur, la " photographie de salon ".

Duarte a présenté une interprétation paradigmatique de cette génération de photographes amateurs. Il est le premier à opposer l'« école de São Paulo » aux « moyens plus conservateurs » du circuit amateur. L'argument repose sur l'idée que l'expérience des photographes de São Paulo était différente de celle d'autres amateurs affiliés à des collectifs à travers le monde. Cependant, pousser cette opposition à l'extrême, c'est parcourir les couloirs et les catalogues à travers une approche orientée par des diagnostics donnés. En fait,

l'expérience des membres du FCCB est atypique, mais pas parce qu'ils sont en marge du circuit amateur, bien au contraire. La place prépondérante est due au succès remporté par les amateurs, en compétition dans les salons et les expositions. Si ces dernières salons présentent les lignes directrices d'une « photographie paulista », avec ses propres caractéristiques et principes, cette période est aussi marquée par l'accueil de plusieurs autres propositions en cours de développement dans le monde et, pour cela, la composition du jury semble avoir été décisive. L'édition 1950 du "Jury de sélection" était composée de membres de 1949.

En effet, le succès d'une photographie dans un salon ne dépend pas de qualités strictement intrinsèques, mais varie également selon l'environnement dans lequel elle est accueillie. En raison de la diversité du milieu photographique amateur de l'époque, chaque institution pourrait être marquée par une tendance spécifique, étant plus réceptive à certains styles et processus. Cette diversité implique, par exemple, qu'un même photographe puisse produire des photographies de différentes tendances en vue de récompenses futures dans une exposition. D'une définition difficile, les "tendances" ne peuvent être encadrées uniquement entre écoles et styles, car elles comportent aussi des éléments moins formels, tels que le goût pour les scènes de genre, pour un type spécifique de portrait, pour des œuvres expérimentales, entre autres exigences. La diversité de la production deviendra encore plus évidente lorsque les expositions internationales organisées par le club seront étendues. La preuve de la place de référence occupée depuis lors par les membres du FCCB à São Paulo est le hors-concours envoyé au Salon International de Paris dans son édition 1950. Mais c'est un sujet pour un autre débat.

Pour conclure son texte, Duarte réfléchit "sur le volume d'eau passé sous les ponts ces dernières années". La métaphore, qui traite de l'expérience du passage du temps, pourrait être adaptée au volume des photographies qui ont parcouru les murs de la galerie Prestes Maia. Entre 1945 et 1950, ce volume correspondait à 1999 photographies, ne considérant que les images exposées. Beaucoup d'autres sont passées entre les mains du jury, ont fait l'objet de commentaires, de débats. Acceptées ou refusées, ces images ont également suscité des débats, des discussions entre les membres du jury et des polémiques. Pour conclure, il lance une provocation : "une pièce de Farkas (comme le n°50) aurait-elle été acceptée sans réticence ni aversion" par le jury du salon de 1945 ?



Fig. 249: “Movimento de praia” de Thomaz Farkas. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Il s'agit de « *Movimento de praia* » (Fig. 249), photographie qui intègre actuellement la collection du Musée d'Art de São Paulo. Il y avait de la place pour la recherche et la proposition de nouvelles idées, un idéal que le FCCB partageait avec tant d'autres associations de ce genre. Le volume et l'intensité de la production de São Paulo, tributaires de la participation active dans le circuit, ont contribué à une différenciation par rapport à la production nationale et étrangère. Cependant, dans les contextes les plus variés, il est possible de témoigner d'une bonne acceptation des images produites par les membres du FCCB.

2.2.2 - 1951, encore plus international

Le Xe Salon international de l'art photographique se tient pour la première fois, sous le parrainage et la supervision de la Fédération internationale d'art photographique, FIAP, une entité créée l'année précédente en Suisse. D'une part, le salon représente l'entrée définitive du club de São Paulo dans le circuit international des photo-clubs. Le travail de la FIAP s'est basé sur la promotion des contacts entre les institutions, ainsi que sur un processus de régulation progressive, capable d'équilibrer les demandes et les attentes. Le premier impact de l'influence de la FIAP est lié au nombre de participants à l'événement. De l'étranger, un total de 642 concurrents et 2177 photographies. Parmi les Brésiliens, 216 photographes et 641 images étaient en compétition. Le Salon de 1951 surpasse celui de 1949 en ce qui concerne le pourcentage de photographies acceptées : 11,7% chez les étrangers et 22,6% chez les

participants brésiliens³⁸⁷. Le nombre de pays participants constitue également un record. Des exposants de 28 pays différents étaient présents en 1951, soit 5 de plus que l'édition 1949, la plus grande quantité enregistrée à ce jour. Toutefois, l'avancée la plus considérable concerne peut-être la participation des entités : le Xe Salon a accueilli au total 41 photo-clubs étrangers³⁸⁸ et 12 entités brésiliennes.

A titre de comparaison, l'année précédente, 18 institutions étrangères et seulement 5 institutions brésiliennes³⁸⁹ y avaient participé. Il s'agissait du plus grand nombre de photo-clubs nationaux dans une édition de l'événement. Ainsi, avant même d'analyser la dimension internationale de l'événement, il est essentiel de noter comment il indique une expansion de la pratique photo-clubiste à l'intérieur du Brésil. Pour la première fois, les entités suivantes participent à l'événement : *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* (Rio de Janeiro), *Associação dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul* (Porto Alegre), *Foto-cine Clube de Campinas* (Campinas), *Foto Clube de Londrina* (Londrina) et *Sociedade Sergipana de Fotografia* (Aracaju). En outre, des photographes d'entités ayant déjà participé au salon ont également envoyé des contributions : *Foto-cine Clube do Espírito Santo* (Vitória), *Foto-cine Clube do Recife* (Recife), *Foto-cine Clube Pontagrossense* (Ponta Grossa), *Foto-cine Clube Sancarlense* (São Carlos), *Foto Clube Brasileiro* (Rio de Janeiro), *Foto Clube de Santos* (Santos) et *Sociedade Fluminense de Fotografia* (Niterói). Le catalogue de l'exposition a été présenté par Maurice Van de Wyer, président de la FIAP. Selon Van de Wyer :

³⁸⁷ Données se référant aux photographies N&B du salon. En 1951, une "Section Couleur" a également été créée.

³⁸⁸ Allemagne - Groupe "Fotoform" ; Angola - Foto Cine Club de Angola ; Argentine - C.A.F. de Très Arroyos, Circolo Fotográfico de la Asociación Christiana de Jóvenes, Correro Fotográfico Sudamericano, Foto Club Argetino, Foto Club Buenos Aires, Foto Club de Concordia, Foto Club de Salta et Peña Fotográfica Rosarina ; Australie - The Australian Photo Review ; Autriche - Osterreich Lichtbildnerbund, Polizei Sport Vereinigung, Photovereinigung im Die Naturfreunde', Vienna Foto Cirkel, Wiener Amateur PhotographenKlub ; Belgique - Cercle Photographique de Charleoi, Cercle Photographique D'Ougrée-Marihaye, Fotoclub Merksem, Fotografische Kring'Iris', Meschelsche Fotoclub et Royal Photo Club de Huy ; Chili - Foto Club de Ciné du Chili ; Chine - The Kwantung Photographic Society ; Costa Rica - Club photographique du Costa Rica ; Cuba - Club photographique de Cuba ; Danemark - Kóbenhavn's Fotografiske AmatorKlub et The Society of Pictorial Photography of Danmark ; Espagne - Agrupación Fotográfica de Cataluña, Real Sociedad Fotografica de Madrid, Sociedade Fotografica de Guipuzcoa, Société de photographie de Zaragoza ; États-Unis - City Club Camera Club, City Club of Milwaukee, Kodak Camera Club, Photographic Society of America, Southern California Association of Camera Clubs ; France - Amicale Photo de Roubaix, Cercle d'Art Photographique de Lyon, Photo Club de Cenon, Société française de Photographie et Cinema ; Hongrie - Soproni FotoKlub ; Inde - Camera Club of Poona, The Camera Art Group, The Club of Gujarat Pictorialists, The Mysore Photographic Society ; Angleterre - Norton Photographic Society et Royal Photographic Society ; Italie - Associazione Fotografia Italiana, Circolo Fotografico Bolognese et C.R.A.L. Montecatini e Consociate ; Japon - The Camera Pictorialists of Japan ; Luxembourg - Association Photographique Camera - Luxembourg ; Mexique - Club Fotografico de Mexico ; Portugal - Grêmio Português de Fotografia e Grupo Câmara ; Suède - Novokopings FotoClub ; Suisse - Association Suisse des Photographes Amateurs ; Iogoslávia - FotoKlub Jesenice-Slovenija, FotoKlub Beograd, FotoKlub Ljubljana, FotoKlub Maribor, FotoKlub Zagreb and Savez Foto I Kinoamatera.

³⁸⁹ Enquête réalisée par Marly Porto. PORTO, Marly T. C. Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959). Mémoire de maîtrise : Programme interuniversitaire d'esthétique et d'histoire de l'art. São Paulo : Université de São Paulo, 2018, p. 96.

Parmi les amateurs de photographie, il y a ceux qui l'utilisent comme un simple souvenir de moments de loisir ou de rencontres familiales, tout en ignorant les processus techniques ou les aspects artistiques de la photographie. Il y a ceux qui le pratiquent déjà avec plus de sérieux, avec la connaissance de l'optique et de la technique, mais qui le considèrent comme un simple passe-temps ; et, enfin, ceux qui y trouvent un moyen d'expression artistique et l'étudient et le pratiquent avec passion, l'adorant comme un Art qui est et l'utilisent pour exprimer leurs tendances artistiques. Ce sont les " purs ", les " artistes de la photographie ". (...) C'est ainsi que j'ai eu l'idée de rassembler toutes ces amitiés et cette bonne volonté répandues dans l'Univers et de construire un organisme dont toute politique ou idéologie serait interdite et qui constituerait un lien puissant pour le rapprochement des peuples. La F.I.A.P. est ainsi née. (Fédération internationale de l'art photographique), cristallisation de l'art et de l'humanité. Le destin m'a guidé au Brésil, un pays lointain quand on est Belge, et auquel, pendant de longs et longs mois, j'ai consacré une affection admirable, toujours renouvelée. Je bénis ce destin qui m'a permis d'assister au grand travail artistique, éducatif et moral que le Foto-cine Clube Baneirante développe bien, consacré, entre autres, par un Salon International dont la réputation mondiale est déjà établie (...).

En général, le président de la FIAP essaie de différencier les différents niveaux d'expérience de la photographie amateur. Ces praticiens réunis dans le salon de São Paulo étaient certainement parmi ceux qui trouvent dans la photographie « un moyen d'expression artistique ». Passion, culte, pureté sont autant de concepts cités par Van de Wyer pour dire de l'expérience de la photographie, non plus réalisée individuellement, mais grâce à la communion avec d'autres praticiens. Rapprocher la photographie de l'art, mais l'éloigner de tout parti pris politique ou idéologique.

Dans un texte complémentaire, le Conseil d'administration du FCCB explique comment l'évolution technique de la photographie a permis sa large diffusion et application dans différents domaines. Cependant, il fait un avertissement important : « le nombre d'artistes photographes est à celui des appareils photo, comme le nombre de textes de qualité est à celui des machines à écrire ». Ainsi, pour les « bandeirantes », garder la distance entre la photographie et l'art photographique était fondamentale.

L'exposition est la plus grande jamais organisée par le club en chiffres absolus. Selon une enquête réalisée par Porto³⁹⁰, qui comprend également les photographies exposées par le jury, en 1951, 547 photographies ont été exposées. Jusqu'alors, le salon le plus nombreux était celui de 1949, avec un total de 429 images³⁹¹. Cette édition marque également les débuts de la section "Couleur" de l'événement, qui se limitait jusqu'alors à la photographie noir et blanc³⁹².

³⁹⁰ L'auteur mentionne qu'il peut y avoir des différences entre les numéros publiés dans le catalogue et l'ensemble réellement affiché. Toutefois, cette variation ne représente pas un nombre considérable. PORTO, 2018, p.95

³⁹¹ PORTO, 2018, p. 95 : 1946 : 329 photographies exposées ; 1947 : 368 photographies exposées ; 1948 : 429 photographies exposées ; 1949 : 306 photographies exposées 1950 : 257 photographies exposées ; 1951 : 547.

³⁹² Au total, la section "Couleur" a reçu 203 œuvres envoyées de l'étranger et 95 du Brésil, dont 61 et 44 ont été acceptées, respectivement. Détail de la contribution internationale : Allemagne : 4 photographes et 6 images

Parmi les exposants étrangers³⁹³, les principales nouveautés sont peut-être la présence du Japon pour la première fois au salon et la participation croissante de photographes d'Allemagne, Autriche, Belgique et France. Angelo Nuti, Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Jacob Polacow et José Yalenti ont formé, pour la troisième fois consécutive, le jury de sélection.

Le Japon a fait ses débuts expressifs dans le salon. Avec un total de 7 exposants, tous membres de *The Camera Pictorialists of Japan*, les photographes du pays asiatique ont exposé 11 photographies dans le salon. C'est une indication importante de l'entrée des Japonais dans le circuit. Le Japon, qui se distingue par la croissance de son industrie photographique dans l'après-guerre, a également commencé à compter sur un nombre proportionnel de nouveaux praticiens amateurs. Les Allemands avaient fait leur première participation l'année précédente, avec seulement un photographe et deux images exposées. En 1951, 8 membres du Groupe Fotoform, dirigé par Otto Steinert, exposent 17 images dans le salon de São Paulo. Parmi celles-ci, 4 images de Steinert lui-même. L'Autriche, qui avait fait des petites contributions depuis 1947³⁹⁴ et était absente en 1950, s'est présentée avec un total de 18 photographes, mobilisés dans différents clubs, et 26 images.

Présents depuis 1946, les amateurs de Belgique avaient fait leur plus importante participation au salon de São Paulo dans l'édition 1949, où ils étaient présents avec 5 photographes et un total de 8 acceptés. En 1951, les Belges étaient représentés par 16 exposants et 20 images. Par ailleurs, Maurice Van de Wyer, président de la FIAP, a été désigné comme exposant du FCCB de São Paulo³⁹⁵.

acceptées ; Angola : 1 photographe et 1 image acceptée ; Argentine : 1 photographe et 1 image acceptée ; Autriche : 1 photographe et 3 images acceptées ; Canada : 3 photographes et 6 images acceptées ; Chili : 2 photographes et 3 images acceptées ; Cuba : 1 photographe et 1 image acceptée ; États-Unis : 14 photographes et 31 images acceptées ; Italie : 1 photographe et 1 image acceptée ; Luxembourg : 1 photographe et 1 image acceptée ; Mexique : 2 photographes et 4 images acceptées ; Royaume-Uni : 1 photographe et 1 image acceptée.

³⁹³ États-Unis : 21 photographes et 38 images acceptées ; Autriche : 18 photographes et 26 images acceptées ; Belgique : 16 photographes et 20 images acceptées ; Argentine : 15 photographes et 18 images acceptées ; France : 12 photographes et 12 images acceptées ; Espagne : 11 photographes et 14 images acceptées ; Chine : 10 photographes et 15 images acceptées ; Italie : 10 photographes et 15 images acceptées ; Allemagne : 8 photographes et 17 images acceptées ; Yougoslavie : 8 photographes et 13 images acceptées ; Portugal : 8 photographes et 10 images acceptées ; Hongrie : 7 photographes et 9 images acceptées ; Japon : 7 photographes et 11 images acceptées ; Royaume-Uni : 6 photographes et 11 images acceptées ; Suisse : 4 photographes et 8 images acceptées ; Inde : 4 photographes et 4 images acceptées ; Suède : 3 photographes et 5 images acceptées ; Luxembourg : 3 photographes et 4 images acceptées ; Canada : 2 photographes et 5 images acceptées ; Danemark : 2 photographes et 2 images acceptées ; Pays-Bas : 2 photographes et 2 images acceptées ; Roumanie : 1 photographe et 2 images acceptées ; Australie : 1 photographe et 1 image acceptée ; Tchécoslovaquie : 1 photographe et 1 image acceptée ; Costa Rica : 1 photographe et 1 image acceptée ; Cuba : 1 photographe et 1 image acceptée ; Finlande : 1 photographe et 1 image acceptée ; Syrie : 1 photographe et 1 image acceptée.

³⁹⁴ Occasion où il expose Francisco Aszmann avant d'immigrer au Brésil.

³⁹⁵ Van de Wyer a exposé trois images.



Fig. 250: "Boy's dream" (Bromuro) de Hideo Goto. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 251: "Neugierde" (Bromuro) de Kovacs Karoly. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 252: "Dunas" (Clorobromuro) de Celso Oliva. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo

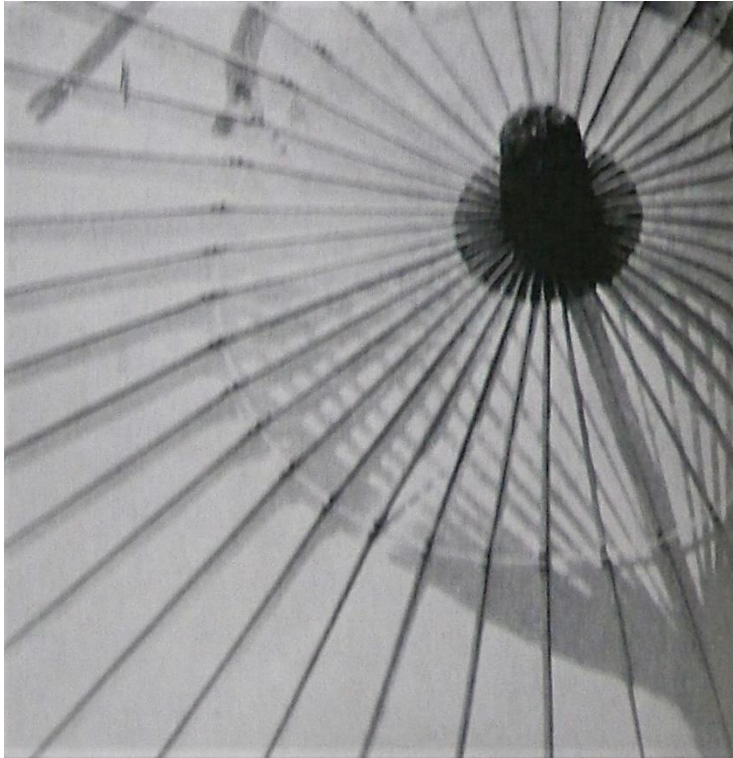


Fig. 253: "Irradiação" (Bromuro) de Masatoki Otsuka. Catálogo do *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 254: "Malerin in atelier" (Bromuro) de Otto Steinert. Catálogo do *10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 255: “João Ninguém” (Bromuro) de Eduardo Salvatore. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo

Le BOLETIM, dans son édition d'octobre 1951³⁹⁶, publie un texte de Van de Wyer avec ses impressions générales sur le salon. De la participation étrangère, l'auteur met en évidence les travaux de l'Américain Max Thorek, "l'artiste du papier négatif". Thorek fréquentait régulièrement les salons internationaux de la Sfp dans les années 1930. Chez les Hollandais, Van de Wyer met en avant l'œuvre de Schaepman, "dont le romantisme est harmonisé par un bon bromoil au toucher...". Entre autres, comme les Belges Borrenbergen, Dries et Petry, outre le yougoslav Bosnar, le président de la FIAP loue Wener Luthy (Fig. 256), un photographe suisse qui "présente deux preuves de grande valeur et d'une originalité hors ligne".

³⁹⁶ BOLETIM, n.66. Outubro de 1951, p.6



Fig. 256: "Yesterday and today" de Werner Luthy. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo

Il est significatif que, dans son parcours international, l'auteur ait choisi des auteurs qui se rapportent à des processus plus traditionnels de l'art photographique, tant du point de vue technique que de la composition. En ce qui concerne les Brésiliens, Van de Wyer définit l'ensemble comme "éblouissant", en particulier José Oiticica Filho (Fig. 257), figure de "valeur internationale", mais aussi Gasparian, Lecocq (Fig. 97), Mendes, Laert (Fig. 258), Otsuka, Florence (Fig. 259), Lorca (Fig. 260), Souza Lima, Silva Victor et Ferreira da Silva. Parmi ceux cités par Van de Wyer, tous font partie de la collection Sfp.

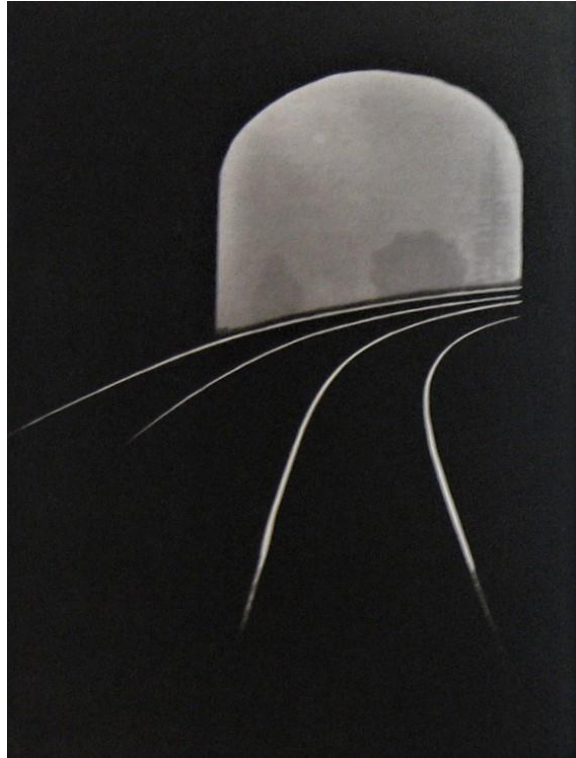


Fig. 257: “Simbólico” de José Oiticica Filho.
Photograms of the year, Royal Photographic
Society – Londres, 1953

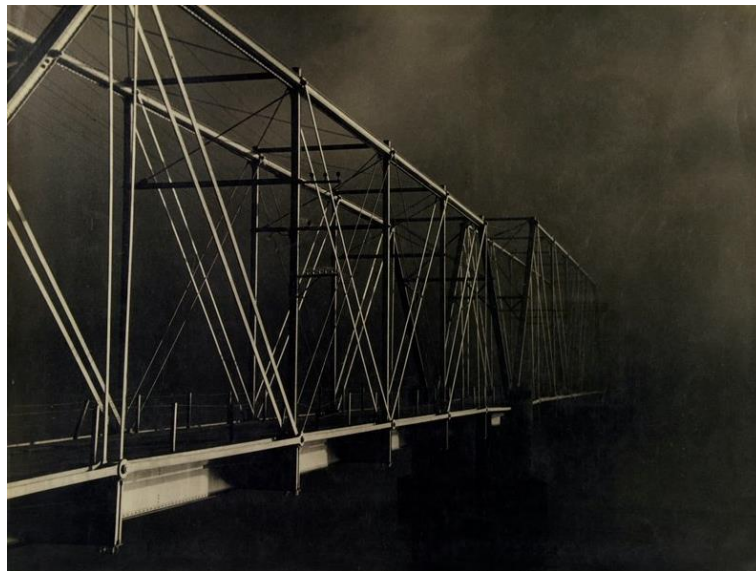


Fig. 258: “Ponte para o desconhecido” (Bromuro) de Laert Dias.
Coleção da *Société française de photographie*, Paris



Fig. 259: “Lavadeiras” (Bromuro) de Arnaldo Florence. Coleção da *Société française de photographie*, Paris



Fig. 260: “Arquitetura moderna” (Bromuro) de Arnaldo Florence. Coleção da *Société française de photographie*, Paris

Álvaro Guimarães Jr, membro do *Foto Clube de Santos*, publica igualmente certas de suas impressões sobre o salão desta edição em BOLETIM³⁹⁷. Guimarães Jr, atesta de um panorama de obras de "tendências em diferentes direções", mas apresenta uma

³⁹⁷ p.14

nuisance avec la montée de ce qu'il appelle « photographies de tendances plus modernes ». Défenseur des images de « tendances ou normes de beauté classiques, sobres et pérennes », l'auteur attribue l'entrée de photographies plus « audacieuses » dans le panorama comme une stratégie de la commission de jugement « pour briser la monotonie ». Cependant, la présence de ces images, ainsi que la « diversité » des lignes, selon son argument, interrompt une expérience d'appréciation, de contact avec le « sentiment de beauté éveillé en nous ». L'« abstraction photographique », telle qu'il la définit, offre une expérience d'interprétation difficile, dans la mesure où elle exigerait une plus grande concentration mentale. Guimarães Jr. n'avait pas de photos acceptées dans l'édition de cette année-là du salon. En fait, depuis la première participation de son club en 1947, il n'a participé à aucune des éditions en tant qu'exposant. Quoiqu'il en soit, il est important de prendre conscience du rôle de BOLETIM³⁹⁸ dans ce contexte, en favorisant les débats et les controverses, entre l'approche « classique » ou picturale et l'approche « abstraite » ou moderne.

Après leur première participation en 1947³⁹⁹, les Français avaient fait de petites contributions jusque-là. La plus importante d'entre elles avait été celle de l'année précédente, où la France était présente avec 4 photographes et 5 images exposées. En fait, les Français ne sont pas les exposants les plus actifs à São Paulo. Cependant, dans cette édition, 11 photographes du pays ont participé, chacun avec un photographe accepté. Parmi eux, la première participation des membres du Sfp : Jean Bienaimé, Ernest Brulé, Lespinois, A. L'Herbier, Daniel Masclét et Robert Vincent⁴⁰⁰.

La Sfp, dans l'édition de mai 1951 de son Bulletin⁴⁰¹, publie la liste des images envoyées pour participer au Salon international de São Paulo. Quatorze photographes⁴⁰² et un total de 38 photographies ont été envoyés pour l'appréciation du jury de São Paulo. Brulé, Masclét et Vincent ont envoyé 2 images pour évaluation, Lespinois 3 photographies et L'Herbier 4, soit un pourcentage d'acceptation générale de 13,2% pour les membres de la Sfp, sans compter la participation de Bienaimé⁴⁰³. La valeur apparemment faible est légèrement supérieure au

³⁹⁸ Depuis l'édition de mai 1949, Eduardo Salvatore et Jacob Polacow ont été désignés respectivement "directeur responsable" et "directeur de la rédaction" du magazine.

³⁹⁹ Même s'il n'expose plus dans les salles du club, Marius Guillard de l'Amical Photo de Lyon devient l'un des correspondants de BOLETIM.

⁴⁰⁰ A l'exception de Bienaimé, qui vit à Le Mans, tous les autres membres du Sfp sont parisiens. Les autres participants, en plus des membres du Sfp, étaient : André Coquelin (Rennes), Henri LIÈVRE (Cercle D'Art Photographique de Lyon), André LINCHE (Châtelleraut - Foto-Club de Cenon), Francis MITTLER (Grasse) et Georges VIOLLON (Paris).

⁴⁰¹ *Bulletin de la Société française de photographie. 1951, mai, n. 5*

⁴⁰² Belzeaux, Bernard, Broihanne, E. Brulé, Chanu, Helson, Lespinois, L'Herbier, Masclét, Maginot, Ménard, Noulet, Robert e Schulz.

⁴⁰³ La liste du Bulletin ne mentionne pas J. Bienaimé.

pourcentage d'acceptation générale de celui qui était le salon le plus fréquenté organisé par les *paulistas*.

Parmi les auteurs français, il y avait un photographe constamment référencé dans BOLETIM, tant pour ses textes théoriques que pour ses critiques. Daniel Masclet, auteur de « Texture et matière »⁴⁰⁴ (Fig. 261), ouvrage publié dans le catalogue, a été l'un des principaux exposants dans les salons parisiens depuis sa reprise en 1924. Présent dans presque toutes les éditions des années 1930, l'auteur rejoint ensuite le Groupe des XV, un collectif d'artistes photographes chargé d'organiser diverses expositions à Paris à partir de 1946. Un groupe qui comprenait également des personnalités comme André Garban, Lucien Lorelle, Emmanuel Sougez, Robert Doisneau et Willy Ronis⁴⁰⁵, entre autres. L'une des principales réalisations du collectif fut la consolidation du "Salon National de la Photographie" en 1946. Masclet, en plus d'être un photographe actif, a été désigné comme le commentateur principal des salons photographiques parisiens dans le magazine Photo-Cinéma. Beaucoup de critiques de Masclet, mais aussi ses réflexions et propositions autour de la photographie, traversent la frontière française et atteignent les amateurs d'autres pays. Les membres du FCCB de São Paulo, en particulier, semblent apprécier le point de vue du photographe français qui est continuellement traduit et commenté dans le BOLETIM, avant même sa participation au salon international de São Paulo.

⁴⁰⁴ Masclet a également envoyé "La maison des deux cœurs" qui n'a pas été acceptée.

⁴⁰⁵ Yvone Chevalier, Jean Dieuzaide, Robert Doisneau, Edith Gérin, René-Jacques, Pierre Jahan, Henri Lacheroy, Philippe Poittier, Jean Séeberger et René Servant.

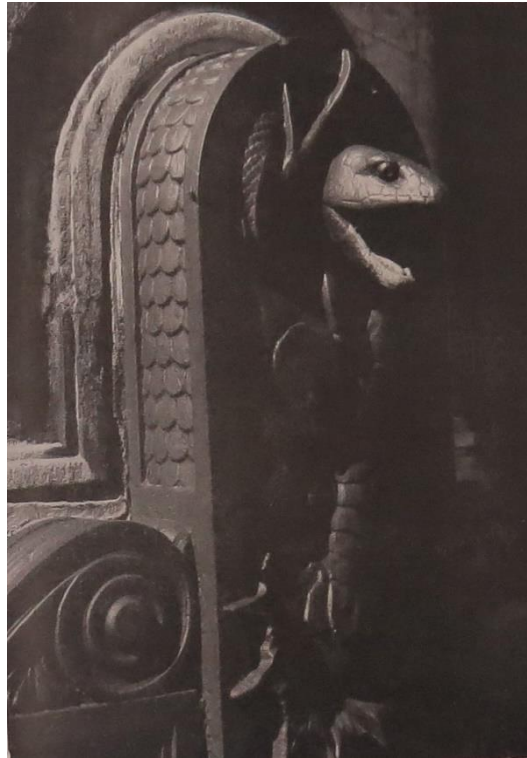


Fig. 261: “Texture et matière” (Bromuro) de Daniel Masclet. Catálogo do 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951. Acervo FCCB de São Paulo

Le premier texte publié est « *Valor e Ritmo* »⁴⁰⁶, orinalement présent dans Photo-Cinéma⁴⁰⁷. Selon sa proposition, pour la réalisation d'une bonne photographie, il est nécessaire d'articuler ces deux dimensions. La « valeur », ou « ensembles de valeurs » le choix de la distribution lumineuse entre les éléments représentés, procédé sélectif qui vise à mettre en évidence certaines parties au détriment d'autres. L'auteur défend également que cet équilibre, et pas nécessairement la « symétrie », entre les valeurs ne doit pas se limiter aux aspects physiques, mais aussi psychologiques. Le rythme, à son tour, est désigné comme « l'âme même de la composition », comme une cadence. Pour Masclet, ce sont les répétitions qui produisent le rythme, qu'il s'agisse de répétitions de lignes, de formes ou de valeurs.

Dans le numéro 51 du BOLETIM de juillet 1950, les éditeurs publient une adaptation du texte « L'art photographique d'Edward Weston » :

Connaissant les principes adoptés par Weston, on peut affirmer qu'il est un objectiviste - photographiquement et philosophiquement parlant - un chercheur de perfection. Dans la création de ses images, n'utilisant que des procédés purement

⁴⁰⁶ BOLETIM, n. 24, abril de 1948, p.4

⁴⁰⁷ Dans son numéro de septembre 1949, le magazine Photo-Cinéma publie une liste de certains de ses distributeurs à l'étranger. Fotoptica, une entreprise de fourniture de matériel photographique basée à São Paulo, est le représentant brésilien.

photographiques, considère comme vérité anathème toute intervention manuelle. Étant un artiste si sincère et honnête, il s'inquiète en premier lieu de trouver "la beauté photographique" sans jamais avoir le désir de "faire fortune" en venant contredire ou diminuer cette recherche de niveau. C'est pourquoi il est, parmi les professionnels, le plus remarquable de Californie et a été conquis par ses célèbres "portraits" sans retouche !

Mascllet soutient que, malgré son réalisme exprès, il est possible de trouver beaucoup de poésie dans Weston. Il éloigne également le photographe américain d'une pratique artistique associée à la préparation de formules spécifiques et à l'intervention manuelle. Selon sa lecture, Weston travaille sur l'observation et l'élaboration d'un « sens émotionnel » en lien avec son thème, « abstraction de tout jeu intellectuel ». Ce rapport est si spécifique que, dans sa méthode, il ne prend pas plusieurs photos de la même situation, « comme cela arrive souvent chez tous les photographes, amateurs ou professionnels », mais utilise un seul négatif. Un thème, une photo. Mascllet souligne également que le processus de composition de l'artiste ne repose pas sur « des préceptes ou des recommandations d'ordre esthétique, ni sur des difficultés ou des restrictions de nature technique », mais trouve son point de départ en contact avec l'objet.

Dans l'édition de juillet 1951, parution d'un nouveau texte du photographe français « Le Centenaire de Daguerre », à l'occasion du 100e anniversaire de la mort de « l'inventeur du daguerréotype et initiateur de la photographie ». Cependant, la plus forte indication de l'influence de Daniel Mascllet est peut-être l'appropriation faite par Eduardo Salvatore dans son article « *Considerações sobre o Momento Fotográfico* » publié en novembre 1951⁴⁰⁸. Une sorte de diagnostic sur le circuit amateur, basé principalement sur les répercussions de la *X Salão Internacional de São Paulo*, organisé cette année-là. Salvatore identifie un parallèle dans la critique de Daniel Mascllet sur le 39e Salon de Paris⁴⁰⁹, qui s'était également terminé à la même époque. Dans le texte, Mascllet évoque une "crise grave" dans les salons de photographie du « monde⁴¹⁰ », un contexte de faible renouvellement, marqué par des expositions d'images et de thèmes qui se ressemblent, sans aucun message ou contenu pertinent. Salvatore, cependant, ignore les commentaires particuliers faits par le critique français au sujet de la participation brésilienne à Paris. Cette omission semble significative. Quelle sera, pour Mascllet, la place de la production photographique artistique brésilienne ?

2.3 - L'Exposition Mondiale de Photographie de la SFF

⁴⁰⁸ BOLETIM, n. 67, Novembro. 1951, p.10

⁴⁰⁹ MASCLLET, Daniel. « XXXIX Salon International de Paris ». Photo-Cinema. Octobre 1951, p. 249

⁴¹⁰ O autor cita Londres, New York, Paris, Cleveland e Zurich.

La « *PRIMEIRA EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE ARTE FOTOGRÁFICA NO RIO DE JANEIRO* » a été organisée par la *Sociedade Fluminense de Fotografia* dans le bâtiment du Ministère de l'Education en 1949. Dans la présentation publiée dans son catalogue, il est possible d'identifier certaines des attentes des organisateurs :

L'art photographique est le langage international par lequel les amoureux de la lumière transmettent leurs sentiments les plus élevés de beauté.

L'art, dans sa plus haute conception, n'a pas de nationalité ; cependant, les nations ont leurs artistes qui, dans leurs œuvres, parlent des beautés de la terre, des joies et des faits de chaque jour, des caractéristiques et du tempérament de leur peuple et, enfin, de tout ce que l'émotion de leurs artistes peut créer. (...) L'Exposition Mondiale d'Art Photographique est un Forum, où toutes les nations peuvent présenter leur culture photographique artistique et où toutes les sociétés peuvent documenter leurs capacités et où tous les artistes peuvent encore transmettre au monde leur tempérament et leur force créatrice.

Outre le nom, l'exposition a apporté d'autres nouveautés dans son format. Outre les photographies en noir et blanc, qui constituaient une grande partie des images exposées, l'exposition comportait trois autres sections : « photographies artistiques en couleur », « Diapositives en couleur » et « Le monde en reportages photographiques artistiques ». Le jury de l'exposition était composé de trois membres du club : Francisco Aszmann, Cesar Salamonde et Jayme Moreira Luna.

Dans ses premières initiatives dans les années 1940, la SFF s'est fortement appuyée sur la collaboration des membres du FCCB de São Paulo pour la réalisation de ses salons. Jusqu'en 1948, première année où le club organise une exposition sans le soutien direct des photographes de São Paulo, les salons de la SFF sont en symbiose absolue avec ceux du FCCB. Néanmoins, dans le chapitre précédent, il a été possible d'attester d'importantes différences, tant dans le processus de sélection que dans l'évaluation des images. Mais l'ensemble des images lui-même était très similaire. En 1949, la SFF se lance dans l'organisation d'un événement original. Au lieu de son "Vème Salon International", l'entité opte pour l'inauguration d'un nouveau cycle⁴¹¹.

Outre le nom, un autre changement important : le catalogue de l'exposition de 1949 est trilingue, édité en portugais, anglais et allemand⁴¹². Il présente un profil éditorial très similaire à celui de l'année précédente, mais avec un nombre plus élevé de reproductions : 24 contre 15

⁴¹¹ Cependant, le catalogue du salon de 1948 est fermé par l'annonce, en anglais, du "5th *Sociedade Fluminense de Fotografia Salon of Photographic Art*", prévu en avril 1949. Dans l'édition n.33 de *Foto Revista*, publiée en 1958, l'auteur de l'article sur la "Septième Exposition mondiale d'art photographique" se plaint du fait que le club a choisi de changer le nom de l'exposition, en interrompant la séquence numérique initiée en 1945. L'article prévient également que l'édition de 1960 de l'exposition sera numérotée treizième plutôt que neuvième.

⁴¹² Le choix de la langue allemande plutôt que de la langue française indique l'entrée, ou du moins l'intention, dans un circuit de clubs germanophones.

publiées en 1948. La plupart des photographies sur le formulaire impliquait, principalement, la présence d'un plus grand nombre d'images provenant de l'étranger. Si en 1948, sur les 15 photographies reproduites, 8 étaient de photographes étrangers, le catalogue du salon de 1949, à son tour, ne contient que quatre images produites par des photographes brésiliens : "Neblina sobre o Sapucaí" de Jayme Moreira Luna (figure 262), "Madona" de Rodolfo Freudenfeld (figure 263) et "Visão" de Francisco Aszmann (figure 264) de la SFF, outre "Zilda" de Frederico Latorre du *Foto-cine Clube Bandeirante*.



Fig. 262: "Neblina sobre o Sapucaí" de Jayme Moreira Luna. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 263: “Madona” de Rodolfo Freudenfeld. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 264: “Visão” de Francisco Aszmann. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Parmi les étrangers, l'Allemagne comptait trois exposants avec des photographies publiées : « Luta com a sombra » de Herbert Althann (Fig. 266), « Destino » de Gunther Karkoska et « Dia de roupa » de Gebendorfer (Fig. 267). La Hongrie a fait reproduire le même nombre d'images : « Passeio » de Ferenc Csik, « Jugend » de F. G. Haller (Fig. 269) et « Still life » de Zottan Zaiky. La Chine, l'Inde et la Tchécoslovaquie avaient chacune deux reproductions : « Veneno » de Francis Wu (Fig. 271) et « Tambor » de Sam. B. Tata ; « Vista sobre Zanana » de Mody et « Sumitra » d'Errol A. Nyss ; « I.N.R.I. » de H.F. Pesak et « Prefeitura de Prague » de Rudolf Laffar. Huit autres pays étaient représentés dans le catalogue : « Força Glória » de J. P. Carney (Australie) ; « O modelo » de M. Neumuller (Autriche) ; « Triste... il pleut » de Maurice Van de Wyer (Fig. 270, Belgique) ; « Silêncio azul » de Harry L. Waddle (Canada) ; « Hantise » de Roland Sidawy (Fig. 272, Egypte) ; « Plumas » de R. R. Le Pelle (Fig. 265, Etats-Unis) ; « Estendal » de Antônio Rosa Casaco (Fig. 268, Portugal) ; « O pescador » de Ernest Buesiger (Suisse).

La présence massive d'images étrangères dans le catalogue confirme la dimension internationale de l'événement de 1949. En 1948, 14 pays, outre le Brésil, participèrent au salon international de la SFF. L'année suivante, au cadre de l'Exposition Mondiale, la contribution étrangère provenait de 27 pays, soit presque deux fois plus, en une seule année. La section des

photographies en noir et blanc a été la plus expressive de l'événement, réunissant le plus grand nombre d'exposants. Les États-Unis représentaient le plus grand groupe d'exposants étrangers : 29 photographes et 57 photographies ont été exposés⁴¹³. Ce chiffre représente une avancée importante par rapport à l'année précédente, puisque les Américains n'avaient fait accepter que 10 photographies. Les Canadiens, qui n'avaient pas participé à l'événement en 1948, étaient représentés par 4 photographes et un total de 9 images acceptées. Toujours sur le continent américain, les Argentins ont apporté une contribution importante avec 19 exposants et 22 images. Toutefois, ce nombre représente une diminution par rapport à l'année précédente, lorsque les photographes du pays avaient un total de 38 images acceptées. De plus, le profil des participants présente une différence fondamentale par rapport aux années précédentes : un seul, parmi les exposants argentins est de la ville de Rosario⁴¹⁴. Parmi les exposants argentins de l'édition 1949 figuraient, par exemple, Annemarie Heinrich et Hugo Kalmar. Le Chili, par contre, n'a pas eu une participation expressive en 1949 : juste une image exposée. En 1948, les Chiliens étaient présents avec un total de 6 photographies dans la configuration finale de l'exposition.



Fig. 265: "Plumas" de R. R. Le Pelle. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo SFF Niterói

⁴¹³ Parmi eux, Frank Fraprie et Max Thorek, assidus participants du salon Sfp.

⁴¹⁴ Le club photographique de la ville de Rosario avait été, dans le cadre d'initiatives antérieures de la SFF, un partenaire important. Les autres exposants viennent de la ville de La Plata (1 photographe) et de Buenos Aires (20 participants).

Parmi les Européens, les Français ont apporté de modestes contributions au cours des deux années, avec deux images acceptées à chacune des manifestations. L'Espagne, au cours de cette période, a connu une participation impressionnante. En 1949, 28 exposants du pays ont atteint un total de 49 images acceptées⁴¹⁵. Le bloc formé par des photographes allemands, autrichiens et tchécoslovaques fut peut-être la principale nouveauté en 1949. L'Allemagne était représentée par 25 photographes et un total de 52 photographes acceptés. Quant aux Autrichiens, 19 photographes et 33 photographies acceptées étaient présents. La Tchécoslovaquie était présente avec 17 auteurs et 30 images acceptées. Aucun des trois pays n'était présent à Rio de Janeiro en 1948.

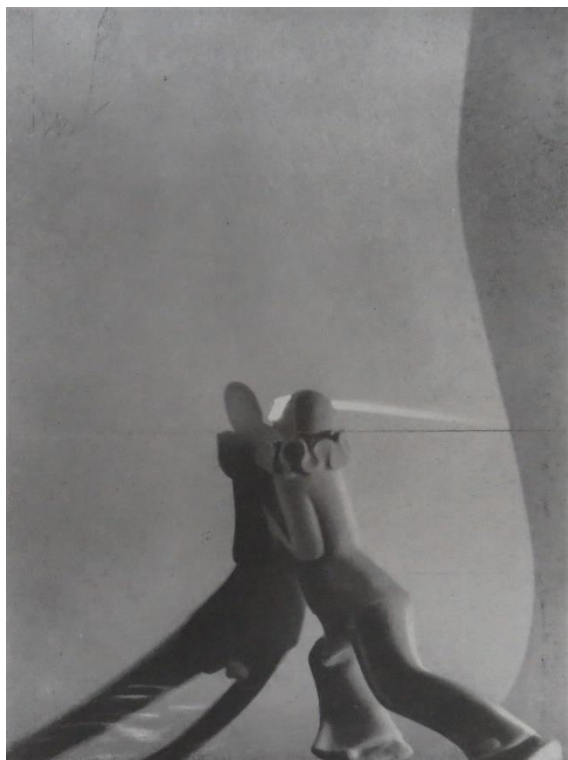


Fig. 266: “Luta com sombra” de Herbert Althann. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 267: “Dia de roupa” de Gebendorfer. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

⁴¹⁵ En 1948, les Espagnols ont totalisé 36 acceptations.

L'Italie, le Portugal, la Hongrie, la Belgique et la Suisse⁴¹⁶ ont également apporté d'importantes contributions à l'exposition. Bien que le Portugal ait enregistré un nombre d'acceptations semblable à celui de l'année précédente⁴¹⁷, l'Italie a connu une baisse importante. En 1948, les Italiens étaient présents avec 35 photographies acceptées, contre 23 en 1949. Les Belges, en revanche, ont montré une augmentation par rapport à la participation précédente : 19 ont été acceptés en 1949 et seulement 6 en 1948. Cette année marque la première contribution de Maurice Van de Wyer, le photographe a exposé un total de 4 images. A l'occasion de l'exposition de 1949, la SFF a accueilli pour la première fois des images de Hongrie et de Suisse.



Fig. 268: “Estendal” de Antônio Rosa Casaco. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 269: “Jugend” F. G. Haller. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

⁴¹⁶ Italie : 15 exposants, 23 acceptés ; Portugal : 14 exposants, 21 acceptés ; Hongrie : 10 exposants, 25 acceptés ; Belgique : 9 exposants, 19 acceptés ; Suisse : 6 exposants, 10 acceptés.

⁴¹⁷ Vingt-quatre ont été acceptés en 1948.



Fig. 270: “Triste... está chovendo” Maurice Van de Wyer. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Le Royaume-Uni a connu une baisse considérable par rapport à sa participation en 1948. Il n'y avait que 5 photographes participants et 8 photos acceptées. En 1948, les Britanniques avaient obtenu un total de 26 images exposées dans au salon. Le Danemark, la Suède, les Pays-Bas, le Luxembourg, la Grèce et la Norvège⁴¹⁸ ont modestement contribué à l'exposition. Le Danemark et la Hollande, seuls pays du groupe à participer à l'édition de 1948, présentent une légère évolution : à l'époque du IVème Salon, les deux pays n'avaient eu qu'une seule photo acceptée.

L'Inde et la Chine ont également eu des photographes exposant en 1949. Bien que numériquement inférieure aux autres, la participation de ces pays n'est pas négligeable. A tel point que deux photographes de chaque pays, Francis Wu (Fig. 268) et Sam B. Tata de Chine et Errol A. Nyss et D. R. Mody⁴¹⁹ de l'Inde ont fait reproduire des photographies dans le catalogue. Le duo de pays a semblé avoir été une agréable nouveauté pour les organisateurs de l'événement, car ils n'étaient pas présents auparavant aux événements de la SFF. Des

⁴¹⁸ Danemark : 3 exposants, 5 acceptés ; Suède : 2 exposants, 4 acceptés ; Pays-Bas : 2 exposants, 3 acceptés ; Luxembourg : 2 exposants, 3 acceptés ; Grèce : 1 exposant, 1 accepté ; Norvège : 1 exposant, 2 acceptés.

⁴¹⁹ “Vista sobre Zanana” de D. R. Mody a également été publié dans le catalogue de la VIIe Exposition internationale de 1948 organisée à São Paulo (Fig. 228).

photographes d'Afrique du Sud et d'Égypte⁴²⁰ faisaient également partie des nouveaux venus en 1948. L'Australie et la Nouvelle-Zélande⁴²¹ ont également eu des photographes participants, l'Australie faisant sa deuxième apparition.



Fig. 271: “Veneno” de Francis Wu. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia



Fig. 272: “Hantisse” de Roland Sidawy. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

⁴²⁰ Afrique du Sud : 2 exposants et 3 acceptés ; Egypte : 1 participant et 2 acceptés.

⁴²¹ Australie : 2 exposants et 3 acceptés ; Nouvelle-Zélande : 1 exposant et 1 accepté.

Après les premières manifestations organisées en partenariat avec la FCCB de São Paulo, la SFF a tenu sa première manifestation indépendante en 1948. Même avec la fin du partenariat, les photographes de São Paulo ont continué à envoyer des contributions au salon du club Niterói. A l'occasion de la première exposition mondiale, certaines des images présentées par les membres du FCCB, même si elles n'étaient pas publiées dans le catalogue, ont été identifiées grâce aux publications du BOLETIM. Au total, douze photographes du FCCB étaient présents, dont Masatoki Otsuka (Fig. 273) et Renato Francesconi (Fig. 274).



Fig. 273: "Silhueta" Masatoki Otsuka. Aceita na I Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. BOLETIM, n. 23, março de 1948, p. 9



Fig. 274: "Varredor" de Renato Francesconi. Aceita na I Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. BOLETIM, n. 39, julho de 1949, p. 11

La section "Photographies artistiques en couleur" a accueilli 2 photographes allemands, 3 américains, 1 hongrois et 2 brésiliens. Les artistes allemands ont été les plus importants contributeurs, avec un total de 9 images, contre 3 des Etats-Unis, 1 de Hongrie et 2 du Brésil. La section "Diapositives en couleur", quant à elle, a attiré un plus grand nombre de participants⁴²². Les Américains étaient les plus nombreux avec 13 photographes et 75 images exposées. Le Brésil a également eu un nombre expressif de exposants, en tout 12 artistes ont

⁴²² Allemagne : 1 exposant, 4 acceptés ; Autriche : 1 exposant, 7 acceptés ; Espagne : 1 exposant : 8 acceptés ; Etats-Unis : 13 exposants, 75 acceptés ; Hongrie : 2 exposants. 14 acceptés ; Brésil : 12 exposants, 84 acceptés.

exposé 84 diapositives. Cependant, il est essentiel de mentionner que tous les exposants brésiliens sont basés soit à Rio de Janeiro, soit à Niterói⁴²³.

A son tour, la section « Le monde dans les reportages photographiques artistiques » a mis en lumière la contribution allemande : Erich Angenendt (Dortmund), 5 images ; Erich Bauer (Karlsruhe), 2 images ; Anton Bildstein (Munich), 2 images ; Rudolf Dedenhoff (Worpswede), "Portraits du peuple" avec 7 images ; Gebendorfer (Munich), 2 images ; Peter Keetman (Prien-Chiemsee), 1 image ; Siegfried Lauterwasser (Ueberlingen), 4 images ; Wolfgang Reisewitz (Neustadt-Harlt), 1 image ; Willy Reng (Alt-Oetting), 2 images ; Hans Schmidt (Munich), 2 images. Au total, 22 photographes brésiliens ont fait accepter des images dans la section, dont Francisco Aszmann avec le reportage intitulé « J'ai marché dans l'ombre de la mort », composé de 6 images. Des photographes de Tchécoslovaquie, des États-Unis, du Royaume-Uni, d'Italie, de Suède et du Portugal ont également envoyé des contributions à la section⁴²⁴.

Une autre progression significative par rapport aux initiatives précédentes est l'augmentation de la participation des entités. Dans l'édition de 1948, 16 groupes étaient présents, dont 3 Brésiliens⁴²⁵. Déjà en 1949, 37 entités participent à l'« Exposition mondiale », ce qui témoigne de l'ambition des organisateurs de l'événement⁴²⁶.

⁴²³ Maria de Augusta Capistranho Moreira : 5 acceptées ; Maria A. De Capistrano Moreira : 6 acceptés ; Jorge Diehl : 6 acceptés ; Rodolfo Freudenfeld : 10 acceptés ; Sascha Harnisch : 7 acceptés ; Robert King (Niterói) : 4 acceptés ; José Kistmann : 10 acceptés ; Delfim Moreira de Capistrano (SFF - Niterói) : 4 acceptés ; Capistrano Pereira : 5 acceptés ; Hugo Rodrigues : 10 acceptés ; Francisco Salles Ferreira (SFF-Niterói) : 8 acceptés ; Jack Whitmore : 10 acceptés ;

⁴²⁴ Tchécoslovaquie : 7 photographes, 7 acceptés ; États-Unis : 1 photographe, 1 accepté ; Angleterre : 1 photographe, 2 acceptés ; Italie : 3 photographes, 3 acceptés ; Suède : 1 photographe, 2 acceptés ; Portugal : 1 photographe, 1 accepté.

⁴²⁵ *Agrupación Fotografía de Cataluña (Espagne), Amical Photo - Lyon (France), Assoziacione Fotografia Italiana (Italie), Assoziacione Fotografia Romana Diletante (Italie), Circolo Fotografico Bolognese (Italie), Club Fotografico de Chile (Chili), Club Fotografico de Cuba (Cuba), Correo Fotografico Sudamericano (Argentine), Foto Club de Buenos Aires (Argentine), Foto Cine Clube Bandeirante (Brésil), Foto Clube do Espírito Santo (Brésil), Foto Club Uruguayo (Uruguay), Grêmico Português de Fotografia (Portugal), Photographische Kring Artosa (Belgique), Photographic Society of America (États-Unis) et Sociedade Fluminense de Fotografia (Brésil).*

⁴²⁶ *Agrupación Fotografía de Cataluña (Espagne), Assoc Fotografia Italiana (Italie), Amical Photo Cercle (France), Balco Camera Club (États-Unis), Cercle d'Art Photographique de Lyon (France), Camera Club Ciba (Suisse), Chicago Color Camera Club (États-Unis), Camera Club Providence Engineering Soc. (États-Unis), Circolo Fotografico Bolognese (Italie), Club Fotográfico de Chile (Chili), Circolo Fotografico Milanese (Italie), Camera Luxemburg (Luxembourg), Camera Pictorialista of Bombay (Inde), Cercle d'études photographiques et scientifiques d'Anvers (Belgique), Foto Club Buenos Aires (Argentine), Foto Cine Clube Bandeirante (Brésil), Foto Clube Milano (Italie), Foto Club Rosário (Argentine), Fotografische Kring "IRIS" (Belgique), Grêmio Português de Fotografia (Portugal), Lichtbildnergruppe des Oesterreichischen Touristenklub (Autriche), Magyar Amatoer Művészfényképezőek Ors zágás Szceve tége (Hongrie), Naturfreunde Photographen Oesterreichs (Autriche), Photographische Gesellschaft (Suisse), Photographic Society of America (États-Unis), Photographic Society of India (Inde), Royal Photographic Society (Royaume-Uni), Real Sociedad Fotografica (Espagne), Schweizer Amateur Photographen Verband (Suisse), Svaz Ceskoslovenských Klubů Fotografů Amatéru (Tchécoslovaquie), Soproni Fotoklub (Hongrie), Sociedade Fluminense de Fotorgafia (Brésil), Societé Fotografica Subalpina (Italie), Sezession Munchener Lichtbildner (Allemagne), Society of Photographic Art*

L'un des vecteurs d'une évolution aussi flagrante de la dimension internationale de l'événement est certainement la présence de Francisco Aszmann. Le photographe hongrois, malgré son passage tumultueux par la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, a efficacement promu de nouvelles possibilités pour insérer le club dans le circuit international. Ce n'est pas un hasard si certaines des contributions les plus significatives de l'exposition de 1949 sont venues des pays d'Europe centrale. Officiellement présenté comme membre du jury de l'exposition, il est certain que son travail dans l'exposition ne s'est pas limité au rôle de la sélection des images. En proportion directe avec ses prétentions, l'"Exposition mondiale" était devenue un événement complexe, capable de couvrir différents types de production, tant d'un point de vue technique que thématique.

Malheureusement, aucun exemplaire des catalogues correspondant aux deuxième, troisième et quatrième éditions de l'"Exposition mondiale" n'a été pas identifié. Les seuls documents trouvés correspondent à ceux publiés dans *Foto Revista*, la publication officielle de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*.

La "IIe Exposition Mondiale d'Art Photographique" a fait l'objet d'un article paru dans *Foto Revista* dans son numéro 19⁴²⁷, publié en 1951. Le texte est une vue panoramique de l'exposition, en plus de fournir des informations sur les photographes et les entités lauréates. Contrairement à la première édition, la deuxième exposition s'est tenue dans le salon Assyrien du *Teatro Municipal* à Rio de Janeiro, « au cœur de la capitale de la République ». L'exposition est ouverte au public du 30 juin au 10 juillet 1951. Dans le texte est publiée une déclaration générale sur les principales caractéristiques de l'exposition : « Des gens aux croyances les plus diverses et aux idéologies les plus étranges, aux tendances photographiques reflétant clairement le sentiment de chaque peuple, étaient représentés, l'un à côté de l'autre, comme s'ils étaient jumeaux, dans un grand *ciranda*, montrant à tous, du surplus, que l'art ne connaît pas de frontières, que l'art est universel ».

Les photographies de la deuxième exposition mondiale ont également été subdivisées en quatre groupes distincts : « Photographies en noir et blanc », « Photographies positives en couleur », « Reportages » et « Diapositives en couleur ». Le maintien des différentes catégories dénote une certaine continuité par rapport à la première version. Dans le premier groupe, les vainqueurs étaient l'allemand Otto Bohler avec la médaille d'or, le suisse Werner Luthy et le

(Danemark), *Photvereinigung im T. V. Die Naturfreunde (Allemagne) et Zwolsche Amateur Fotografen Vereenigung (Pays-Bas)*.

⁴²⁷ "II Exposição Mundial de Arte Fotográfica. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, Niterói, 1951, p. 8-10.

brésilien José Oiticica Filho avec les médailles d'argent et le belge Maurice Van de Weyer avec la médaille de bronze.

Dans le groupe « Positives colorées », les photographes Neumulier (Autriche) a reçu la médaille d'or, Rudolf Dodenhoff (Allemagne) la médaille d'argent et José Maria Lara (Espagne) la médaille de bronze. Le troisième groupe, dédié au reportage, a eu comme gagnants les photographes Otto Sibor d'Autriche avec la médaille d'or, Erich Angenendt d'Allemagne avec la médaille d'argent et Alan Fisher, membre de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* avec la médaille de bronze. Les photos de Sibor (Fig. 275) et Fisher (Fig. 276) ont été publiées dans l'édition du magazine.



Fig. 275: “Die Grossen” de Otto Sibor. Aceita na II Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, n. 19, 1951, p. 17

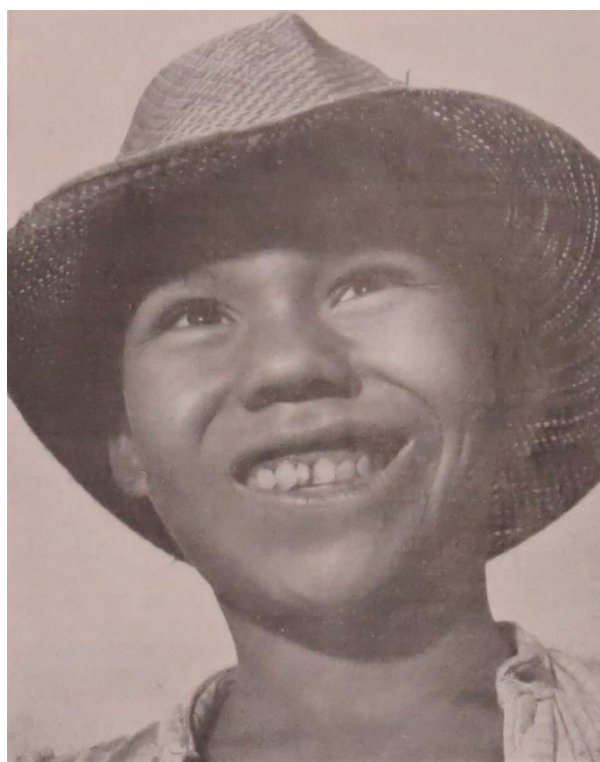


Fig. 276: “Amazon Farmer II” de Alan Fisher. Aceita na II Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, n. 19, 1951, p. 13

Le quatrième groupe concerne les diapositives colorées. Le Canadien Sam J. Vogam a remporté la médaille d'or, l'Américain G. Lewis Vogam a gagné la médaille d'argent et le Brésilien Junior Aguiar a gagné la médaille de bronze avec une image de la cascade de Paulo Afonso.

Le salon de 1949 a été le premier à produire des diplômes pour les meilleures entités présentes dans l'exposition. Il est intéressant de noter, parmi les clubs récompensés, des habitués, mais aussi la présence de groupes qui font leurs débuts dans un salon de la SFF⁴²⁸ :

- 1ère place - Savez Photo I Kinoamatera Jugoslavije - Belgrade, Yougoslavie
- 2ème place - Sezession Munchner Lichtbilder - Munchen, Allemagne
- 3ème place - Photovereinigung im T.V. - 'Die Naturfreunds', - Autriche
- 4ème place - Grêmio Português de Fotografia - Lisbonne - Portugal
- 5ème place - Galerie de photos de Catalogne - Barcelone - Espagne
- 6ème place - Ass. Brasileira de Arte Fotográfica - Rio de Janeiro - Brésil
- 7ème place - Foto Clube do Espírito Santo - Vitória - Brésil
- 8e place - The Kwangtung Photographic Society - Canton, Chine

⁴²⁸ II Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, n. 19, 1951

9ème place - Ass. Dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul - Porto Alegre
- Brésil
10ème place - Sociedade Sergipana de Fotografia - Aracaju - Brésil

Tout d'abord, l'absence de *Foto-cine Clube Bandeirante* parmi les entités primées est flagrante. Ce facteur semble indiquer l'absence totale du club dans l'exposition de 1951. En revanche, d'autres clubs brésiliens récemment créés ont participé au salon : l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* (6e place), l'*Associação Dos Fotógrafos Profissionais do Rio Grande do Sul* (9e place) et la *Sociedade Sergipana de Fotografia* (10e place). Par ailleurs, un autre club brésilien fait partie du top 10 : le *Foto Clube do Espírito Santo*, créé en 1946. Il est intéressant de noter que la *Savez Foto I Kinoamatera* Yougoslavije, bien qu'elle n'ait obtenu aucun prix individuel dans l'exposition, a réussi à atteindre, dans sa première participation, la première place.

Dans un registre complémentaire, les membres de la Société française de photographie publient dans leur « Chronique mensuelle⁴²⁹ », des informations concernant la soumission de photographies pour la participation à la IIe Exposition Mondiale de la SFF. D'après cette note, les photographes suivants ont envoyé des images à Niterói : Maurice Bernard (3), M.Helson (3), L. Noulet (3), E. Brulé (4), Brhoihanne (3), Pizon (2) et Ménard (4). Cependant, il n'a pas été possible d'identifier les photographies qui ont été acceptées dans la salle. Cependant, dans l'édition d'août-septembre 1951⁴³⁰ de son Bulletin, la Sff atteste d'un total de 7 acceptés parmi les membres du groupe, mais sans identifier les images et leurs auteurs.

Concernant la réalisation de la troisième édition de l'événement, l'information est encore plus restreinte : seule une note publiée dans *Foto Revista*⁴³¹ :

Le nombre de photographies arrivées pour la IIIème Exposition Universelle a atteint à ce jour la somme élevée de 3.000. Ces données ont été prises 15 jours avant la clôture des inscriptions. La Malaisie, le Venezuela, l'Irak et la Pologne seront représentés pour la première fois dans nos expositions internationales. (...) La correspondance entre la SFF et les ambassades qui représentent les nations les plus diverses dans notre pays est saine, constituant pour notre Club un solide échange culturel qui élève l'effort que nous avons développé pour l'approche des hommes par l'art. Les collections les plus nombreuses proviennent de France, du Portugal, d'Italie, des Etats-Unis et d'Inde.

⁴²⁹ *Chronique mensuelle de la Société Française de Photographie*. Paris, 1951, p.80

⁴³⁰ *Bulletin de la Société française de photographie*. Paris, 1951, mai, n. 5

⁴³¹ P. 29. La copie est la seule trouvée pour l'année 1952. Curieusement, il adopte aussi le numéro 19, le même que l'édition mentionnée ci-dessus pour l'année 1951.

Bien que brève, la note présente des indices significatifs sur la façon dont s'est déroulée la troisième édition de l'exposition. Tout d'abord, il fait état d'un nombre important de contributions. A titre de comparaison, lors de la IV^e Exposition internationale de 1948, la SFF reçut 1043 photographies au total. Le commentaire atteste également de la présence de pays qui n'avaient pas encore participé aux événements de la SFF. De plus, il présente l'une des stratégies utilisées par les membres du SFF pour rendre leur articulation internationale viable : les ambassades. Il est intéressant de signaler qu'après une petite participation aux éditions de 1948 et 1949, la France était la représentation internationale avec le plus grand nombre d'exposants en 1953.

2.4 - Les salons internationaux de la Sfp et la participation brésilienne

La collection de photographies brésiennes de la Sfp est directement liée aux expositions internationales organisées par l'institution entre 1946 et 1953. Enfin, au moins en partie. Ainsi, l'analyse de ces images implique nécessairement une compréhension plus approfondie de l'événement, de ses promoteurs, de ses participants et des différents niveaux de répercussion.

Comme dans le cas des salons organisés entre-guerres, il y a peu de références à la Sfp à partir de 1946. Françoise Denoyelle⁴³² a été la première à aborder l'histoire de l'institution au milieu du XX^e siècle, en s'intéressant d'abord aux conséquences du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Cette période marque le début de ce que l'auteur appelle "une étape du déclin". Selon Denoyelle, avec le début de la guerre, même si l'institution n'a pas officiellement fermé ses portes, elle vit une période de stagnation qui a atteint à la fois les actions quotidiennes, la réalisation de son traditionnel salon international, mais aussi sa collection⁴³³ :

Deux semaines après la mobilisation, le 12 septembre 1939, Armand de Gramont réunit le conseil pour faire le point. Selon Léopold Lobel, Auvillain, avant son départ aux armées, a procédé à la mise en lieu sûr des collections d'objets précieux, et fait transférer la bibliothèque dans les caves de l'immeuble. Le personnel de la SFPC est licencié, et le conseil se préoccupe de trouver à chacun un nouvel emploi. La conjoncture, au début de la guerre, soulève chez nombre de Français une vague d'interrogations mêlée d'inquiétude face à une situation confuse. (...) Les administrateurs n'échappent pas à cet état d'esprit et se quittent sur un : "Étant donné

⁴³² DENOYELLE, Françoise. *Une étape du déclin – La SFP pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Études Photographiques – Sfp, n. 4, Paris, 1998

⁴³³ DENOYELLE, 1998, p.2

les circonstances, le conseil décide d'attendre les événements." Sept mois s'écouleront avant qu'ils puissent à nouveau se réunir.

Les livres et documents sont entreposés au sous-sol pour la garantie. Les images envoyées pour la participation au salon de 1939 connaissent, probablement, un destin similaire. Certains associés du club se trouvent dans une situation précaire : prisonniers de guerre, évacués, nombreux sont ceux qui sont partis sans laisser aucun contact ni adresse. Le nombre de membres ne devient qu'un chiffre. Avec la fin de l'occupation, Denoyelle constate la poursuite d'une période de déclin apparemment irréversible. Si, au cours des périodes précédentes, l'institution dépendait de la généreuse contribution de ses membres, que ce soit sous forme de dons ou d'héritage, la situation financière est devenue insoutenable en 1946. L'hôtel particulier de la rue Clichy était en dégradation flagrante, nécessitant des réparations et des soins qui dépassaient largement les possibilités de l'institution.

Pendant la guerre, le secrétaire général de l'institution, Roberto Auvillain, est mobilisé pour agir dans la section photographique de l'aéronautique. Le Salon de 1939 fut continuellement reporté, de même que la tenue des cours et autres activités de l'institution. Cependant, Denoyelle souligne que la date établie comme le début du déclin de l'institution n'est pas absolu. En fait, l'institution avait déjà quelques traces de décadence, comme la fin de l'édition de l'album photographique en 1932, une publication de luxe, caractérisée par une sélection d'œuvres du salon reproduites en héliographie. Les tentatives de reprise des activités sont entravées par « les entraves de l'administration française, les restrictions dues à l'occupation allemande », mais aussi par « le manque de disponibilité des dirigeants et membres de la Société »⁴³⁴. Cependant, certaines sessions sont organisées, ainsi que des conférences et des cours de photographie. L'auteur souligne que l'institution a été en mesure de maintenir une relative neutralité pendant le conflit et qu'il n'y a pas eu d'enregistrements d'interventions précises.

En ce qui concerne la collection, Denoyelle mentionne l'absence de comptes-rendus plus précis dans les comptes-rendus des réunions devenues rares. Cependant, il semble que la collection, ou du moins une grande partie de celle-ci, soit également restée au sous-sol, surtout pour éviter des conséquences plus dramatiques en cas d'attentats à la bombe. Avec la fin du conflit, les problèmes qui compromettaient la santé financière de l'institution ont de nouveau pris de l'importance. Denoyelle fait ensuite référence au rapport présenté au conseil

⁴³⁴ DENOYELLE, 1998, p.6

d'administration par Robert Auvillain. Du texte, Denoyelle souligne l'extrait où Auvillain de la décadence de l'institution qui, récemment, était la principale référence pour ceux qui se sont consacrés à la photographie, que ce soit par le biais de la science, la technique ou l'art. Selon l'auteur, si l'institution se tenait au courant de tous les progrès réalisés dans le domaine de la photographie, parce que les résultats des recherches étaient communiqués rapidement, la situation était différente à l'époque, et les inventeurs cherchaient d'autres moyens pour diffuser leurs découvertes. Par ailleurs, Auvillain fait un constat pessimiste : « Plus l'usage de la photographie se développe, plus le rôle de la SFPC est restreint, qui n'est plus d'informer ses membres »⁴³⁵. En fait, l'institution est en pleine crise quant à son identité et son rôle. Denoyelle la voit éloignée des avant-gardes ainsi que des courants humanistes de la photographie d'après-guerre, même le lien de certaines figures du Groupe des XV est considéré comme précaire.

Depuis le retour aux activités, le Sfp n'a publié qu'un bref calendrier avec les activités de chaque mois. Ce n'est qu'en 1947 que le Bulletin de l'institution est repris, dans un format beaucoup plus modeste que les précédents et avec une édition trimestrielle, au lieu de mensuelle. Cependant, seuls 3 numéros de la publication sont édités. En 1948, la Sfp publie sa « Cronique Mensuelle⁴³⁶ », destinée à diffuser les actions quotidiennes de l'association. La publication a été graduellement étendue jusqu'à ce que, en mai 1951, le format du Bulletin soit repris. D'une manière générale, les différentes versions de l'imprimé officiel de la Sfp ont valorisé la diffusion d'articles techniques et de discussions esthétiques, en plus de la répercussion de certaines expositions, ainsi que la publication des comptes-rendus des réunions. En outre, depuis 1949, ils publient également l'invitation à participer à des salons en France et à l'étranger, ainsi que des informations sur les soumissions des photographes de l'entité pour participer à ces salons. Parfois, ils font aussi connaître les activités des différentes sections de l'entité, notamment les événements de la « Section d'Art Photographique », présidée par A. Flammant et à laquelle participent Masclet, Albin-Guillot, André Garban, etc. Enfin, comme le souligne Denoyelle, la publication consacre aussi régulièrement un espace à l'exposition de la situation financière de l'entité, de plus en plus décadente. Cependant, il faut éviter le discours qui attribue à cette période un contexte de stagnation complète. La Sfp jouit encore d'un relatif prestige institutionnel, notamment à l'étranger, grâce à son esprit pionnier et à l'ampleur de ses actions antérieures.

⁴³⁵ CRCA, 18 novembre 1948, p. 112. In: DENOYELLE, 1998, p.8

⁴³⁶ Il faisait environ 8 pages. Les Bulletins de 1947 comptaient environ 30 pages.

Le salon a été repris en 1946 en signe d'espoir, de survie. Reportée d'innombrables fois, l'exposition de 1939 n'est pas organisée et la plupart des photographies envoyées étaient encore conservées dans la collection de l'institution. En fait, les organisateurs du salon de 1946 ont choisi d'ajouter les soumissions de 1939 à celles de 1946. Photographies produites et envoyées par des photographes et des artistes de toute l'Europe et ailleurs avant les conflits et celles produites par des pays fortement touchés par la guerre et en période de reconstruction.

La reprise des salons en 1946 coïncide également avec la première participation brésilienne à l'événement. Jusqu'à la dernière édition en 1953, et à l'exception de 1948, la contribution brésilienne était régulière et considérable, surtout si on la compare aux autres envois internationaux. L'édition 1950, par exemple, a reçu un "envoi spécial" hors-concours du *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo, avec 40 images de certains de ses exposants les plus engagés dans le circuit brésilien de l'époque. La répercussion de la production brésilienne sur les critiques de l'époque est également une donnée importante pour l'analyse de cette intersection. C'est aussi une rencontre d'attentes, de projets et de visions en matière de photographie. Toutefois, comprendre la participation brésilienne dans l'isolement serait une erreur. L'importance relative de cette contribution ne peut être mesurée que si on la compare à l'accueil des autres photographes lors de l'événement. Ainsi, ce parcours à travers les expositions internationales de l'après-guerre de la Sfp est aussi l'occasion de stimuler les débats au-delà des limites de la relation entre les clubs brésiliens et l'entité française. Réduire l'expérience des salons à cette coupure impliquerait de reproduire une version de l'événement qui ignore ses caractéristiques primordiales : la grande profusion d'images et la diversité entre elles. Cependant, il est clair que ce cheminement nécessite quelques questions conductrices, certaines plus globales et d'autres plus spécifiques. Premièrement, quels sont les autres pays participants ? Quelle est l'importance relative de cet ensemble dans le contexte général du salon ? Et, enfin, s'agit-il d'un ensemble cohérent d'images, c'est-à-dire que le salon a-t-il sa propre identité ? Dans quelle mesure les images exposées se rapprochent-elles et se distancient-elles de l'ensemble brésilien ? Comment était la réceptivité des images venant du Brésil ? L'intérêt n'est pas de déterminer quels sont les projets les plus victorieux et ceux qui ont échoué dans l'organisation des salons. Avant cela, il s'agit de comprendre comment ces différents projets sont liés les uns aux autres, comment ils sont mobilisés et comment ils sont reçus.

Avec la difficulté d'éditer une publication qui reflétait sa dynamique quotidienne, la Sfp a laissé peu de traces sur ses réalisations à partir des années 1940. Certains de ces quelques indices ont été abordés jusqu'à présent. Les autres seront mobilisés pour comprendre l'impact des salons sur la vie quotidienne de l'entité. Le lancement des appels, la réception des images,

la formation du jury d'admission et le choix des pièces, mais aussi l'influence de la réalisation de l'exposition elle-même. Le contact avec des images d'autres pays, liées aux contextes les plus divers, la comparaison avec le contexte français, parisien et même celui de l'institution.

Pour traiter à la fois de la reprise et des principaux continuités et changements, le rapport d'un commentateur prolifique des salons photographiques parisiens sera fondamental. Daniel Mascllet, dans ses critiques parues dans le magazine Photo-Cinéma⁴³⁷, a toujours proposé une sorte de « compte-rendu » du salon international. Son témoignage est d'autant plus intéressant car ses implications sur l'événement ne se limitent pas à l'observation ; Mascllet est un photographe actif dans le circuit parisien de l'époque et présent dans plusieurs activités quotidiennes de la Sfp, membre du Groupe des XV, il est aussi un des principaux mobilisateurs pour la création du Salon national, organisé en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France. Ainsi, à partir de la classification proposée par Philippe Dagen en 2004⁴³⁸ - journaliste, écrivain ou théoricien - il est possible d'attribuer à Mascllet une activité de « critique théoricien », dans la mesure où il propose des principes et des justifications à la pratique artistique en photographie, tout en établissant des classes suffisamment larges pour ne pas fixer de limites très strictes.

Au-delà d'un simple panneau d'images commentées, Mascllet, de façon régulière, est sévère dans ses critiques. Cependant, dans certains moments, le photographe fait aussi des commentaires louables, surtout aux représentations internationales, en plus de présenter des propositions de changements pour des événements futurs. De plus, Mascllet lui-même était un exposant régulier du salon et un grand connaisseur de ses coulisses.

La compagnie de Mascllet lors de l'approche des expositions internationales après 1946, se justifie aussi par la bonne acceptation de ses écrits et images au Brésil. En plus de sa participation au Salon international de São Paulo en 1951, les réflexions de Mascllet sur la photographie ont un impact important sur la vie quotidienne du FCCB à São Paulo. En définissant le chemin principal, quelques petits raccourcis et détours seront suivis grâce à la contribution occasionnelle d'autres critiques français qui se sont également consacrés à la réflexion sur l'événement. Georges Baratte, photographe amateur, a été membre du jury dans les éditions de 1946 à 1951. En tant que commentateur, Baratte a fait deux contributions

⁴³⁷ La "Photo-Cinéma", a été publiée par les Publications Paul Montel à partir de 1920 à Paris. La majorité des textes transcrits concerne les salons internationaux d'art photographique organisés par la SFP (critiques et comptes rendu d'exposition), mais aussi des articles généraux sur l'art photographique, la photographie amateur, entre autres sujets directement liés à la recherche.

⁴³⁸ DAGEN, Philippe. De la critique comme protestation. Dossier : La critique d'art au XIXe e XXe siècle. *L'œil* n. 564, décembre 2004, Paris

importantes : la première, dans le numéro inaugural du nouveau bulletin du Sfp en janvier 1947, avec une critique de l'exposition internationale de l'année précédente ; la seconde, publiée dans Photo-Revue⁴³⁹, apporte des réflexions sur l'édition 1949. Dans la même revue, L. Thénault présente un panneau bien illustré des éditions 1946 et 1947. La dernière déviation correspond aux critiques d'André Garban, également figure récurrente dans le jury, sur le salon de 1953.

2.4.1 - 34e Salon (1946)

Comme il s'agit de la seule critique publiée par un véhicule officiel de la Sfp, il peut être pertinent de commencer le chemin par les remarques de Georges Baratte. Le texte correspond à la communication faite le 10 novembre 1946 à l'occasion d'une réunion de la « Section d'Art Photographique » :

La caractéristique du Salon de 1946, c'est le manque profond d'originalité tant technique qu'esthétique. Un photographe doué de solides connaissances techniques et d'un peu de tempérament pourrait dire devant presque toutes les photographies exposées : 'Si j'avais été là, j'aurais pu le faire'. J'exagère un peu, à dessein et pour frapper l'auditeur, mais, en gros, c'est bien cela.

On aurait pu voir les mêmes épreuves dans un Salon d'il y a dix ans, à une, exception très : le portrait d'un jeune héros de la Résistance.

Pas une photo de guerre, et pourtant il y a eu la guerre et les ruines. Sommes-nous donc devenus en France au moins, si terriblement incapables d'émotion. Une catastrophe effarante a surgi, des ruines effroyables se sont accumulées et nous photographions toujours des paquets de nouilles dans notre cuisine et des œufs sur le plat.

Après les serveurs critiques, Baratte fait une mise en garde importante par rapport à l'ensemble d'images qui contenait non seulement les photographies envoyées pour la participation dans la salle en 1946, mais aussi celles envoyées au salon de 1939⁴⁴⁰. Donc, en fait, l'inconvénient par rapport à l'absence de changement est justifié, dans la mesure où l'exposition contient, effectivement, des images d'avant la guerre. Néanmoins, le contrepoint entre les images de 1939 et celles de 1946 ne montre pas une différence proportionnelle aux attentes de Baratte. En ce qui concerne les images présentées, ajoute-t-il :

Les portraits sont rares à ce Salon, saluons ceux-ci au passage. Il y manque aussi des photos de mer, mais par la grâce de M. Hitler, nous avons pendant de longues années perdu le droit de nous promener sur ses bords, et surtout de la photographier.

⁴³⁹ La "Photo-Revue", créée en 1888, était une publication mensuelle des Éditions de Francia. Ainsi comme la Revue Photo-Cinéma, la majorité des textes transcrits concerne les salons internationaux d'art photographique organisés par la SFP. Informations sur l'activité d'autres sociétés en France et l'organisation d'autres expositions.

⁴⁴⁰ Ce contexte justifie le fait que certains photographes soient cités deux fois dans le catalogue, par exemple. En fait, il y a eu deux soumissions distinctes.

Baratte fait des commentaires élogieux à l'égard des exposants américains, présents en poids dans le salon (Annexe 2). Pour l'auteur, les photographes de ce pays peuvent être divisés en trois grandes tendances : une première qui s'approche de la tendance anglaise, les paysages de l'école pictorialiste et les portraits idéalisés ; une école purement américaine, plus positive et plus grossière, mais pas sans grandeur ; et le groupe du f:64, composé de nettistes intransigeants. L'auteur ajoute également une tendance « Cinéma », caractérisée par l'universalité, qui rend la photographie méconnaissable d'un point de vue national. Baratte observe ce phénomène avec crainte, dans la mesure où « les meilleurs artistes de tous les temps ont toujours produit des œuvres fortement individualisées du point de vue national⁴⁴¹ ». Il est intéressant de voir cette demande comme une permanence importante du salon. La lecture faite à partir du spectre national a grandement influencé la réception critique des œuvres étrangères, souvent présentées et discutées dans leur ensemble et non par une approche centrée sur les approches individuelles de chaque artiste. Cette tendance n'est pas négligeable, surtout parce que Baratte est membre du jury d'admission de l'événement, ayant une influence directe sur sa conformation.

En ce qui concerne les salons internationaux de la Sfp, Daniel Masclat⁴⁴² commence ses commentaires avec enthousiasme, après tout, selon son propre constat, un hiatus de sept ans a été interrompu. Comme Baratte, Masclat souligne le fait que l'événement a réuni les images de 1939 et de 1946. En effet, avec le déclenchement de la guerre, la salle qui se tenait normalement en octobre a été annulée et les images qui avaient déjà été envoyées à la participation, maintenues par la Sfp. Pour Masclat, la rencontre entre les deux transferts était très riche : un grand nombre d'images, variées entre elles et intéressantes. Après la première sensation d'enchantement, Masclat avoue qu'il n'est pas entièrement satisfait avec le salon. Malgré leur beauté et leur qualité, l'auteur se plaint d'un manque d'actualité, les images n'ont pas des rapports avec son propre époque. Pour l'auteur, c'est comme s'il y avait une sorte d'accord tacite, dans lequel les photographes s'engageaient collectivement à ignorer "les transformations de notre monde bouleversé qui sont actuellement sa période la plus extraordinaire". Masclat qualifie cette absence de grave, dans la mesure où elle touche les principes de l'art photographique dans son rapport au réel. A titre d'exemple, l'auteur cite le tableau "Guernica" de Pablo Picasso, comme une œuvre d'art inévitablement associée à une triste période de l'histoire de l'Espagne et, précisément pour cette raison, extrêmement nécessaire. Un autre

⁴⁴¹ BARATTE, 1946, p. 17

⁴⁴² MASCLAT, Daniel. « *Le 34^e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, décembre 1946, p. 136

parallèle établi par Masclet correspond aux photographies de Robert Capa, « à la fois de œuvres d'art et des documents indiscutables ». Pour Masclet, le défi des photographes est celui de « créer le Beau avec le Vrai... ». L'attente d'un panneau rempli par des nouveaux thèmes et approches, d'images artistiques et documentaires, a été brisée par la confrontation avec :

les mêmes 'belles compositions', les éternelles 'valeurs riches' et les 'noirs puissants', les 'images décoratives' et les 'solides' natures mortes. J'ai touché les mêmes papiers de luxe, avec lesquels on essaie (vainement) d'insuffler à l'image le feu qui lui manquait lors de sa création... J'ai revu, hélas ! les nénuphars, les bouquins à paire de lunettes, les moutons à contre-jour, les pêcheurs à la ligne et les œufs sur le plat !

En bref, Masclet se plaint de l'absence de "Vie" dans les images. En ce qui concerne l'analyse des photographies exposées, Masclet adopte une stratégie narrative qui restera inchangée dans ses « comptes-rendus » : commencer par un commentaire général des représentations nationales, puis commenter les auteurs et œuvres en particulier. Cette approche est très similaire à celle de Baratte et certainement tributaire de l'organisation de l'exposition, ainsi que de la disposition des photographies⁴⁴³.

Comme prévu, l'ensemble français est le plus important du salon. Au total, 121 auteurs et 195 photographies ont été acceptées. Parmi les photographes, 46 sont des résidents à Paris, mais seuls deux sont cités en tant que membres de la Sfp. Le grand nombre d'exposants hors-Paris⁴⁴⁴ témoigne d'une tendance déjà perceptible dans les salons de l'entre-deux-guerres : l'augmentation de la diffusion de la pratique photo-clubiste en France. Cependant, Masclet a des réserves quant à la pertinence de cette production, à la fois par rapport aux praticiens amateurs, mais aussi concernant les professionnels. Dans le cas des amateurs, la peur concerne la relation récréative qu'ils établissent avec la photographie, ce qui peut impliquer différents niveaux d'engagement. Le risque serait pour le pratiquant amateur d'automatiser son expérience et de transformer son appareil photo en une sorte de « machine à mémoire », en dispositif utilitaire, tout comme l'horloge est une « machine à temps ». Par rapport aux professionnels, le danger est de ne voir la photographie que comme une activité commerciale et de négliger son aspect le plus significatif, celui de l'art. Masclet perçoit une perte d'enthousiasme et de ferveur, éléments qu'il considère essentiels à la « création d'une œuvre d'art authentique ». En général, à son avis, les images présentées par les Français manquent d'intensité d'expression.

⁴⁴³ Une grande partie des témoignages relatifs aux salons de la Sfp indiquent que les photographies ont été exposées en groupes correspondant aux ensembles nationaux.

⁴⁴⁴ Parmi les villes françaises avec des participants à l'événement, on retrouve : Clermont-Ferrand, Uzès, Le Havre, Béziers, Colmar, Nantes, Rennes, Lyon, Dunkerque, Clamart, Mulhouse, Saint-Etienne, Dijon, Amiens, Hède, Arles, Marseille, Reims, entre autres.

Parmi les exceptions, Masclat cite « Les six copains » de Mme Amson, les « belles compositions botaniques » des frères Auradon et les deux paysages de montagne exposés par Maurice Bernard, qualifié d'alpiniste habile et « Leicaïste ». Les photographies hors-concours du "Groupe des XV" sont célébrées pour avoir réuni quelques-uns des professionnels les plus renommés et les meilleurs artistes parisiens. L'auteur fait l'éloge de « Résistant⁴⁴⁵ », une photographie présentée par André Garban, alors membre du jury, précisément parce qu'elle est liée à un thème actuel. Cependant, il se plaint du fait que les membres du groupe ont envoyé les mêmes images qui avaient été montrées quelques mois auparavant à la galerie Pascaud à Paris. Pour finir, Masclat semble soulagé par l'absence d'images de tendances liées aux "vieilles écoles" et à leurs procédures dites d'intervention artistique :

Le développement immense de l'appareil de haute précision et le perfectionnement incessant des surfaces sensibles ont aussi joué leur rôle dans sa fin. Cette époque, mauve, et victorieuse, la remplace : celle de la photographie moderne, pure, nette et précise, et qui va bientôt se parer du charme frais des nouvelles couleurs. (...) C'est dans l'ordre ! L'auto remplace le phaëton, la radio le téléphone, l'avion l'automobile, et la fusée battra l'avion...

Il s'agit d'une indication importante de l'orientation de la technique photographique à partir de ce moment-là et elle sera au centre d'une grande partie du débat entrepris par les membres des photo-clubs. Parmi les photographes étrangers, les principaux compliments sont adressés à trois des représentations les plus significatives, celles des États-Unis, de la Hongrie et de la Tchécoslovaquie⁴⁴⁶. En premier lieu, Masclat souligne leur maîtrise technique, mais ils sont également loués pour l'envoi d'images puissantes et originales, aussi bien celles réalisées sur « papiers classiques » que celles réalisées sur « simples feuilles de bromure brillant ». Pour l'auteur, les participants de ces trois pays sont capables d'allier qualité technique et capacité dans le « choix de thèmes éminemment photogéniques ». Contrairement à l'argument qui associe de bonnes copies photographiques à l'achat de produits de luxe, Masclat signale que plusieurs des œuvres les plus remarquables de ces trois représentations se caractérisent par leur simplicité.

Faut-il des moyens pour réaliser ce portrait d'enfant blond vu au travers d'une palissade ? Et faut-il des moyens pour nous montrer les nervures grandioses et architecturales de cette simple feuille d'arbre ? Et ce splendide nu hongrois ? Et ces gens qui montrent dans l'autobus, sous la neige qui tombe, nous avons tout cela chez nous. Mais nous ne le voyons pas !

⁴⁴⁵ Probablement la même photo dont Baratte a fait allusion.

⁴⁴⁶ États-Unis : 48 photographes et 88 images, dont deux soumissions (1939-1946) du photographe Eleanor Parke Custis ; Hongrie : 23 photographes et 61 images, dont deux soumissions (1939-1946) pour Tibor Csorgeo, Erno Vadas et Jozsef Seidl ; Tchécoslovaquie : 16 photographes et 16 images.

Les Hongrois ont effectivement présenté un ensemble expressif dans l'édition de reprise du salon. Seuls Tibor Csorgeo et Erno Vadas ont présenté 8 images chacun. Csorgeo avait déjà fait une participation remarquable dans les salons des années 1930, avec une de ses photographies reproduites dans le catalogue de l'édition de 1937 et une autre choisie comme image de couverture du catalogue de 1938. Les deux photographes seront également des références constamment mentionnées par les photographes brésiliens depuis les années 1940. En l'absence de reproductions dans le modeste catalogue du salon de 1946, la collection internationale de l'institution permet de faire connaître certaines des images les plus remarquables.



Fig. 277 : « En Haut » de Kalmar Polgar. .Coleção Société française de photographie, Paris.



Fig. 278 : « Printemps » de Grete Popper. .Coleção Société française de photographie, Paris.

Les images du hongrois Kalman Polgar (Fig. 277) et de la tchèque Grete Popper (Fig. 278) font partie de la collection internationale de la Sfp. Les deux correspondent directement à l'argument de Daniel Masclet sur l'utilisation de la simplicité qui caractériserait les photographies provenant de ces pays. « En haut ! » présente une série de nouveautés par rapport à une copie de salon typique, à la fois par l'angle inhabituel de prise de vue et la proportion de

la figure humaine dans l'image, ainsi que par l'utilisation d'un contraste intense qui souligne la dimension géométrique de la composition, apportant un jeu intéressant entre lignes et ombres. L'utilisation d'un nouvel angle de prise de vue peut également être attestée par "Printemps" de Grete Popper, épreuve aussi présente dans la collection de l'institution. De plus, la composition est basée sur l'articulation entre les éléments clairs et sombres, où la référence semble être l'arbre disposé sur le côté droit. C'est une image typiquement photographique, obtenue sans l'utilisation de techniques d'intervention. Ses contours sont nets et le contraste entre les surfaces blanches favorise l'évidence des ombres. Popper était une exposante assidue au salon de Paris, participant à toutes les éditions tenues depuis 1934. L'une de ses images a fait la couverture de l'édition de 1935 de l'événement.

Dans son article dans Photo-Cinema, Masclet a choisi deux images pour illustrer son texte. "La Matinée en Forêt", de Jaroslav Pacowsky (Fig. 279) de Tchécoslovaquie, a même fait la couverture du numéro. A l'intérieur de la publication, Masclet publicou "Refuge du couvercle - Grande Jorasses" de Michel Huet (Fig. 280). Il est difficile de voir un lien plus évident entre ces deux images. Ce sont deux paysages hibernés, mais traités de manière complètement distincte. L'image de Pacowsky est plus liée au jeu de composition proposé par Polgar et Popper qu'à la photographie du Français Huet. "La Matinée en Forêt" a dans l'utilisation des lignes l'élément principal de la composition : les verticales, disposées en haut, sont mises en valeur par le contraste élevé, les diagonales s'étendent au long de l'image. Le référent est identifiable : un ensemble de troncs d'arbres enregistrés dans une surface de terre enneigée. Cependant, avant le référent, le photographe a priorisé le jeu entre les contrastes et le dessin naturellement engendré par les ombres. Dans "Refuge du couvercle", le paysage est chargé d'une dimension contemplative et admirable par rapport à la nature. Sur l'image, l'imposante chaîne de montagnes souligne l'isolement de la maison et justifie sa désignation comme refuge.



Fig. 279 : « La matinée en forêt » de Jaroslav Pacowsky. Photo-Cinéma n. 34 (Couverture). Paris, décembre 1946



Fig. 280 : « Refuge du couvercle » de Michel Huet. Photo-Cinéma n. 34, p.137. Paris, décembre 1946

Selon Masclet, la photographie dépend principalement de l'œil et du cerveau d'un artiste et, par conséquent, la qualité du travail ne dépend pas de l'utilisation d'équipements et de matériaux coûteux.

L'ensemble des photographies envoyées par les institutions du Royaume-Uni⁴⁴⁷, le troisième en importance dans le salon, est associé par Masclet à la tradition, où la plus grande icône reste selon Alexandre Keighley qui « depuis cinquante ans, expose toujours le même paysage »⁴⁴⁸. Keighley était un habitué du salon parisien, ayant ses images publiées dans l'album de luxe produit pour le salon de 1932, ainsi que dans les catalogues des éditions de 1935 et 1937.

Le « Groupe Hollandais » a soumis un envoi spécial au salon avec un total de 64 images produites par 38 photographes. Parmi eux, Masclet met en avant la figure de Jan de Meyere, décrit comme un maître de la technique « High-Key⁴⁴⁹ ». Il est intéressant de noter que, bien qu'ils soient des habitués du salon, les Néerlandais n'ont pas eu aucune de leurs images reproduites dans le catalogue. L'ensemble envoyé par des photographes argentins⁴⁵⁰ est loué pour son « brillant effort », tandis que la Nouvelle-Zélande, l'Irlande, l'Égypte et la Palestine⁴⁵¹ sont citées pour avoir envoyé « quelques belles images ». Masclet présente également son mécontentement face à l'envoi de photographes soviétiques. Bien que numériquement significatives dans l'exposition, les 48 œuvres présentées par 30 auteurs différents n'étaient pas à la hauteur du pays, réputé pour avoir des créateurs exceptionnels dans les domaines du théâtre, de la musique et de la danse. Parmi les exposants se trouve Alexandre Rodtchenko, avec une photo acceptée. Au total, 31 pays ont participé à l'exposition, en plus de ceux déjà mentionnés, ont également envoyé des contributions des photographes d'Inde, Portugal, Suède, Pologne, Suisse, Chine, Norvège, Belgique, Roumanie, Canada, Danemark, Monaco, Grèce, Pays-Bas, Afrique du Sud, Australie, Ceylan et Luxembourg⁴⁵².

⁴⁴⁷ 30 photographes et 48 images, dont 2 de Helmut Gernsheim.

⁴⁴⁸ Opinion également partagée par Baratte.

⁴⁴⁹ Masclet commente le travail de l'artiste suédois, mais affilié au groupe hollandais, dans son article "MANIÈRE, PASTICHE et personnalité", publié dans le numéro d'octobre 1946 de la revue Photo-Cinéma et apporte quelques précisions sur la technique High-key (p.109) : « Toute image, quelle qu'elle soit, comporte une certaine 'gamme' de tons. Les unes (la majorité) renferment surtout des tons moyens, n'étant ni très claires, ni très sombres. D'autres, au contraire, ne renferment que des tons foncés dont dites 'traitées en low-key' et celles qui renferment que des tons clairs sont dites 'high-key', deux mots d'origine musicale anglaise qui, littéralement, veulent dire 'clef-basse' (low : bas) et 'clef-haute' (high : haut, élevé). Ceci par analogie avec la clef de sol qui est une clé haute, sur le clavier d'un piano, par exemple, et la clé de fa qui est la clé basse de ce même instrument. »

⁴⁵⁰ 4 photographes et 8 images.

⁴⁵¹ Nouvelle-Zélande : 2 photographes et 2 images ; Irlande : 3 photographes et 3 images ; Égypte : 4 photographes et 6 images ; Palestine : 1 photographe et 4 images.

⁴⁵² Inde : 5 photographes et 11 images ; Portugal : 5 photographes et 9 images ; Suède : 5 photographes et 9 images ; Pologne : 4 photographes et 9 images ; Suisse : 4 photographes et 9 images ; Chine : 4 photographes et 5 images

En ce qui concerne la participation brésilienne⁴⁵³, expressive du point de vue du nombre de photographes, juste un bref commentaire : un très beau panneau. Cette opinion est partagée par L. Thénault, dans son approche du salon⁴⁵⁴. Pour l'auteur, les photographies du Brésil réalisent des effets heureux, agréables et même humoristiques, grâce à l'approche choisie envers les modèles. Sa sélection des plus belles photographies de la salle comprenait : un beau et harmonieux paysage d'hiver de M. Blyth du Canada, « Le Kioske » et « Matin Mistique » de José Oiticica Filho (*Sociedade Fluminense de Fotografia* de Niterói - SFF), « Vision du Nord Brésilien » de Gaspar Gaspar (*Foto Cine Clube Bandeirante* de São Paulo - FCCB) et « Aurore Glorieuse » de Pedro Josué (FCCB), du Brésil Par ailleurs, Thénault salue également « Neige e soleil » du Belge Maurice Van de Weyer, pour sa délicatesse et sa finesse, ainsi que les œuvres d'Amson, Garban, Lacheroy, Lorelle, Masclat, Pottier, Seeberges, du Groupe des XV, mais aussi les photographies de Laure Albin-Guillot.

Outre les deux images de José Oiticica Filho et les photographies de Gasparian (il a également exposé « Sérénité » et "Dunes") et Josué, les œuvres suivantes ont été exposées : « Le penseur » de Tibor Benedict (FCCB), « Étude de Composition » et « Le Départ » de Thomaz Farkas (FCCB), « Caboclos » et « Retrato de H.G » de Djalma Gaudio (FCCB), « Chemineau » de Plínio Mendes (FCCB), « Sans Destin », « Silhouette » et « Automne » de Ângelo Nuti (FCCB), « Don Garcia » de Fernando Palmerio, « Age heureux » de Eduardo Salvatore, « Mirage » et « Premières lueurs » de José Yalenti et finalement « Patineur paresseux » et « Modèle » de Roberto Yoshida. Grâce au travail de croisement des sources, qui s'est traduit par une immersion dans le circuit de partage d'images promu par les photo-clubs et les revues spécialisées, certaines des images des photographes du pays, exposées à Paris, ont pu être identifiées. C'est le cas de « Étude de composition » (Fig. 41, chapitre 1) de Farkas, montrée au salon de São Paulo la même année, mais aussi de « Age heureux » (Fig. 42, chapitre 1) de Eduardo Salvatore, ainsi que « Kyoske » de José Oiticica Filho (Fig. 281) et « Sérénité » de Gaspar Gasparian (Fig. 282).

; Norvège : 3 photographes et 5 images ; Belgique : 3 photographes et 4 images ; Roumanie : 3 photographes et 4 images ; Canada : 1 photographe et 4 images ; Danemark : 1 photographe et 2 images ; Monaco : 1 photographe et 2 images ; Grèce : 1 photographe et 3 images ; Pays-Bas : 1 photographe et 2 images ; Afrique du Sud : 1 photographe et 1 image ; Australie : 1 photographe et 1 image ; Ceylan : 1 photographe et 1 image ; Luxembourg : 1 photographe et 1 image ;

⁴⁵³ 12 photographes et 19 images acceptées.

⁴⁵⁴ THÉNAULT, L. « *Le 34e Salon international d'art photographique* ». *Photo-Revues. Éditions de Francia*, Paris, décembre 1946, p. 168



Fig. 281: « Kioske » de José Oiticica Filho. Catálogo do V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1946. Acervo FCCB de São Paulo

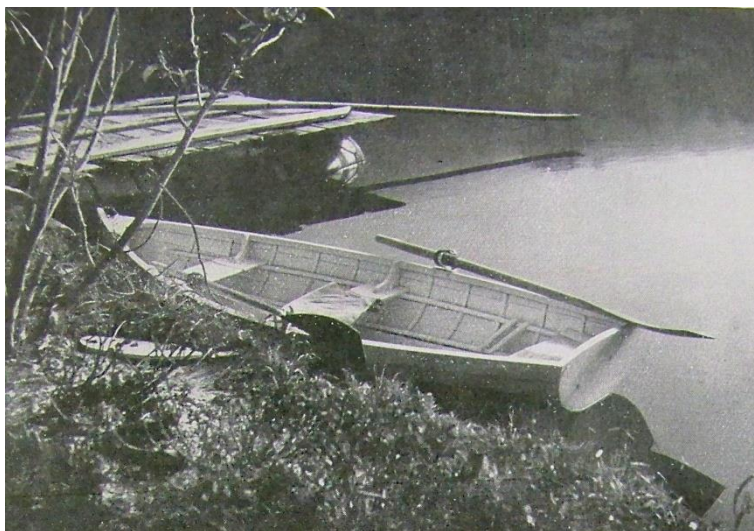


Fig. 282: « Sérénité » de Gaspar Gasparian. Catálogo do *III Salão Paulista*, 1944. Acervo FCCB de São Paulo

2.4.2 - 35e Salon (1947)

Dans sa critique du Salon de 1947⁴⁵⁵, Masclet commence par une comparaison avec l'édition de 1946. Contrairement au salon de l'année précédente, Masclet n'a pas ressenti l'impact positif du grand nombre d'exemplaires exposés, il s'agissait d'un salon beaucoup moins peuplé. Au cours de l'année précédente, l'enthousiasme suscité par la reprise du salon a éclipsé une bonne partie son approche critique. Dans son texte, Masclet se tourne vers une question qu'il juge fondamentale : « A chaque salon, on se pose toujours cette question : Est-il meilleur que celui de l'an dernier ? » Pour Masclet, cette question ne correspond pas à une demande d'évolution ou de progrès, mais surtout de renouvellement. L'argument est que la photographie est encore un art jeune et qu'elle devrait ainsi permettre aux photographes d'aujourd'hui de montrer l'exemple et « faire certaines choses mieux que ne le pouvaient nos prédécesseurs. » Cependant, l'auteur ne voit pas de différence de niveau notable entre cette année et celle de 1946.

Masclet reconnaît également un décalage non négligeable : plusieurs images « banales » et « de faible qualité » affichées à côté de photographies « extraordinaires et sensationnelles ». Sur le plan technique, l'auteur se plaint également de l'absence d'images témoignant du progrès technique de l'art photographique : aucune photographie en couleur, aucun flash synchro, aucun éclairage stroboscopique, rien qui puisse représenter les dernières avancées. La plainte s'adresse principalement aux photographes américains, où, selon l'auteur, la plupart de ces techniques sont déjà très répandues. La remarque s'accompagne d'une constatation fondamentale : est-il possible de conclure que les images envoyées par des États-Unis ne représentent pas l'avant-garde américaine ? Pour l'auteur, la réponse est simple : sans aucun doute. Les images d'amateurs dans le pays sont caractérisées par un manque d'actualité, un diagnostic similaire a été donné par l'auteur par rapport à l'ensemble de l'exposition de 1946.

L'édition de 1947 comprend un envoi spécial fait par des photo-clubs argentins et uruguayens⁴⁵⁶. Le total de 79 images, produites par 36 photographes, a été critiqué par Masclet précisément pour ne pas être en rapport avec les techniques courantes en photographie. Les artistes des deux pays d'Amérique du Sud présentent une grande quantité d'œuvres en bromoïl, technique considérée comme datée et associée à l'approche picturale d'une génération précédente.

⁴⁵⁵ MASCLET, Daniel. « *Le 35e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, novembre 1947, p. 157

⁴⁵⁶ En plus de l'envoi spécial, deux photographes uruguayens ont fait accepter 3 autres œuvres au salon.

Masclat se réjouit du fait que le salon de cette année-là ne présentait pas de nénuphars, de pêcheurs, ni de fours, parmi d'autres thèmes déjà datés. Néanmoins, l'auteur se plaint de la présence des « vieux barbus », des « verres craquelés » et de nus mal composés qui sont présents au salon depuis longtemps. Cependant, Masclat ne sait pas s'il attribue le changement aux exposants ou au jury. Il s'agit d'une question importante qui implique des phénomènes liés entre eux : la composition du jury et le processus de sélection du salon et, en parallèle, l'adéquation continue, une sorte d'autocensure, à laquelle les membres des photo-clubs se soumettent quand ils préparent leurs copies pour une exposition. Mais ce sujet sera davantage discuté au futur. D'une manière générale, l'auteur se plaint également de l'absence de « reporters-artistes » dans les salons, ainsi que d'autres photographes européens réputés, supposés isolés dans leur « tour d'ivoire ». L'auteur commente également le montage exagérément extravagant de certaines œuvres sur des cartons gigantesques, ainsi que les signatures faites directement sur les images des images. Contrairement au catalogue de l'année précédente, le catalogue de 1947 présente la reproduction de quatre photographies exposées : « Nu » de J. J. Goizet de Paris (Fig. 283), « Sun oil » de Rudolfg Jarai de Hongrie (Fig. 284), « Dance study » de Mario Finazzi d'Italie (Fig. 285) et « Cigogne sur la neige » de G. Broihanne de France (Fig. 286).

Masclat se réjouit du fait que le salon de cette année-là ne présentait pas de nénuphars, de pêcheurs, ni de fours, parmi d'autres thèmes déjà datés. Néanmoins, l'auteur se plaint de la présence des « vieux barbus », des « verres craquelés » et de nus mal composés qui sont présents au salon depuis longtemps. Cependant, Masclat ne sait pas s'il attribue le changement aux exposants ou au jury. Il s'agit d'une question importante qui implique des phénomènes liés entre eux : la composition du jury et le processus de sélection du salon et, en parallèle, l'adéquation continue, une sorte d'autocensure, à laquelle les membres des photo-clubs se soumettent quand ils préparent leurs copies pour une exposition. Mais ce sujet sera davantage discuté au futur. D'une manière générale, l'auteur se plaint aussi de l'absence de « reporters-artistes » dans les salons, ainsi que d'autres photographes européens réputés, supposés isolés dans leur « tour d'ivoire ». L'auteur commente également le montage exagérément extravagant de certaines œuvres sur des cartes gigantesques, ainsi que les signatures faites directement sur les images des images. Contrairement au catalogue de l'année précédente, le catalogue de 1947 présente la reproduction de quatre photographies exposées : « Nu » de J. J. Goizet de Paris (Fig. 283), « Sun oil » de Rudolfg Jarai de Hongrie (Fig. 284), « Dance study » de Mario Finazzi d'Italie (Fig. 285) et « Cigogne sur la neige » de G. Broihanne de France (Fig. 286).



Fig. 283 : « Nu » (Ampl.) de J. J. Goizet. Catálogo do 35e Salon International d'Art Photographique, 1947. Coleção Sfp, Paris



Fig. 284 : « Sun oil » de Rudolf Jarai. Catálogo do 35e Salon International d'Art Photographique, 1947. Coleção Sfp, Paris



Fig. 285 : « Dancestudy » (Ampl. Bromuro) de Mario Finazzi. Catálogo do 35e Salon International d'Art Photographique, 1947. Coleção Sfp, Paris



Fig. 286 : « Cigogne sur la neige » (Ampl. Bromuro) de Mario Finazzi. Catálogo do 35^e Salon International d'Art Photographique, 1947. Coleção Sfp, Paris

En ce qui concerne la participation française au salon, Masclet témoigne d'une ambiance de renouvellement et de recherche. Dans ce sens, l'auteur fait l'éloge du travail de Goizet (Fig. 283), Beauvallet et Michelot, ainsi que de Pierre Auradon.

La contribution significative de l'Italie (Fig. 285), qui était le pays étranger ayant le plus grand nombre d'auteurs étrangers dans le salon, n'est pas passée inaperçue. La quantité d'images correspondait également à une grande diversité thématique, mais aussi technique. La Hongrie présente un ensemble important, un total de 33 images produites par seulement 11 photographes. De plus, une photographie est également publiée dans le catalogue. Tout d'abord, le nombre élevé de photographies acceptées par exposant reflète la bonne réception de la production hongroise dans le salon parisien. Dans la critique de Masclet, Tibor Csorgeo et Erno Vadas sont qualifiés de virtuoses, exemples de la combinaison du don naturel et d'une approche parfaite de la technique. La représentation de la Tchécoslovaquie est mentionnée parallèlement aux photographes hongrois, dans la mesure où, selon Masclet, elle présente une production très similaire, étant également caractérisée par la représentation de coutumes pittoresques et de paysages typiques. En 1947, la Royal Photographic Society est chargée d'un "envoi amical" composé de 60 images produites par 60 photographes affiliés à l'institution. En plus de l'envoi, 21 autres photographes du Royaume-Uni avaient un total de 32 photographies acceptées dans le salon. Concernant les images britanniques, notamment celles envoyées par RPS, Masclet

observe la tendance à l'uniformité, présente dans le format des images, mais aussi dans leur approche technique et esthétique. Classé « un peu trop Victorien », l'ensemble est en revanche loué pour dénoter une relation d'engagement et de dévouement à la photographie. La présence d'Helmut Gernsheim parmi les amateurs britanniques cette année-là ne passe pas inaperçue Selon Masclet, Gernsheim :

nous a envoyé une œuvre splendide, d'esprit vraiment 'photographique' et de caractère très moderne : c'est l'étonnante 'Affiche pour sole artificielle'. Gernsheim explique dans son livre 'Photo, new vision' que son but fut de créer une publicité aussi réaliste que possible : Pour cela l'étoffe fut drapée sur la poitrine d'un modèle dont on n'aperçoit que le menton et la bouche, toute l'importance étant réservée aux plis brillants, lourds et somptueux de la rayonne. Impression visuelle, éclat, composition, tout y est, c'est une très belle réussite !

Les Etats-Unis confirment la baisse de participation déjà présente dans l'édition précédente. Au total, 13 photographes américains étaient présents et ont atteint 27 images acceptées dans l'exposition⁴⁵⁷. Des chiffres bien inférieurs à ceux présentés par les Américains tout au long des années 1930. Cette décroissance est également attestée par Masclet qui consacre une partie de son texte à ce thème. En premier lieu, pour lui « il est clair que les meilleurs Américains ne sont pas représentés ». Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur les publications « Popular Photography » et « U.S. Camera 47 », où circulerait des images produites par des photographes tels que : Weston, Steichen, Paul Strand, Kerlee, Mortensen, Lisette Model, Man-Ray, Henlé, Lincoln, Weegee, Barbara Morgan, Tony Frissell, Bourke-White, Ansel Adams, etc. Cependant, parmi ceux mentionnés, il n'y a pas de participants au Salon International de Paris.

Autre pays nord-américain présent à l'exposition, le Canada était représenté par 6 photographes qui avaient un total de 17 photographes acceptés, nombre beaucoup plus élevé que l'année précédente (1 photographe et 4 images). Parmi les auteurs canadiens, Masclet porte une attention particulière à l'œuvre de Karsh, originaire d'Ottawa, responsable de quatre portraits. L'auteur a enregistré David Low, George Bernard Shaw, Mme Eleanor Roosevelt et Winston Churchill. Yousuf Karsh était un photographe d'origine arménienne qui a immigré au

⁴⁵⁷ Dans un article paru dans le BOLETIM du 50 juin 1950 (p.22), il mentionne une correspondance écrite par Guilherme Malfatti et envoyée au président du club. Le contenu de la lettre fait référence à la question de la faible acceptation des photographies brésiliennes dans les salons organisés aux États-Unis et au Canada. Malfatti s'est basé sur des données extraites des catalogues des pays d'Amérique du Nord et a trouvé un pourcentage de seulement 15% d'étrangers admis. Cependant, cette faible acceptation ne correspondrait pas à une supériorité de la production nord-américaine, puisque Malfatti reconnaît parmi les images reproduites des sujets datés et dépassés, outre l'absence de nouveauté et de spontanéité, avec presque rien de "moderne et même de l'abstractionnisme". Témoignage complémentaire à la perspective présentée par Frank Fraprie dans son texte publié dans Photogrammes de l'année (FRAPRIE, 1940, p.15).

Canada dans les années 1930 et s'est établi comme portraitiste⁴⁵⁸. C'est précisément dans les années 1940 que le photographe a acquis sa notoriété après avoir réalisé certains des portraits qui ont participé à l'exposition de 1947 et qui composent actuellement la collection de la Sfp⁴⁵⁹. Bien qu'impressionné par le travail du Canadien, Masclet ne le place pas au même niveau que ceux qu'il appelle les génies de l'art photographique, à titre de comparaison : « Steichen a plus de souffle, est plus humain, Weston est plus profond, plus impitoyable, Paul Strand est plus important. Mais c'est en tout même un grand maître qui peut s'asseoir à côté d'eux, et c'est un portraitiste de classe internationale ».

Au total, 24 pays⁴⁶⁰ ont participé au salon de 1947, une baisse par rapport à l'année précédente qui avait reçu des contributions de 29 pays en plus de la France. La baisse est également attestée par rapport au nombre d'exposants. En 1946, il y en avait 715, en 1947, 593. En ce qui concerne la participation brésilienne, composée de 8 photographes et 12 photographies acceptés, Masclet signale une baisse de qualité. Si l'année dernière, les photographes du pays avaient présenté « des riches et typiques images très couleur locale », en 1947, le décor était formé d'images « sans importance ». Parmi les exposants brésiliens de 1947 figurent Djalma Gaudio (FCCB) avec « Solitário », José Oititica Filho (Rio de Janeiro) avec « Velejando » et « Luz e Sombra », Plínio Mendes (FCCB) avec « Por do Sol », « Manhã de Inverno » et « Ao cair da tarde », Fernando Palmerio (FCCB) avec « Importuno » et Eduardo Salvatore (FCCB) avec « Inverno ». Les photographes Victor Caccuri (FCCB) avec « Actualité » et « Tuant la soif », Francisco Ferreira (FCCB) avec « Campeiro » et Jacob Polacow (FCCB) avec « Treino » font leurs débuts.

⁴⁵⁸ Yousuf Karsk, a brief biography. Disponible em: <https://karsh.org/a-brief-biography/>

⁴⁵⁹ Collection de photographies canadiennes de la Sfp. Auteur : Karsh (notation 720-1, 720-4, 720-5 et 720-6).

⁴⁶⁰ Parmi les participations pas encore mentionnées : Belgique : 7 photographes et 11 images ; Canada : 6 photographes et 17 images ; Suède : 4 photographes et 6 images ; Australie : 3 photographes et 4 images ; Suisse : 3 photographes et 4 images ; Pays-Bas : 3 photographes et 3 images ; Portugal : 3 photographes et 3 images ; Afrique du Sud : 2 photographes et 4 images ; Danemark : 2 photographes et 4 images ; Inde : 2 photographes et 4 images ; Norvège : 2 photographes et 3 images ; Égypte : 1 photographe et 3 images ; Mexique : 1 photographe et 2 images ; Ceylan : 1 photographe et 1 image ; Nouvelle-Zélande : 1 photographe et 1 image



Fig. 287: "Inverno" de Eduardo Salvatore. Catalogue du II Salão Nacional de Arte Fotográfica - FCC do Recife 1955. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Pour Thénault, contrairement à Masclet, les images du Brésil sont « des paysages de couleur locale, avec des ciels magnifiques⁴⁶¹ ». D'autre part, en accord avec Masclet, il défend l'importance de la nouveauté, du renouvellement : « L'oeuvre photographique moderne exige de la vérité de la fraîcheur, de la clarté et surtout de la nouveauté ». Dans son récit, il ajoute une information intéressante : en raison du grand nombre de visiteurs qui ont assisté à l'ouverture, il était difficile de trouver un espace pour contempler les œuvres.

2.4.3 - 36e Salon (1948)

Au cours de son analyse concernant le 36e salon de 1948⁴⁶², Masclet fait des commentaires louables sur la qualité technique des œuvres présentées, ce qui aboutit à un « ensemble uniforme ». Cependant, il voit le salon comme une sorte « d'orchestre d'images, au milieu duquel on ne distingue les solistes », métaphore chargée d'une critique sévère. Masclet, qui était également musicien, atteste d'un nivellement médiocre parmi les exposants du salon, un groupe formé par des photographes qualifiés, mais qui ne produisent pas d'images pertinentes. Sur le plan de la compétence technique, Masclet fait une observation qui se rapporte

⁴⁶¹ THÉNAULT, L. « Le 35e Salon d'art photographique ». *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, décembre 1947, p. 187

⁴⁶² MASCLET, Daniel. « Le 36e Salon international d'art photographique de Paris ». *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, novembre 1948, p. 173

à l'une des principales hypothèses de recherche. Pour l'auteur, les progrès de la technologie photographique ont généré l'offre d'appareils qui « fonctionnent presque seuls ». De plus, la qualité et la variété des films, ainsi que celles des papiers photographiques, ont rendu le degré de maîtrise technique quelque peu obsolète⁴⁶³. L'argument de l'auteur est que ce n'est pas « par la technique qu'un photographe peut s'imposer », pour « se démarquer des masses », il sera apprécié pour l'élaboration d'images de valeur esthétique, émotionnelle et documentaire. Ces outils de jugement permettent de distinguer les "vrais maîtres".

Malgré la médiocrité, l'auteur souligne que le salon de 1948 présente moins répétitions et compositions banales que les années précédentes. Toutefois, il peut encore noter que de nombreux auteurs, peut-être pour justifier le statut des œuvres d'art de leurs copies, ont recourus aux papiers de luxe. Par rapport aux Français⁴⁶⁴, Mascllet fait l'éloge de « Jugeant son œuvre » exposée par Robertson qui, malgré son format moyen, se caractérise comme une pièce unique et bien travaillée. Les quatre fleurs exposées par Jean-Marie Auradon, en revanche, sont reprochées pour avoir témoigné d'une perspective artistique encore très tributaire de "l'esprit peintre" : « Ne seraient-elles pas encore plus belles, et certainement plus "précieuses", si elles avaient un point de vue plus "esprit photo ? » Mascllet en profite d'ailleurs pour provoquer certains des grands reporters parisiens de l'époque, Brassai, Michaud, Doisneau, Willy Ronis et Gaston Paris : il faut aller au-delà du sentimentalisme « attendrissant un peu facile⁴⁶⁵ », des mêmes images de toujours. L'argument de l'auteur est que tout peut être un sujet pour le reporter photographe, « de l'atome aux étoiles », c'est alors un domaine sans limites, donc ouvert à de multiples possibilités. D'autre part, Mascllet semble très satisfait de l'apport d'Ernest Brulé qui, comme Robertson et Auradon, était également membre de la Sfp ; pour Mascllet, la photographie « En Provence » de Brulé est le meilleur paysage de la section française. L'auteur souligne également la présentation des photographes René-Jacques, Marcel Bovis et Philippe Pottier, membres du Groupe des XV, pour être les seuls à présenter leur travail en montages sous verre, « la plus belle » façon de présenter une image photographique.

La Sfp ne reproduit que 4 images dans le catalogue, dont « Passé » de T. Descamps (Fig. 288) de Roubaix. Bien que Mascllet n'ait pas commenté cette photographie, elle correspond sans aucun doute à certaines de ses exigences. Tout d'abord, elle est typiquement photographique :

⁴⁶³ Dans le contexte de la thèse, l'affirmation de Mascllet est prise comme une indication de la complexité de la pratique amateur et de sa différenciation, au milieu du XXe siècle, des praticiens amateurs du début du siècle.

⁴⁶⁴ 74 exposants en général, dont 45 membres du Sfp, et un total de 140 photographies exposées.

⁴⁶⁵ « Enfants misérables, le Marche aux Puces, un clown, la zone, des danseuses ou des scènes de camping... »

l'enregistrement d'un moment si précis que seul l'appareil photo est capable de le capturer. Les activités sportives sont devenues un point de départ très répandu chez les amateurs pour leurs compositions, précisément parce qu'elles impliquaient une série de défis techniques et esthétiques.



Fig. 288 : « Passé» (Gevaluxe) de T. Descamps Catálogo do 36e Salon International d'Art Photographique, 1948. Coleção Sfp, Paris

Parmi les étrangers, les Italiens se distinguent une fois de plus comme la plus importante représentation internationale de l'événement : 27 photographes et un total de 45 photographies y ont été exposés. C'est à l'Italien Pietro d'Andrea que Masclet attribue l'œuvre la plus « pétillante » de la manifestation : « Gymnaste ». D'autre part, l'auteur se plaint de l'absence de Frederico Vender, classé comme le principal champion italien. Pour Masclet, les productions italienne et française n'ont jamais été aussi différentes l'une de l'autre. Les trois autres reproductions ont été réalisées par des photographes étrangers : « Escalier du Trocadéro » de Kalmar Szollosy (Fig. 289) de Hongrie, « Minnow catching » de Carl Mansfield (Fig. 290) des Etats-Unis et « Nu » du Belge Ed Moulou (Fig. 291).



Fig. 289 : « Escalier du Trocadéro » (Bromuro) de Kalmar Szollosy Catálogo do 36^e Salon International d'Art Photographique, 1948. Coleção Sfp, Paris

L'image de Szollosy a une valeur propre associée à l'exposition, mais fournit aussi des indices au-delà. Dans son texte, Mascllet fait ses commentaires les plus louables jusqu'à présent, pour lui l'ensemble hongrois⁴⁶⁶ est synonyme de perfection, de qualité et d'originalité. Cependant, la photographie reproduite dans le catalogue présente comme point de départ un monument célèbre de la ville de Paris. En fait, il s'agit d'une « approche hongroise », en référence à l'approche nationale de Mascllet, d'un site parisien classique.

La représentation de la Tchécoslovaquie⁴⁶⁷ est, une fois de plus, abordée parallèlement à celle de la Hongrie, dite sa « sœur photographique ». Le critique semble enthousiasmé par l'ensemble des images de cette année-là, décrites comme étant assez abondantes et diversifiées. Les États-Unis⁴⁶⁸ envoient également une grande quantité de photographies, bien que Mascllet lui-même ait mentionné que le nombre était bien inférieur à ce qu'ils avaient l'habitude d'envoyer auparavant. Pour lui, la photographie la plus émouvante du salon est « Dépêche de Saint-Louis » produite par l'Américain Sam Caldwell. Cependant, c'est « Minnow Catching » de Carl Mansfield de Blomington (Ohio) qui a été choisi pour être reproduit. L'image de Mansfield, membre de l'*American Photographic Society*, présente certainement quelques éléments qui correspondent aux attentes de Mascllet. Bien qu'il soit présenté à travers un thème documentaire, il présente une composition très équilibrée.

⁴⁶⁶ 9 photographes et 25 images.

⁴⁶⁷ 23 fotografos e 54 imagens.

⁴⁶⁸ 21 fotografos e 41 imagens.



Fig. 290 : « Minnow catching » (Bromuro) de Carl Mansfield. Catálogo do 36e Salon International d'Art Photographique, 1948. Coleção Sfp, Paris

« Nu » a été présenté par le photographe belge Ed Moulou au salon. Malheureusement, Masclet n'a fait aucun commentaire sur la participation de ses voisins belges. Cependant, Moulou a peut-être présenté l'image, parmi les quatre reproduites dans le catalogue, qui est plus proche du profil traditionnel des salons. Du point de vue du thème, mais aussi de l'approche esthétique et technique, son "nu" pourrait être autant exposé en 1948 qu'en 1930.



Fig. 290 : « Nu » (Bromuro Gevaluxe) de Ed. Moulu. Catálogo do 36e Salon International d'Art Photographique, 1948. Coleção Sfp, Paris

Masclet célèbre le retour de José Ortiz Echague parmi les exposants espagnols⁴⁶⁹. Echague, comme vu précédemment, a développé une production prolifique dans le circuit amateur de l'époque. Depuis les années 1930, il fréquente régulièrement le salon parisien et a également apporté d'importantes contributions aux salons photographiques brésiliens par la suite.

En général, Masclet observe une oscillation, tant quantitative⁴⁷⁰ que qualitative, par rapport aux représentations étrangères d'un salon à l'autre. À titre d'exemple, l'auteur cite les Canadiens - dont les images avaient une grande importance en 1947, mais qui étaient absentes dans l'édition de 1948. Le même argument s'applique au Brésil. La participation brésilienne s'est limitée à l'acceptation de Djalma Gaudio, avec seulement deux photographies : « Fromn an antique Palace » et « Fim de Tarde ». Il s'agissait de la troisième participation consécutive du photographe carioca. Gaudio était, en fait, un vétéran. Il fut l'un des photographes présents au Premier Salon brésilien en 1940 et rejoint ensuite les principales entités du pays.

⁴⁶⁹ 13 photographes et 24 images.

⁴⁷⁰ Royaume-Uni : 12 photographes et 21 images ; Inde : 5 photographes et 16 images ; Egypte : 5 photographes et 9 images ; Danemark : 4 photographes et 5 images ; Belgique : 4 photographes et 11 images ; Canada : 2 photographes et 4 images ; Portugal : 2 photographes et 4 images ; Suède : 2 photographes et 3 images ; Afrique du Sud : 2 photographes et 2 images ; Norvège : 1 photographe et 4 images ; Chine : 1 photographe et 3 images ; Suisse : 1 photographe et 3 images ; Autriche : 1 photographe et 2 images ; Islande : 1 photographe et 1 image ; Australie : 1 photographe et 2 images ; Argentine : 1 photographe et 3 images ; Ceylan : 1 photographe et 1 image.

De retour au récit de Masolet, on peut remarquer une critique qui devient récurrente dans ses écrits : le mépris des procédés techniques spéciaux, dits artistiques. Cette approche est évidente dans le commentaire de Masolet sur les trois œuvres présentées par « fameux Bondallaz » :

Mais elles sont obtenues par son procédé spécial d'impressions multiples, long, difficile et compliqué, or, il y a dans ce Salon des dizaines d'autres épreuves, obtenues de la manière habituelle, et qui sont tout aussi belles ! L'avenir de la photographie n'est pas, n'est plus dans les raffinements techniques...

Outre le concours national et international pour le salon, en 1948, l'événement avait quelques activités parallèles. La première était une exposition du Groupe des XV intitulée « Le livre vu par le photographe ». Il y a eu aussi une exposition d'images des membres de la "Section d'Art Photographique" de la Sfp, présidée par Adrien Flamant. Les photographes Pierre Aurand, Georges Baratte, Maurice Bernard, André Bonnin, Georges Broihanne, Ernest Brulé, P. Haléray, R. Jeannin, Mme Agnès Ligey, Pierre Ligey, Daniel Masolet, Pierre Pizon, E. Sougez, Fernand Thieblemont et Vanparys y ont participé. Le grand nombre de participants dans la section dénote un contexte d'engagement plus important de la part des membres. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de ces photographes sont aussi les membres de la Sfp qui participent le plus souvent à des salons organisés par des clubs en France et à l'étranger. En outre, le salon a été accompagné d'une exposition sur les calotypes de la collection de M. Capdepuy.

2.4.3 - 37e Salon (1949)

L'édition 1949 est la première à disposer de données par rapport au nombre de concurrents au salon⁴⁷¹. Selon les informations publiées dans la Chronique mensuelle, environ 1800 photographies ont été reçues, dont 452 ont été acceptées, soit un pourcentage de 25% acceptées.

En ce qui concerne le Salon de 1949, Masolet⁴⁷² est beaucoup plus optimiste par rapport aux années précédentes :

'Méfiez-vous de la première impression – disait Talleyrand – c'est la bonne !' Je ne sais pas si nous devons nous méfier en franchissant les portes du XXVIIe Salon de Paris, mais l'impression est plutôt favorable ! Il me semble qu'il y a des progrès, tout au moins dans certaines directions, et l'on y sent, pour la première fois depuis des années, l'influence des jeunes, des nouveaux : je veux dire ceux qui n'ont fait de la

⁴⁷¹ *Chronique mensuelle de la Société Française de Photographie*. Paris, juillet 1950, p.13

⁴⁷² MASOLET, Daniel. « *Le 37e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, novembre 1949, p. 179

photographie que depuis cinq ou six ans. Le recul des anciens, que j'avais déjà signalé les années précédentes, s'accélère fortement cette fois-ci. Les raisons en sont multiples, mais la principale n'est pas leur âge, comme on pourrait le croire, mais une sorte de lente désaffection d'un art trop longtemps pratiqué sans renouvellement... Le renouvellement est absolument indispensable si l'on veut maintenir l'intérêt ! Comme l'a dit Montherlant : 'On fait une chose par goût, ensuite par devoir, enfin par habitude...'

Le mot clé, selon Masclet, est « renouvellement ». Cependant, elle ne se limite pas au passage des générations et à l'entrée de nouveaux pratiquants dans les clubs. Pour l'auteur, le renouvellement doit aussi être une pratique individuelle, motivée par la recherche de nouveaux défis, une quête constante de « des changements de manière, ou style, de sujets - inépuisables ! - combinés à des changements de vêtements, de formats et, surtout, de leur façon de penser et de voir. »

Chez les Français⁴⁷³, Masclet adopte une approche descriptive plutôt qu'analytique. En premier lieu, il commente les œuvres de Maurice Bernard et Lespinois, qui ont présenté des vues alpines qui, de l'avis de Masclet, sont équivalentes à celles du spécialiste en la matière, l'Anglais Poucher. Le nu présenté par Goizet est loué et mis en parallèle avec ceux exposés par les Japonais. D'une part, l'ingéniosité du français et, d'autre part, la profondeur de l'esprit de l'Orient. Cependant, Masclet se plaint du faible nombre de nus et de portraits cette année-là, un fait qu'il considère surprenant. Julien Dutrieux présente une "splendide marina". Jean-Maire Auradon, qualifié de « classique » par Masclet, présente à nouveau quatre études sur les fleurs, « dont la dernière se fait remarquer par sa richesse et son exubérance tropicale ». Par ailleurs, Masclet mentionne également « New-York (USA) » de J.L.Craven (Fig. 291), une des quatre images publiées dans le catalogue. Craven est décrit comme le « roi du paysage urbain », un genre décrit par le critique comme très difficile d'approcher. En fait, le travail de Craven est assez original par rapport à la production de scènes urbaines typiquement montrées dans les salons de photographie artistique. La ville est montrée en différentes couches, horizontales et verticales, ainsi que celles qui indiquent la profondeur. Le premier plan fonctionne comme une sorte de cadre qui entoure les gratte-ciels à l'arrière-plan. Il est également impossible d'ignorer la présence du métro et des voitures comme éléments complémentaires. Pas d'arbre ou de signe d'un écosystème naturel, une véritable jungle de béton.

⁴⁷³ 74 photographes, dont 55 affiliés Sfp et 196 images acceptées.



Fig. 291 : « New York » (Ampl.) de J. L. Craven. Catálogo do 37^e Salon International d'Art Photographique, 1949. Coleção Sfp, Paris

Dans le même texte, Masclet lance une discussion basée sur l'opposition entre les propriétaires amateurs de Leicas et ceux de Rolleiflex. Selon son observation, le point de vue des appareils utilisés a une influence directe sur les conditions de composition de l'image. Si l'utilisateur d'un Leica photographie du haut des yeux, ceux qui optent pour Rolleiflex doivent composer avec leur appareil photo placé dans la région centrale du corps. De plus, les derniers doivent encore relever le défi de composer leurs images dans un cadre de format carré, du fait de l'utilisation des négatifs 120 mm. Masclet défend également l'abandon des caméras pliantes 6x9 par les amateurs les plus engagés. D'un point de vue technique, l'auteur célèbre également la prédominance du bromuro sur les procédés traditionnels. Enfin, pour lui, ce qui est en jeu, c'est le fait que la photographie est un langage et que la technique ne peut être un facteur déterminant dans la qualité des images. Au lieu d'étudier les formules, Masclet recommande "d'étudier les visages humains, d'observer la lumière dans le ciel, d'éternuer les mouvements et les rythmes, de montrer la matière et de suggérer les émotions, de glorifier la beauté, de fixer l'éphémère...". Enfin, au-delà d'un simple compte-rendu, l'auteur semble entreprendre une campagne intense contre les modèles traditionnels de la photographie artistique diffusés dans les photo-clubs. Ce processus était basé à la fois sur un ensemble d'attentes concernant l'avenir de la photographie, mais aussi sur l'observation de certains éléments, acteurs et débats concrets

au présent. L'expérience du salon lui-même est une sorte de laboratoire pour Masclet et, dans son premier diagnostic, les photographies artistiques qui s'éloignent des procédés plus traditionnels étaient déjà prédominantes.

La moitié du chemin parcouru, il est fondamental de faire une pause et de consacrer du temps à la compréhension de la perspective de Masclet, dans la mesure où elle se rapporte à un débat très récurrent chez les photographes amateurs. La critique des processus d'intervention picturale n'est pas une nouveauté. Le salon parisien, tout au long des années 1930, était déjà caractérisé par la présence d'œuvres qui correspondaient à une approche directe de la photographie ou à l'utilisation de manipulations typiquement photographiques. En fait, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, ce débat est daté et s'inscrit dans un contexte d'élaboration et de confrontation des différentes propositions autour de la photographie artistique au début du XXe siècle. La perspective pictorialiste de l'art photographique, comme le souligne Poivert dans son texte paradigmatique⁴⁷⁴, avait déjà été vaincue. L'échec, cependant, n'impliquait pas la disparition du projet. Au contraire, parler d'échec, c'est évoquer la dispute, ce qui peut contribuer à l'émergence de nouvelles controverses. Mais pourquoi ce débat est-il toujours aussi vif chez les photographes au milieu du XXe siècle ? En premier lieu, comme le souligne Poivert, les membres des photo-clubs (dans le cas de l'analyse de Poivert, les pictorialistes) entreprennent une relation particulière par rapport le temps. En fait, ils adoptent une stratégie anachronique, une sorte d'instrumentalisation de l'histoire, approchée d'une manière qui légitime leurs actions dans le présent. Dans le contexte des salons du milieu du XXe siècle, la reprise des débats sur l'utilisation des techniques d'intervention d'origine pictorialiste versus une approche typiquement photographique occupe une grande partie des débats véhiculés chez les amateurs, notamment dans leurs revues. Cependant, il ne s'agit pas d'une mise en scène d'une querelle d'il y a 50 ans, mais d'un nouveau contexte de dispute, stimulé par de nouveaux praticiens amateurs, ainsi que de l'établissement d'une nouvelle relation avec la pratique professionnelle, de nouveaux parallèles possibles avec les arts plastiques et graphiques et de nouvelles utilisations sociales de la photographie.

Dans le salon de 1949, l'appropriation de certains principes picturaux est présente, ainsi que la ramification et la contamination entre certaines pratiques. En observant certaines des images reproduites dans le catalogue (Fig. 292 et Fig. 293), on constate que la lutte de Masclet n'est pas vraiment gagnée. Certaines pratiques restent latentes et survivent à la structure des salons qui semblent, de plus en plus, accueillir la pluralité. L'interprétation la plus exacte de la

⁴⁷⁴ POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001

façon dont les systèmes d'appartenance et de non-appartenance sont construits dans le monde de l'art photographique amateur est peut-être celle basée sur des pratiques qui valorisent l'esprit créatif du photographe. La restriction des possibilités de composition, ainsi que la détermination exacte des frontières exactes entre les pratiques légitimes et illégitimes, deviennent des gestes de plus en plus rares.

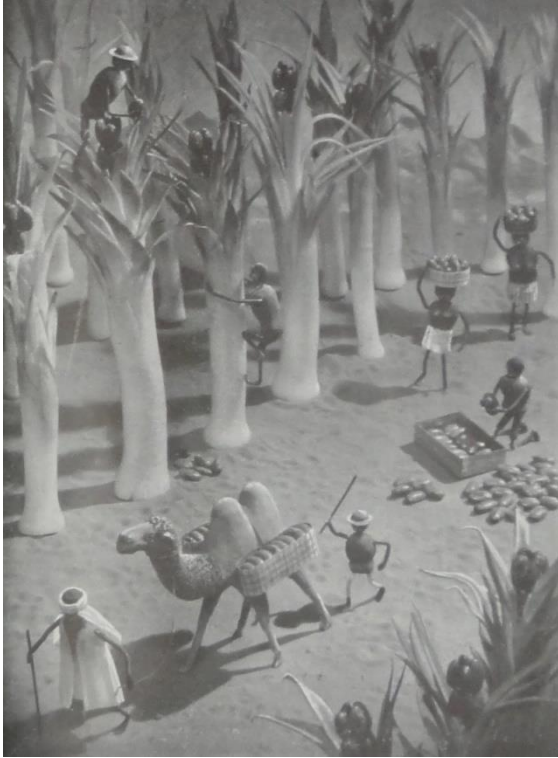


Fig. 292 : « Un reportage en A. O. F. » (Bromuro.) de Pierre Roussel. Catálogo do 37^e Salon International d'Art Photographique, 1949. Coleção Sfp, Paris

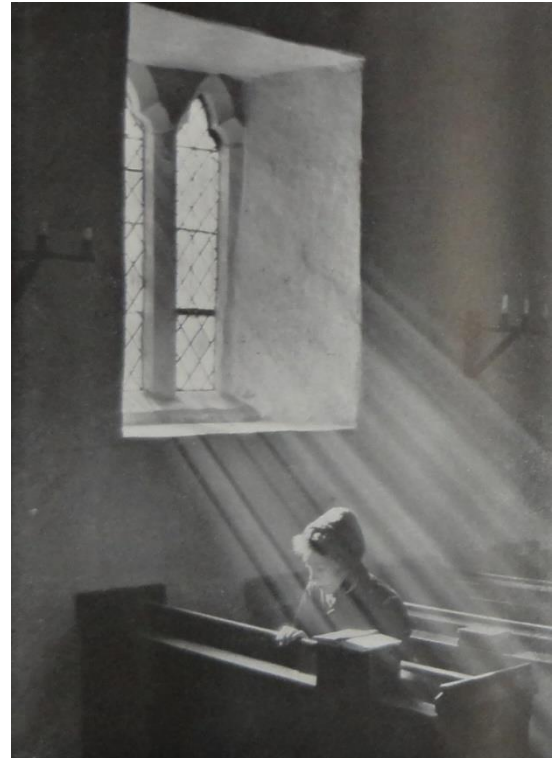


Fig. 293 : « Silent prayer » (Bromesko.) de H. R. Thornton. Catálogo do 37^e Salon International d'Art Photographique, 1949. Coleção Sfp, Paris

En ce qui concerne les participants européens, Masclat souligne encore une fois la qualité des images, en particulier les soumissions hongroises (Fig. 294) et tchécoslovaques⁴⁷⁵. D'autre part, en 1949, la baisse de la participation européenne au salon s'est confirmée, comme on peut le voir en « Annexe 2 ». La participation britannique, par exemple, a fortement diminué au fil des ans, passant de 30 exposants en 1946 à 21 en 1947 et 12 en 1948. Lors de l'édition 1949, seuls 6 photographes britanniques participèrent à l'événement⁴⁷⁶. Même l'Italie, qui avait apporté des contributions impressionnantes aux salons de 1947 et 1948, a connu une baisse considérable cette année-là⁴⁷⁷. On peut dire la même chose de l'Espagne. Les Espagnols étaient

⁴⁷⁵ Hongrie : 5 photographes et 9 images ; Tchécoslovaquie : 11 photographes et 31 images.

⁴⁷⁶ Pour un total de 14 acceptés.

⁴⁷⁷ Italie : 12 photographes et 16 images.

présents pour la première fois en 1948 avec une performance remarquable à leurs débuts, mais l'année suivante l'ensemble est formé par seulement 3 photographes⁴⁷⁸.



Fig. 294 : « La Fonderie » de Jan Norotny. Catálogo do 37^e Salon International d'Art Photographique, 1949. Coleção Sfp, Paris

Contrairement à la tendance dominante sur le continent, l'année 1949 marque le retour des photographes allemands au salon de la Sfp. Au total, 8 exposants ont été accueillis, pour un total de 21 photographies acceptées dans le salon. Parmi les photographes allemands, il faut souligner les 4 photographies présentées par Otto Steinert⁴⁷⁹. Steinert était membre du groupe Fotoform, un collectif qui se distinguait par sa défense de la photographie dite "subjective", une approche qui valorisait l'expérience humanisée et individualisée de la photographie, par l'exacerbation de sa créativité et l'exploration des techniques du médium photographique au-delà de la représentation directe. Selon la lecture de Masclet, c'était la « mise au service de tendances philosophique et expressionnistes ».

⁴⁷⁸ Pour un total de 6 acceptés.

⁴⁷⁹ Tate modern on display. Otto Steinert. Disponible: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/otto-steinert>

Outre le continent européen, les contributions des Etats-Unis indiquent également un déclin considérable en 1949. Seulement 17 photographies ont été acceptées par un total de 10 photographes américains. Dans son texte, Masclet commente également l'influence de la *Royal Photographic Society* sur des pays comme l'Égypte, l'Inde et l'Australie. En fait, parmi les pratiquants amateurs des anciennes colonies britanniques, l'affiliation à la RPS de Londres est fréquente. Cependant, au-delà du lien institutionnel, le critique observe le poids "excessivement classique" des paramètres britanniques.

Les autres exposants⁴⁸⁰ ne semblent pas avoir impressionné Masclet. L'exception correspond à la production de photographes japonais, qui ont fait leurs débuts dans le salon⁴⁸¹. La grande surprise de l'événement, le Japon était représenté avec un panorama (panneau) de 15 exposants qui ont obtenu 40 photographies acceptées au total. Masclet n'a pas caché sa satisfaction :

L'imagerie japonaise s'inspire de l'esprit ! Le résultat est étonnant, c'est certainement la grosse surprise du Salon ! Nous y voyons des images moyennes, et même petites comme 'Étude' d'Iwamiya, à peine un 10x15, mais ravissant, et brillant d'une lumière argentée, ou l'extraordinaire nu à genou de Koro Honjo, d'une hardie, provocante, mais tempérée si habilement par de grandes ombres. Et 'Lumière et Ombre', de Horiuchi, et les cardages de Watanabe, et l'allée d'arbres en fleurs de Kimura, avec son petit homme qui s'enfonce là-bas dans l'horizon... Quel charme, quel mystère, quelle poésie ! Mais il faudrait citer toutes ces épreuves, d'une vigueur scintillante, phénoménale et d'un éclat... je cherche le mot... voilà ! d'un éclat bariolé !

En ce qui concerne l'envoi brésilien pour cette année-là, Masclet remarque qu'il a eu beaucoup d'impact. Les images sont décrites comme étant hautes en couleurs, intenses, éclatantes et riches. A titre d'exemple, l'auteur cite « Jeteur d'épervier » de Fernando Palmerio, caractérisé par de belles nuances de gris argenté et « Estudo com janela » de Jacob Polacow, ainsi que « Sonho » de Ludovico Mungioli (Fig. 295), le seul nénuphar du salon. Il mentionne également « Ondas » de Francisco Albuquerque (Fig. 296), présenté comme un profil de femme, dans l'ombre chinoise, avec un accent sur le contraste avec les cheveux blonds. Au total, la représentation brésilienne à l'événement était de 11 photographes et 17 images acceptées. Parmi les exposants : José Julio Agostinelli (FCCB) avec « *Trilhos* », Francisco Albuquerque

⁴⁸⁰ Suisse : 4 photographes et 8 images ; Espagne : 3 photographes et 6 images ; Suède : 3 photographes et 5 images ; Inde : 3 photographes et 5 images ; Belgique : 3 photographes et 4 images ; Portugal : 3 photographes et 3 images ; Chili : 2 photographes et 4 images ; Afrique du Sud : 2 photographes et 3 images ; Cuba : 2 photographes et 3 images ; Danemark : 2 photographes et 2 images ; Égypte : 2 photographes et 2 images ; Nouvelle-Zélande : 2 photographes et 2 images ; Chine : 1 et 4 images ; Roumanie : 1 et 4 images ; Australie : 1 photographe et 1 image ; Pays-Bas : 1 photographe et 1 image ; Islande : 1 photographe et 1 image.

⁴⁸¹ Parallèlement au salon, la Sfp a accueilli une exposition d'images de deux photographes égyptiens : Ahmed Korchid et Richard Mosseri.

(FCCB) avec "Vaqueiros Nordestinos" et "Ondas", Gaspar Gasparian (FCCB) avec "Roof Of Avehec", Jayme Moreira De Luna (SFF) avec "Cumulus Congestus" et "Entardecer Santaritense" (Fig. 297), Ludovico Mungioli avec "Sonho", Masatoki Otsuka avec "Tarde Tempestuosa", Fernando Palmeiro (FCCB) avec "Tarafeiro Mirim", Jacob Polacow (FCCB) avec "Estudo Com Janela", Astério Rocha (FCCB) avec "Alguidares", "Jangadas" et "Terceira Classe", Eduardo Salvatore (FCCB) avec "Patio De Manobras (Fig. 83, chapitre 1), "O Homem E A Natureza" et "Sombras De Tarde" (Fig. 298) et Roberto Yoshida (FCCB) avec "Salão De Belas Artes".

Le texte de Masplet a été partiellement reproduit dans l'édition n°44 du BOLETIM⁴⁸². Outre les commentaires sur les photographies brésiliennes, l'extrait du texte, transcrit par Aldo de Souza Lima, concernait les propositions présentées par Masplet pour le renouvellement de la photographie, notamment les deux derniers paragraphes qui reprennent la discussion sur la photographie comme langage et création artistique indépendants des paramètres techniques. Une des images citées par lui, "Ondas" de Francisco Albuquerque, était la couverture du numéro 57 du Bulletin. Une autre photographie trouvée dans la production imprimée du FCCB est "Sombras da Tarde" d'Eduardo Salvatore (FCCB), publiée dans le catalogue du VIII Salão Internacional de São Paulo en 1948.

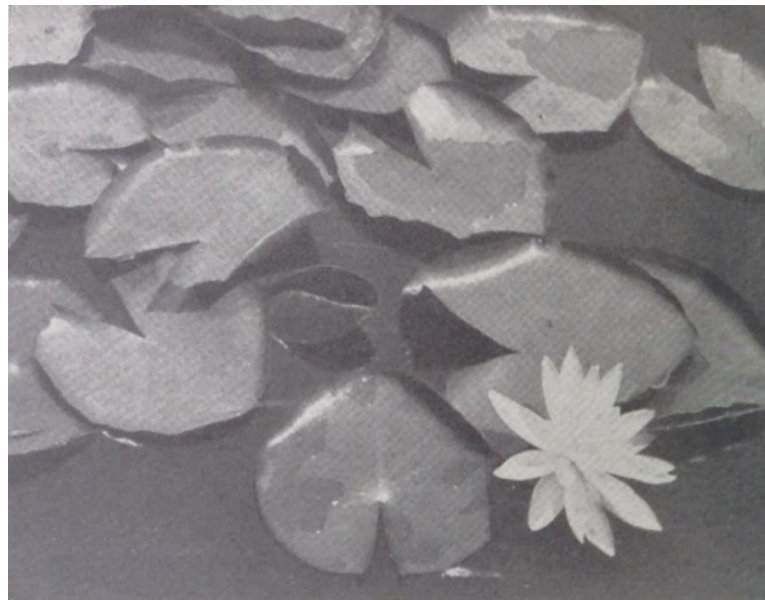


Fig. 295: "Sonho" de Ludovico Mungioli. Catálogo do V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1946. Acervo FCCB de São Paulo

⁴⁸² BOLETIM, n.44, dez.1949, p. 11-12



Fig. 296: “Ondas” de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 57, janeiro de 1951 (CAPA). Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 298: “Sombras da tarde” de Eduardo Salvatore. Catálogo do VII *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Acervo FCCB de São Paulo



Fig. 297: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luna. Catálogo do VII *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Acervo FCCB de São Paulo

German Paterne et Georges Baratte commentent également le salon de 1949. Dans son texte, Paterne⁴⁸³ souligne les avantages d'une exposition internationale :

c'est le grand carrefour des Images, où l'on peut venir 'faire le point' des tendances, des évolutions et des nouveautés en matière de graphismes modernes. C'est à la fois un lieu de discussion, d'admiration et d'émulation.

Dans le cas du salon parisien, Paterne insiste sur sa dimension traditionnelle, comme une sorte de « gardien des traditions de l'époque du Photo-Club ». Il est frappant de constater à quel point l'approche de l'auteur est différente de celle de Masclat. Ses commentaires sur l'expérience du salon ne portent pas sur des questions de technique ou d'esthétique photographique. Au contraire, Paterne plonge dans la dimension cosmopolite de l'exposition et invite le visiteur à faire de multiples visites : « C'est comme un magnifique voyage, un vrai tour du monde », souligne-t-il. Dans une certaine mesure, une expérience proche de ce que les magazines illustrés cherchaient aussi à offrir à leurs lecteurs :

Vous y verrez les 'Arpents de neige' du Canada, les bambous de la jungle hindoue, et les mouettes dansantes des fjords de Norvège ! De là vous sauterez à pieds joints sur le Parvis de Rome ou la Place Saint-Marc, et vous saluerez au passage le Campanile ou le dôme de Saint-Pierre. Tout près... deux marches à descendre... Voici les Antipodes réunis côté à côté : l'Angleterre, la Nouvelle-Zélande ; ô souvenirs ravivés des 'Enfants du capitaine Grant' ! Nouveau Magellan, bondissez à travers le Pacifique (Nous irons à Valparaiso...), effleurez Hawaï et ses hibiscus, la Chine et ses mandarins lettrés, et vous voici cérémonieusement reçu – salut Marco Polo ! – entre la Suisse et le Brésil, par les révérences hiératiques de Mlle 'Petite Pluie du Matin', la dernière geisha du Japon...

L'attente de Paterne est peut-être celle qui se rapproche le plus de la plupart des visiteurs des salons internationaux. Désireux d'images d'autres peuples, de paysages complètement différents des leurs, bref, d'images d'ailleurs.

Baratte⁴⁸⁴, qui a une fois de plus composé le jury d'admission à l'exposition, présente des commentaires beaucoup plus succincts sur son déroulement. Parmi les représentations nationales, il salue la contribution des photographes tchécoslovaques et hongrois, ainsi que la première participation japonaise à cet événement. Cependant, en plus des commentaires de Baratte, l'édition d'octobre 1949 de Photo-Revue a préparé une sélection⁴⁸⁵ (Fig.299 - Fig.302) avec certaines des images du salon.

⁴⁸³ PATERNE, German. « XXXVIIe Salon International d'Art Photographique de Paris ». *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, octobre 1949, p. 161

⁴⁸⁴ BARATTE, Georges. « *Le Salon national et le Salon international de Paris (Octobre 1949)* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1949, p. 172

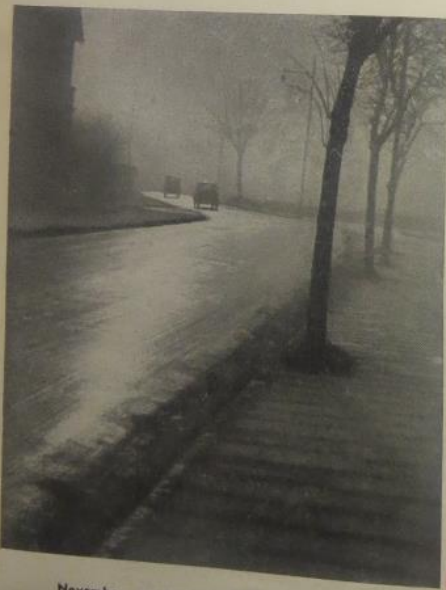
⁴⁸⁵ P. 152



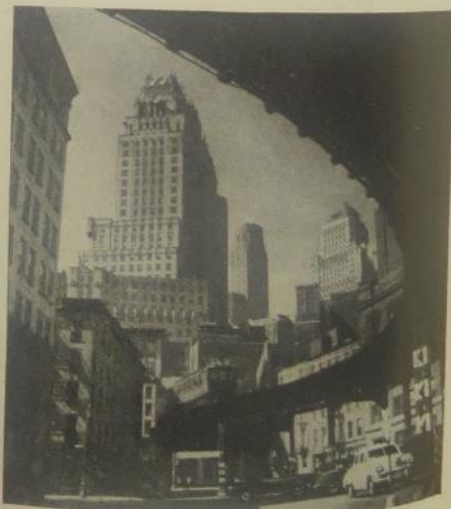
S. N. C. F. : Côte d'Argent, par Ernest Brulé (France)



November Gray, par H. James (Nlle Zélande)



November, par H.-R. Thornton (Angleterre)



New-York, par J.-L. Craven (U.S.A.)

Fig. 299: "Salons d'Art Photographique". Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 154. Acervo Bnf Paris



Red Flowers, par Hidetoshi Kimura (Japan)



Nature morte, par Tomás de Acillona (Espagne)

Fig. 300: "Salons d'Art Photographique". Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 155. Acervo Bnf Paris



Après la guerre, par Philippe Bonnaventure (Belgique)



Terceira Classe, par Asterio Rocha (Brésil)



Passionante lecture, par Vadras Erno (Hongrie)



On the way, par Berekméri Zoltan (Hongrie)

Fig. 301: "Salons d'Art Photographique". Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 157. Acervo Bnf Paris



Solo in fantasy, par Bob Schiller (U.S.A.)



Vaqueiros Nordestinos, par Francisco Albuquerque (Brésil)

Fig. 302: "Salons d'Art Photographique". Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 158.
Acervo Bnf Paris

Les images suivantes ont été publiées : « Vacanza » par Buranelli (Italie), « Côte d'Argent » (Fig. 299) par Ernest Brulé (France), « Novembre Gray » (Fig. 299) par H. James (Nouvelle-Zélande), « November » (Fig. 299) par H. - R. Thornton (Royaume-Uni), « New-

York » (Fig. 299) par J. -L. Craven (France), « Red Flowers » (Fig. 300) de Hidetoshi Kimura (Japon), « Nature morte » (Fig. 300) de Tomas de Acillona (Espagne), "Train de marchandises" de Vincent Robert (France), « Vecchi tempi » de Davolio Mariani (Italie), « Après la guerre » (Fig. 301) de Philippe Bonnaventure (Belgique), « Terceira Classe » (Fig. 301) d'Asterio Rocha (Brésil), « Passionnante lecture » (Fig. 301) d'Ernos Vadas (Hongrie), « Sur le chemin » (Fig. 301), par Berekméri Zoltan (Hongrie), « Solo in fantasy » (Fig. 302) de Bob Schiller (États-Unis), « Vaqueiros nordestinos » (Fig. 302) de Francisco Albuquerque (Brésil), « Candidas » de Pietro Doncelli (Italie), « Jeune fille » de Dutrieux Julien (France), « Volley-ball » de Ménard (France), « Sémiramis » de Pierre Auradon (France), « Lord Cécil of Chelwood » de Karl Pollak (Royaume-Uni), « Memento Mori » de Jan Beran (Czechoslovakia) et « Study » de Seijira Ikemya (Japon).

Il est intéressant de noter que dans la publication, les photographies n'étaient pas séparées par des représentations nationales. Le responsable de l'édition de l'image, probablement Georges Baratte lui-même, a choisi d'associer les photographies à travers quelques intersections, faisant en sorte que les images de différentes localités se relient les unes aux autres. Le premier groupe est formé par des paysages qui abordent, au-delà des éléments naturels - rares ou presque absents -, la présence de l'ingéniosité humaine, soit par l'articulation de l'architecture, mais aussi par la présence d'éléments typiquement urbains, tels que le train, le métro et les voitures. L'image "New York" de Craven, publiée dans le catalogue et commentée par Masclat, atteint une autre dimension en association avec l'ensemble. Il existe cependant d'autres niveaux d'approche.

Les éléments abordés par les photographes renforcent, en premier lieu, la dimension indicielle des photographies, leur lien intrinsèque avec le référent photographié, à travers les signes d'une expérience avec un objet existant. Cette approche, tributaire de la lecture de Philippe Dubois de la trichotomie peircienne, icône, index et symbole relie les « signes indicateurs » à son « objet référentiel » précisément à travers leur « connexion physique⁴⁸⁶ ». Impossible de ne pas tenir compte du poids de la dimension référentielle dans les images présentes dans le circuit amateur, cette relation est la preuve incontestable de la proximité du photographe avec son objet, de la recherche d'un document original. Dans une approche complémentaire de Dubois, Ana Maria Mauad⁴⁸⁷ soutient que :

⁴⁸⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1998, p. 62

⁴⁸⁷ MAUAD, Ana Maria. "Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, v. 13, n. 1, jan-jun 2005, p.136

la deuxième étape consiste à comprendre qu'entre l'objet et sa représentation photographique, il y a une série d'actions instituées, tant sur le plan culturel qu'historique. Après tout, il y a une différence très importante entre une carte de visite et un instantané photographique d'aujourd'hui. Enfin, la photographie doit être considérée comme un certain choix fait dans un ensemble de choix possibles, maintenant dans cette attitude une relation étroite avec la vision du monde de celui qui appuie sur le bouton.

La manière dont ces artistes photographes articulent les éléments indiciaires de leurs images n'est pas seulement définie par leur relation avec le référent. Image de prétentions artistiques, ces photographies sont également soumises aux règles du système, ou circuit, dont elles font partie. Le train d'Ernest Brulé, les rails suspendus de Craven et la route de Thomson sont d'éléments qui contribuent à la dynamique de la composition, suggérant un mouvement vertigineux, ainsi qu'une continuité de l'image au-delà des limites rectangulaires du papier photo. L'arche de H. James, enregistrée au premier plan, semble avoir une fonction distincte, en créant une sorte de cadre pour le second plan de la photographie.

Ensuite, « *Red Flowers* » et « Nature morte », deux photographies liées au phénomène de l'universalisation de certains des principes les plus traditionnels de la pratique photo-clubiste. Comme c'est le cas de certaines des images déjà mentionnées tout au long de la thèse, les deux auraient pu être exposées, sans gêne ni controverse, dans les salons de la Sfp de l'entre-deux-guerres. Dans le cas de l'ensemble « Après la guerre », « *Terceira Classe* » (Fig. 303), « Passionnante lecture » et « On the way », l'association des images est peut-être justifiée par la proximité des principes de composition utilisés. Au-delà des scènes de genre simples, surtout dans le cas des trois dernières, la disposition des éléments suggère une conscience de l'harmonie géométrique, renforcée par des diagonales bien définies. « *Solo in fantasy* » et « *Vaqueiros nordestino* » (Fig 304), à leur tour, sont présentées en parallèle, renforçant une sorte d'unicité entre les éléments des groupes. C'était la seule participation de Rocha à l'événement parisien et la première à Albuquerque. En fait, contrairement à la plupart des photographes de São Paulo, Rocha⁴⁸⁸ n'a participé qu'à la 8ème édition du Salon International de São Paulo, à laquelle il a contribué avec 3 photographies. Francisco Albuquerque, quant à lui, a été l'un des exposants les plus actifs du FCCB, tant dans les salons du club que dans le circuit photographique

⁴⁸⁸ Le premier indice sur Rocha se trouve dans la colonne humoristique "Cyanure pills" du numéro 14 de BOLETIM. L'extrait reproduit un dialogue entre Jacob Polacow et Antônio Victor sur le fait qu'Astério Rocha a été l'un des premiers à arriver dans la projection faite par le Dr Schultz sur l'Umutina, un peuple autochtone brésilien. Polacow attribue l'enthousiasme de Rocha au fait qu'il est originaire du département de Goiás et, ainsi, assis au premier rang, il pouvait "reconnaître plus facilement un compagnon parmi les Umutina...". De plus, Astério Rocha fait la couverture du numéro de mars 1949 du Bulletin. "Un saut dans l'espace" fait est parmi les images commentées à l'occasion du 3e Séminaire d'art photographique, publié dans le numéro 42 du Bulletin, d'octobre 1949.

brésilien. Réputé principalement pour ses portraits, Albuquerque s'est également construit une carrière professionnelle réussie sur le marché publicitaire⁴⁸⁹.

Les débuts marquants de l'Allemagne et du Japon parmi les exposants du salon parisien ne peuvent être sous-estimés. La présence croissante d'amateurs de ces deux pays est peut-être le phénomène qui correspond le plus directement au développement industriel et commercial de la photographie. Le développement de grandes compagnies photographiques dans les deux pays s'est traduit par un plus grand nombre de praticiens amateurs.



Fig. 303. « Terceira classe » de Astério Rocha. « Salon d'Art Photographique ». Photo-Revue, octobre 1949, p. 157. Coleção Bnf

⁴⁸⁹ L'auteur a l'une des trajectoires les plus singulières parmi les photographes de cette génération. Son travail sera discuté à nouveau dans les sujets futurs, ainsi que dans le troisième chapitre de la thèse.



Fig. 304. « Vaqueiros nordestinos » de Francisco Albuquerque. « Salon d'Art Photographique ». Photo-Revue, octobre 1949, p. 158. Coleção Bnf

2.4.2 - 38e Salon (1950)

Comme l'année précédente, le Bulletin⁴⁹⁰ de la Sfp fournit des données concernant l'envoi de photos pour participer au salon. Plus de 1500 photographies ont été reçues pour l'appréciation du jury, dont 467 ont été exposées.

Mascllet commence son analyse du salon par une déclaration étonnante⁴⁹¹ :

Ce Salon International, trente-huitième du nom, inauguré le 13 octobre par Mme Albin-Guillot, est le meilleur, le plus beau de tous ceux que j'ai vus depuis bien des années ! Enfin, un véritable Salon International, digne de ce nom...

Mascllet insiste sur la qualité du salon qui, malgré un faible nombre d'exposants, était mieux organisé et assemblé que l'année précédente, selon son avis. En ce qui concerne les exposants français, Mascllet se réjouit du fait que son militantisme contre « la routine et le conformisme » a finalement porté ses fruits et que les photographes français semblent avoir retrouvé leur enthousiasme. A titre d'exemple, l'auteur cite la transition technique de Jean-Marie Auradon qui "a abandonné le carbone et le papier de luxe au profit du bromure simple et pur brillant". Selon l'interprétation de Mascllet, ce geste a grandement influencé le résultat des images de l'artiste, lui a donné une nouvelle jeunesse et prouvé que « même un classique

⁴⁹⁰ *Bulletin de la Société française de photographie*, 1951, juillet, n.7, p.68

⁴⁹¹ MASCLET, Daniel. « *Le 38e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, novembre 1950, p. 264

chevronné peut être perméable à l'esprit nouveau ! » Mais c'est Pierre Auradon (Fig. 305), et non Jean-Marie, qui a fait publier une de ses photographies dans le catalogue.



Fig. 305 : « Cigales » de Pierre Auradon. Catálogo do 38^e Salon International d'Art Photographique, 1950. Coleção Sfp, Paris

Mascllet fait également l'éloge du travail d'Amson en l'appelant « Atget 1950, avec un flash ! ». Au salon, Amson présente la photographie « Family-Hôtel... », pour Mascllet, exemple d'un véritable travail photographique. André Thévenet est également salué par Mascllet et son « Étude en gris », un portrait solarisé, est une des photographies publiées dans Photo-Cinéma. L'auteur commente également les œuvres de Lucien Lorelle qui, contrairement à la tendance hégémonique, a présenté un nu agrandi en charbon Fresson travaillé à la main. Cependant, Daniel Mascllet est particulièrement motivé par le renouveau lié à la présence de jeunes photographes français au salon. En ce sens, il mentionne les travaux du « reporter »⁴⁹² Pierre Mackiewicz et les quatre contributions de Michel Helson. Tous deux étaient parisiens et membres de la Société française de photographie.

Par ailleurs, Mascllet évoque « Coquillage » et « Peuplier » de René Ménard, également membre de la Sfp. Le critique identifie une influence bénéfique d'Edward Weston dans sa

⁴⁹² Expression utilisée par l'auteur.

première photographie. La seconde "une feuille morte sous-imprimée sur un tronc d'arbre" est directement liée aux images envoyées par le japonais Masahito Fukushima qui, dans le salon, a présenté trois œuvres : « The Last Scence » ; « Reflections » et « Contrast ». Pour Mascllet, si l'image de Ménard est plus claire et plus aérienne, celle de Fukushima est plus sombre et dramatique. Différences entre "l'Est et l'Ouest", ajoute-t-il.

En ce qui concerne la participation étrangère (annexe 2), la baisse du nombre de participants européens et américains se confirme. Pour Mascllet, les représentations nord-américaines et britanniques ont été décevantes non seulement en raison du faible nombre de participants. Les Britanniques, par exemple, se présentent comme un groupe vieilli, avec des images qui semblent toutes avoir été réalisées par le même photographe. Cependant, l'Allemagne est une fois de plus considérée comme une source d'espoir pour le renouveau de la photographie. Malgré un nombre d'exposants plus modeste que l'année précédente, 5 exposants et 10 images acceptées, Mascllet attache une grande importance à la participation d'Otto Steinert. Pour le critique, le Dr Steinert, comme il l'appelle, est un maître et l'auteur de l'œuvre la plus « forte »⁴⁹³ du salon : « une solarisation des cheminées industrielles, où la puissance du choc est absolument surprenante ».

Si, parmi les Européens, outre la participation enthousiasmante de l'Allemagne, le diagnostic correspond à une décadence presque généralisée, cette période coïncide également avec la montée du Brésil, de la Chine et du Japon comme protagonistes de l'événement. En ce sens, il est essentiel de déterminer quels éléments sont mobilisés par les critiques de Mascllet pour justifier la bonne impression laissée par les photographes de ces pays. En ce qui concerne la Chine et le Japon, Mascllet souligne :

Cette année, le panneau le plus riche, le plus étonnant, c'est celui de la Chine et du Japon, vieux pays d'art millénaires, mais dont la fougue, la jeunesse éternelles me rappellent le titre d'un très vieux roman : 'Le bois sec refleuri...' Et la qualité, ici, n'a pas nul à la quantité, car ces deux pays ont exposé soixante-cinq épreuves ! L'effet est formidable, prodigieux de richesse, de profondeur veloutée, de finesse, de grâce et d'originalité. Citer des œuvres, des artistes ? Tout le panneau serait un palmarès ! Pourtant, l'extraordinaire 'Reflets', de Fukushima, la lueur d'un 'Soleil couchant', par Kondo, ou cet arbre mort, sec, démoniaque, dans cette plaine où tombe la nuit, avec cette unique feuille morte, squelettique au but d'une si grande force visuelle, parfois *surréaliste*, que le souvenir en est obsédant, hallucinant ! Devant des images d'une telle puissance évocatrice, qui dit donc que la photographie n'est pas un art ? Et cette tête emmaillottée de blanc, dont on distingue à peine la ligne sombre d'une paupière fermée, intitulée 'Sommeil', où quelques papillons habilement placés viennent symboliser l'évasion des rêves ! C'est de Iwamiya ! Et la Chine est à peu près aussi bonne, surtout avec un high-key type (des œufs dans des vases de porcelaine blanche), par Kong-Sit, de Canton, le meilleur high-key que j'aie jamais vu, un véritable chef d'œuvre du blanc sur blanc ! Honneur – trois fois honneur – aux vieux pays de l'Extrême-Orient !

⁴⁹³ Les guillemets ont été attribués par l'auteur.

Certains des adjectifs choisis par Masclet dénotent ses attentes par rapport à la production orientale au salon : pays des arts millénaires, richesse prodigieuse, profondeur veloutée, finesse, grâce, originalité et puissance évocatrice. Bien qu'il y ait aussi la référence à une force visuelle surréaliste dans le cas de l'analyse d'une image spécifique et l'éloge à l'application de la technique du high-key, la plupart des caractéristiques associées aux deux pays font référence à une approche caractérisée par des présomptions superficielles. Il est pertinent de noter que, dans l'analyse du panorama des Etats-Unis et de l'Europe, Masclet se plaint de façon récurrente du manque de nouveauté, de la permanence des techniques et compositions traditionnelles qui ne sont pas basées sur des fondements photographiques. Cependant, dans l'analyse des panneaux chinois et japonais, la référence à l'art millénaire, et donc non photographique, semble être le fil conducteur de la lecture entreprise par Masclet. Le Chinois CHAK SHING LOK est l'auteur de la photographie "Morning in the city" (Fig. 306), une des quatre images publiées dans le catalogue. Par ailleurs, l'article de Daniel Masclet, dans Photo-Cinema, est illustré par 3 images de Chine et 2 du Japon (Fig. 307 - Fig. 311).



Fig. 306 : « Morning in the city » de CHAK SHING LOK.
Catalogue du 38^e Salon International d'Art Photographique, 1950.
Collection Société française de photographie

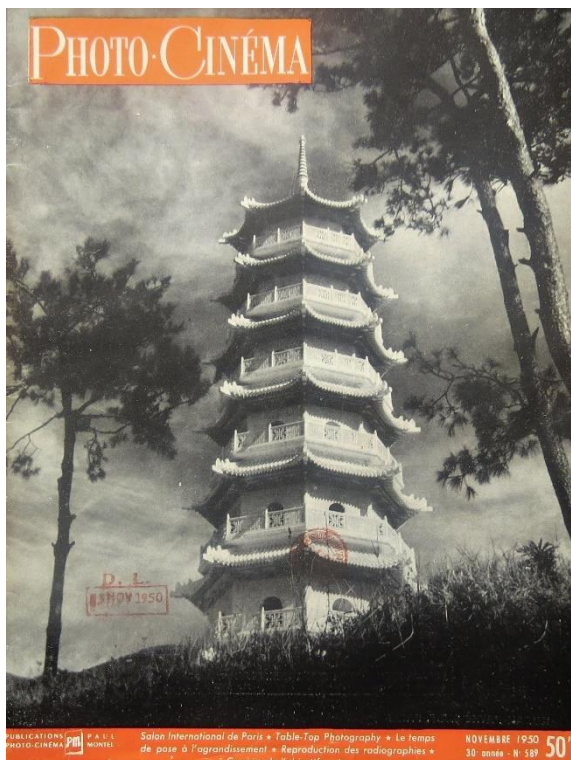


Fig. 307. « Pagoda » de M. Yet-Pore PUN. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF



Fig. 308. « Lofty peaks » de Wing Cheung Wong. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF



Fig. 309. « Race » de S. F. Dan. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

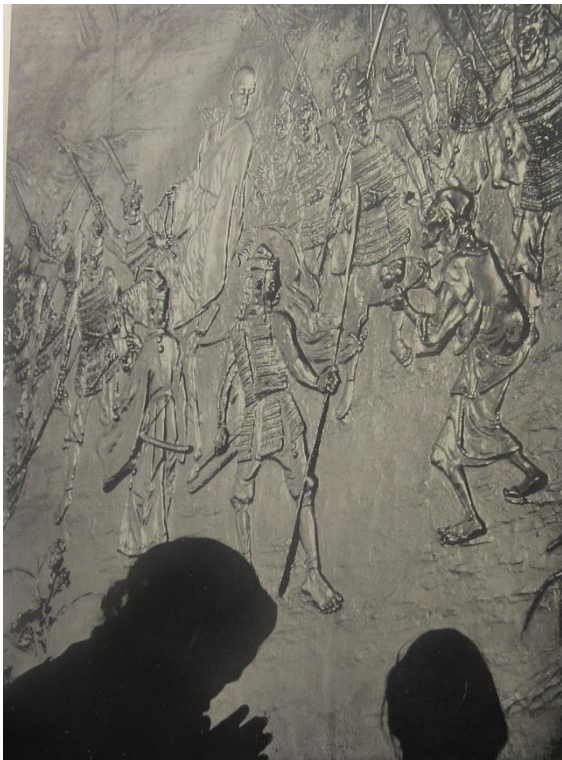


Fig. 310. « St. Nichiren and his devotees » de H. Yoshizaki. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF



Fig. 311. « Festival day » de Takoa Himeji. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Les Brésiliens ont été la représentation étrangère la plus nombreuse cette année-là, principalement grâce à l'envoi spécial, hors-concours, de 43 images, réalisées par un groupe de 27 photographes du Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo :

Envoi spécial 1950 – Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo		
1) AGOSTINELLI, Julio « Samambaias » « Força Centrífuga »	2) ALBUQUERQUE « Nelita » « La Passionaria »	3) BARROS, Geraldo de « Fotografando » « Marginal ! Marginal ! »
4) CASTRO FILHO, Abílio « Portrait II »	5) FARKAS, Thomas J. « Reflexos » « Pretos na Janela »	6) GASPARIAN, Gaspar « Paisagem Nordeste » « La Coquette »
7) LATORRE, Carlos F. « Tristesse » « Caracol »	8) LAURENT, Henri-Edmond « Tropicicos »	9) LECOCQ, Jean « Primeira Arrancada » « Alto Mar »
10) LORCA, German « Malandragem » « Le Diable au Corps »	11) MALFATTI, Guilherme « Fundo de Engenho »	12) MENDES, Plínio « Vera Lucia »
13) MORALES, Manoel Filho « Pianista Iris Bianchi » « Cena de Cortiço »	14) MOREIRA, Moacyr « Após o Filme ‘Gavia do Mar’ » « E... a Rosa Sonhou »	15) MUNGIOLI, Ludovico E. « Contra Luz »
16) NUTI, Ângelo F. « Encorado » « Últimos Vestígios »	17) OTSUKA, Masatoki « Sinos de Bertioga » « Notícias »	18) PALMEIRO, Fernando « Sulcos »
19) POLACOW, Jacob « Paisagem Brasileira » « Homens do Mar »	20) RODRIGUES, Nelson « Último Passageiro » « Fim de Tarefa »	21) SALVATORE, Eduardo « Désir » « Águas Silenciosas »
22) SOUZA LIMA, Aldo de « Virtusismo » « Vertigem »	23) TREVELLIN, Sérgio « Ao cair da tarde »	24) TROVATO, Alfio « Agonia da Perda »
25) VACCARI, Luis « Reunião dos Grandes »	26) VICTOR, Antônio S. « Três Amigos »	27) YALENTI, José V. E. « Maromba »

En plus de l'envoi spécial, cinq photographes, tous officiellement affiliés à la *Sociedade Fluminense de Fotografia* de Niterói, ont contribué au salon : Francisco Aszmann avec « Depois da Tempestade », « Os últimos Raios », « Serpentina » et « Brincadeira com água » ; Sioma Breitman avec « Vitalidade » ; Jayme Moreira Luna avec « Tempest » et « Pequena » ; Raphael Landau avec « Rio Grande do Sul », « Sécheresse », « Dressage de chevaux » et « Où aller ? » et Arlindo Suzarte avec « Sylvinha ». Avant de regarder les images elles-mêmes, vous

devez faire quelques observations concernant la soumission du club Niterói. Depuis l'adhésion de Francisco Aszmann, la SFF a pu accéder à des parties du circuit qu'elle n'avait pas atteintes auparavant. Les participation de José Oiticica Filho en 1946 – qui a ensuite rejoint le FCB de Rio puis le FCCB de São Paulo – et Jayme Moreira Luna en 1949 avaient été les seuls de la SFF jusque-là. Aszmann, comme on l'a vu dans le chapitre 1, avant d'arriver au Brésil était déjà un photographe engagé dans la participation de salons, ayant un réseau important de contacts avec des institutions européennes, en particulier en Autriche, où il a vécu avant d'immigrer au Brésil. Malgré cela, Aszmann n'avait jamais exposé à Paris auparavant. La tenue de la Première Exposition Universelle en 1949 corrobore également pour une participation plus significative de l'entité dans le circuit photographique amateur. Preuve de la bonne réceptivité des photographes de Niterói à Paris : « Dressage de chevaux » de Raphael Landau (Fig. 312) était une des photographies reproduites dans le catalogue. De plus, « Serpentina » (Fig. 313) et « Brincadeira com água » (Fig. 314) d'Aszmann sont parmi les images choisies par Masclet pour accompagner son texte dans *Photo-Cinema*⁴⁹⁴ :



Fig. 312 : « Dressage de chevaux » de Raphael Landau. Catálogo do *38e Salon International d'Art Photographique, 1950*. Collection Société française de photographie

⁴⁹⁴ Étaient également reproduits : « Storm overhead » Qasimali Lahore (Inde) et « Awrating » de G. Avramescu (Roumanie), en plus des photographies de la Chine et du Japon déjà mentionnées.



Fig. 313. « Serpentina » de Francisco Aszmann. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF



Fig. 314. « Brincadeira com água » de Francisco Aszmann. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Selon les commentaires de Daniel Masclat :

Après la Chine et le Japon, le panneau le plus remarquable est sans doute celui du Brésil, jeune nation photographique, dont l'art monte en flèche. Il est en train de devenir pour l'Amérique du Sud ce que les USA sont pour l'Amérique du Nord : le leader ! Les sujets sont magnifiques (ce qui n'est pas dédaigner, croyons-le bien) et la 'qualité' très riche, elle aussi, encore que plus sombre et plus 'opaque' que celles des œuvres des Orientaux. Les photographes brésiliens nous prouvent que les Brésiliennes méritent leur réputation de beautés capiteuses et éclatantes, et je féliciterai vivement Albuquerque et Castro Filho de nous les voir présentées très simplement, sans ce sourire professionnel, banal et de commande qui aurait changé ces admirables portraits en simples 'pin-up girls'... Il y a aussi quelques nous remarquables, dont l'un, par Francisco Aszmann, est d'une hardiesse provocante, corrigée par une grande habileté.

Masclat témoigne de l'essor de la « jeune nation photographique ». La production brésilienne est saluée pour le choix de « magnifiques thèmes », bien que l'approche soit considérée « plus opaque » que celle des Orientaux. De plus, selon la critique, les photographes

brésiliens prouvent que « les Brésiliennes méritent leur réputation de beautés capiteuses et éclatantes ». Les photographes du pays sont ainsi reconnus pour leur capacité à choisir des motifs attractifs et pour l'approche heureuse dans la composition de leurs portraits.

Il reste encore à élucider ce qui a motivé l'envoi spécial effectué par les photographes brésiliens. En fait, ce type d'envoi n'était pas rare parmi les associations. Certains photo-clubs, dont le FCCB de São Paulo, ont envoyé des portfolios pour diffusion, comme stratégie de promotion du travail de leurs auteurs, mais aussi comme une occasion de créer un lien entre les institutions. Bien qu'on n'ait pas trouvé de données qui montrent une communication directe entre la Sfp et le FCCB, la pratique de l'envoi est déjà documentée dans la section « *Bandeirantes à l'étranger* » du BOLETIM du club São Paulo depuis ses premières éditions. Cependant, dans le numéro 38, daté de juin 1949, il est publié l'article : « 'Portfolio' – Nouvelle modalité d'échange⁴⁹⁵ », où il est exactement abordé la question de l'utilisation de cet envoi collectif comme une forme de renforcement institutionnel. Les photographies envoyées par les Paulistas n'ont été reproduites dans aucune publication française relative au salon. Cependant, grâce au BOLETIM, mais aussi aux catalogues du Salon International de São Paulo, il a été possible de retrouver certains éléments du 'portfolio' (Fig. 315 - Fig. 323) envoyé à l'exposition de 1950.



Fig. 315: “Cena de cortiço” de Manoel Morales Filho. BOLETIM n. 57, janeiro de 1951, p.9 . Collection FCCB de São Paulo

⁴⁹⁵ BOLETIM n. 38, junho de 1949, p. 15



Fig. 316: “*Ao cair da tarde*” de Sérgio Trevellin. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1949. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 317: “*Vera Lucia*” de Plínio Mendes. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 318: “*Homens do mar*” de Jacob Polacow. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 319: "Marginal" de Geraldo de Barros. BOLETIM n. 45, janeiro de 1950, p.16 . Collection FCCB de São Paulo



Fig. 320: "Le Diable au Corps" de German Lorca. BOLETIM n. 50, junho de 1950 (CAPA). Collection FCCB de São Paulo

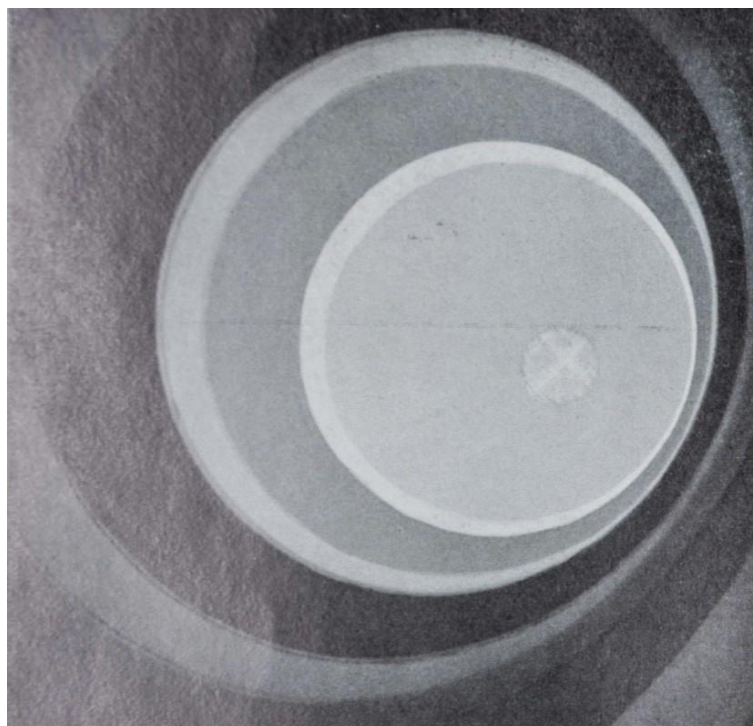


Fig. 321: "Caracol" de Carlos Latorre. BOLETIM n. 37, maio de 1949, p. 12. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 322: “Conferência dos grandes” de Luis Vaccari. BOLETIM n. 38, junho de 1949, p. 10. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 323: “Maromba” de José Yalenti. BOLETIM n. 89, maio de 1954, p. 13. Collection FCCB de São Paulo

En fait, les photographes de Niterói semblent mieux répondre aux attentes de Masclat en matière de « couleurs locales ». En plus de la reproduction dans le catalogue, Raphael Landau a fait publier une autre image dans l'édition d'octobre de *Photo-Revue*⁴⁹⁶, qui a publié un petit texte sur la réalisation du Salon national de la Bnf et du Salon international de la Sfp.

⁴⁹⁶ « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, octobre 1950, p. 174

La note était accompagnée de la reproduction de 15 photographies acceptées⁴⁹⁷ au salon de 1950, dont celles de Maurice Bernard (Fig. 324), Ernest Brulé (Fig. 325), R. Ménard (Fig. 326) et André Thevenet (Fig. 327) de France, Otto Steinert (Fig. 328) d'Allemagne, Raphael Landau (Fig. 329) du Brésil, TSOI CHUN-SAM (Fig. 329) et YUNG-KWONG (Fig. 331) de Chine et Sadaki MACHIDA (Fig. 332) du Japon.

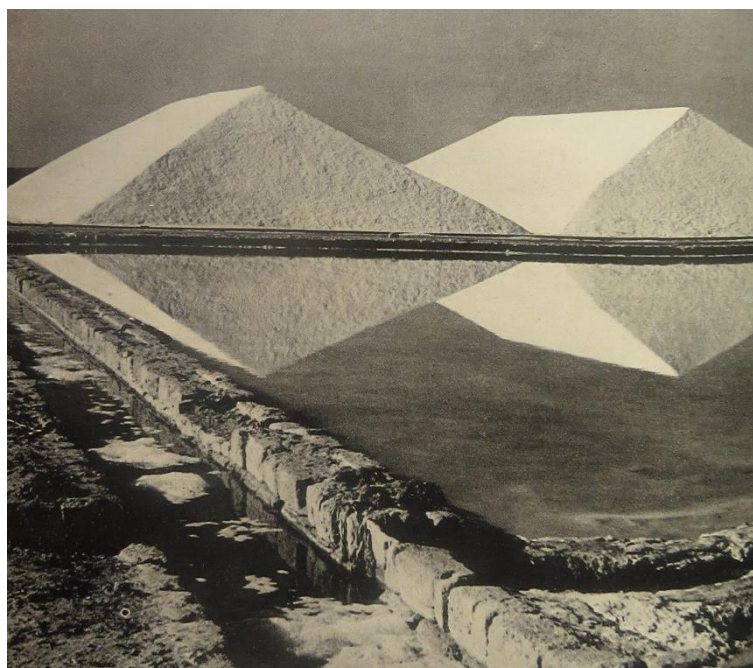


Fig. 324. « Stock de sel marin en Tunisie » de Maurice Bernard. « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 174. Collection BnF

⁴⁹⁷ « STOCK DE SEL MARIN EN TUNISIE » de Maurice Bernard ; « APRÈS L'OFFICE », de Ernest Brulé ; « MIMOSA » de Pierre PIZON ; « PORTRAIT DE RÉGINE », de E. -B. WEILL ; « PEUPLIER », de R. MÉNARD ; « ÉTUDE DE NU » de J. SANDRART ; « L'AFFRANCHI », de STEINERT (Sarre) ; « OÙ ALLER ?' », par Raphael LANDAU (Brésil) ; « NOTRE VILLE » de THORNTON (Angleterre) ; « WORK OR WANT », de H. -R. THORNTON (Angleterre) ; « MASS MOURNIN » de Quentel VIOLETT (U.S.A) ; « JUMPING CARP » de TSOI CHUN-SAM (Chine) ; « MORNING SOLITUDE » de YUNG-KWONG (Chine) ; « FARMER'S DAUGHTER » de Sadaaki MACHIDA (Japon) ; « BEACHCOMBER » de WING-YAN YOUNG (Chine).



Fig. 325 : « Après l'office » de Ernest Brulé.
« Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue*.
Éditions de Francia, Paris, octobre 1950, p.
175. Collection BnF



Fig. 326 : « Peuplier » de R. Ménard.
« Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue*.
Éditions de Francia, Paris, octobre
1950, p. 176. Collection BnF

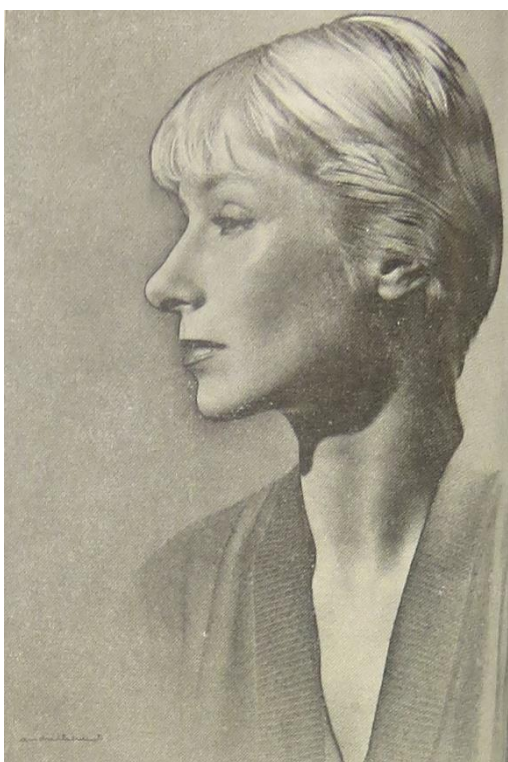


Fig. 327 : « Étude en gris » de André
Thevent. « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue*.
Éditions de Francia, Paris,
octobre 1950, p. 176. Collection BnF



Fig. 328 : « L'Affranchi » de Otto Steinert.
« Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue*.
Éditions de Francia, Paris, octobre
1950, p. 178. Collection BnF



Fig. 329 : « Où aller » de Raphael Landau. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 179. Collection BnF



Fig. 330 : « Jumping carp » de TSOI CHUN-SAM. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 181. Collection BnF



Fig. 331 : « Morning solitude » de Yung-Kwong. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 181. Collection BnF



Fig. 332 : « Farmer's daughter » de Sadaki Machida. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 182. Collection BnF

Le photomontage réalisé par Raphaël Landau se distingue de l'ensemble des images du salon, y compris l'autre image exposée par le photographe dans le même salon. Unique en son genre, l'image présente des caractéristiques qui semblent autoriser son acceptation : tout d'abord, elle présente des éléments typiques du Brésil, tant au niveau du paysage qu'au niveau de la figure humaine. De plus, d'un point de vue technique, l'image ne masque pas le processus d'assemblage. Ce n'est pas la combinaison de négatifs pour obtenir un effet pictural, mais l'articulation d'éléments visuels dans la construction d'un discours.

Trois des quatre images publiées dans le catalogue ont été mentionnées jusqu'à présent. La dernière, « Laces Volants » (Fig. 333), a été réalisée par le photographe roumain Georges Avramescu. Avramescu a fait sa première participation au salon parisien en 1938, et a également été présent dans les éditions 1946 et 1949. L'année suivante, il fait ses débuts au salon de São Paulo, où il obtient deux acceptations. De plus, il devient correspondant du BOLETIM du FCCB à partir de juillet 1951, lorsqu'il publie le texte « Éléments de base pour une esthétique photographique moderne ».



Fig. 333 : « Laces volants » de Georges Avramescu. *Catálogo do 38e Salon International d'Art Photographique, 1950.* Collection Sfp

2.4.5 - 39e Salon (1951)

En 1951, le discours de Masclet reprend le ton amer de certaines de ses critiques précédentes. La raison de son mécontentement était associée à la perception d'une crise générale dans les salons photographiques, accompagnée d'un manque de « vie, d'intérêt et de nouveautés⁴⁹⁸ ». Pour l'auteur, les « salonistes » ne se renouvellent pas et, quel que soit l'endroit où ils exposent, les images sont toujours les mêmes, "des belles copies de salon". Tout d'abord, Masclet se plaint du format des salons qui, après plus de 60 ans, commencent à montrer des signes d'usure. D'une manière générale, selon son argument, l'excès de règles et de conditions d'admission ne suit pas la tendance actuelle à l'indépendance présente dans tous les arts. En ce qui concerne le salon de 1951, Masclet le qualifie d'« extrêmement bizarre », car il contient « de nombreuses photos terribles et, peu après, certaines absolument uniques et redoutables ».

De plus, Masclet souligne que la plupart des photographes les plus renommés de l'époque n'envoient pas de photos aux salons, soit parce qu'ils se considèrent très "modernes" et "différents", soit même par crainte d'être refusés. Masclet insiste sur le fait que le salon ne présente pas d'œuvres de : Ansel Adams, Renger-Patzsch, Mortensen, Meerson, Cartier-Bresson, Avedon, Man-Ray, Toni Frissel, Winquist, Donzelli, Bourke-White, Lazi ou Cecil Beaton. En contrepoint, il mentionne le succès qu'Edward Weston a connu à Paris avec son exposition à la Galerie Kodak⁴⁹⁹. Dans l'espoir que ses critiques trouvent un écho auprès des organisateurs du salon parisien, Masclet fait également une série de propositions de changement dans le format de l'événement, dans le but de ramener l'esprit d'avant-garde typiquement français.

Tout d'abord, Masclet parle de la nécessité de réduire le nombre de membres du jury à 3 ou 5. Bien qu'il considère que l'application d'un modèle à jury unique est le plus recommandé, étant donné qu'il est employé régulièrement aux États-Unis. Pour lui, un tel système aurait pour principal avantage que l'Assemblée de l

Le jugement des œuvres relève de la responsabilité d'une seule personne qui, de cette façon, ne pourra pas tenir ses collègues du jury responsables de l'acceptation ou du rejet d'une œuvre spécifique. Cependant, pour être efficace, il faudrait trouver une figure « à la fois compétente, indiscutable, impartiale, célèbre et jeune (du moins en esprit !), comme Steichen ». Selon Masclet, cette personne pourrait même être un artiste, peintre ou designer, qui est

⁴⁹⁸ MASCLET, Daniel. « XXXIX Salon International de Paris ». Photo-Cinema. Octobre 1951, p. 249

⁴⁹⁹ « A arte fotográfica de Edward Weston » de Daniel Masclet, publié à l'origine dans Photo-Cinéma, a été traduit dans l'édition du 51 juillet 1950 du BOLETIM du FCCB.

« vraiment célèbre » comme « Picarro, Dicaris, Fernand Léger, Berea, Lorjou, Van Donger, Rivera, Villon, etc... ». Le critique suggère également la création d'une section spécifique pour les œuvres de petit et moyen format⁵⁰⁰ qui, de cette façon, seraient jugées et exposées séparément de celles de 40x50 cm.

En ce qui concerne les images présentées, Masclet se consacre d'abord à l'analyse de l'ensemble français⁵⁰¹. Il salue "Clandestin" de Vincent Robert, "Buisson fleuri" de Ménard, ainsi que "L'aile de Papillon" de Frass. Goizet, quant à lui, "présente trois équilibristes habiles et une scène magnifique" dans "Application". , "Le Pont du Ciel" (Fig. 334) est publié dans le catalogue, tandis que "Application" (Fig. 335) accompagne l'article publié par Masclet dans Photo-Cinéma.



Fig. 334 : « Le Pont du Ciel » de Vincent Robert. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp

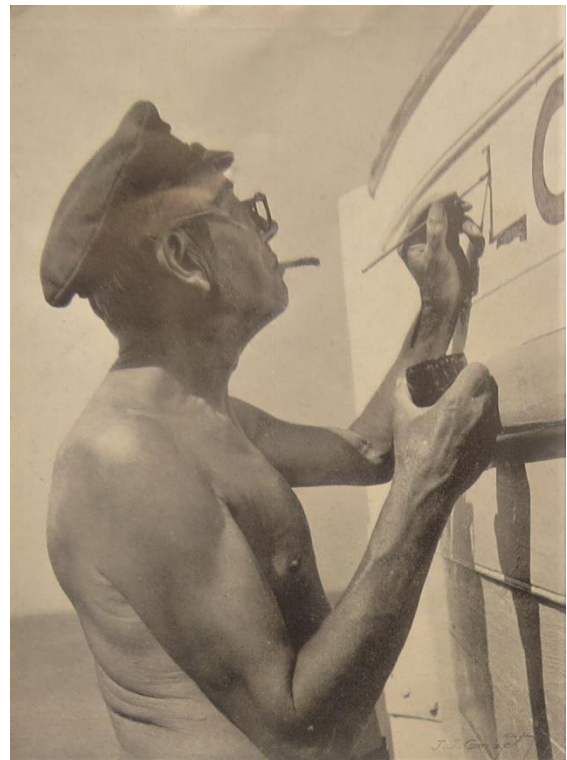


Fig. 335 : « Application » de J. J. Goizet. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp

Si Photo-Cinéma privilégie la reproduction de photographies étrangères, l'édition d'octobre de Photo-Revue⁵⁰², à son tour, présente un riche panneau de la production française dans le salon (Fig. 336 - Fig. 340).

⁵⁰⁰ 9x12 cm e 18x24cm.

⁵⁰¹ 68 photographes, soit 41 membres du Sfp et 162 images présentées.

⁵⁰² « Salon d'Art Photographique ». Photo-Revue. Éditions de Francia, Paris, octobre 1951, p. 236



Fig. 336 : « Bifurcation » de Robert Michelot. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, octobre 1951, p. 238. Collection BnF



Fig. 337 : « De ma fenêtre à Traonvilin en Porspoder » de Jean Bienaimé. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, octobre 1951, p. 239. Collection BnF



Fig. 338 : « Monsieur Pops » de André Thévenet. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, octobre 1951, p. 244. Collection BnF

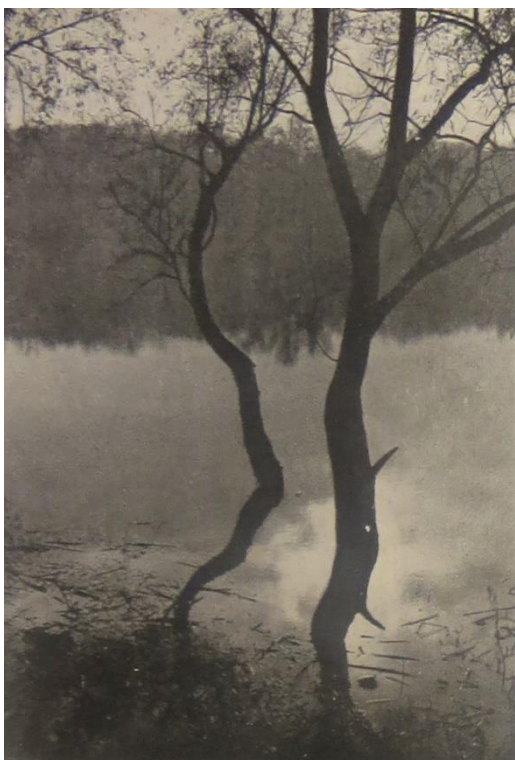


Fig. 339 : « Nature au repos » de André Longère. « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 246. Coleção Bnf



Fig. 340 : « Gare de Rome » de Pierre Bealzeaux. « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 247. Coleção Bnf

En ce qui concerne la participation étrangère (Annexe 2), Masclat la qualifie de « décevante ». La Hongrie, qui avait apporté d'importantes contributions depuis la reprise du salon, compte à nouveau un petit nombre d'exposants. En outre, selon Masclat, les Hongrois ont abordé à plusieurs reprises le thème du folklore et des coutumes locales, un sujet qui a commencé à s'user en raison des excès. L'Italie, qui avait apporté de nombreuses contributions aux éditions de 1947 et 1948, ne présente que 5 ouvrages. Chez les Italiens, Masclat se plaint de l'absence de La Bussola, un collectif basé à Milan qui était très actif sur le circuit depuis la fin des années 1940. Mario Finazzi, par exemple, a participé à l'édition de 1947 avec 5 contributions, mais n'est pas retourné dans les salons parisiens. Les Espagnols, à leur tour, ont fait une performance impressionnante en 1948, mais ils étaient alors pratiquement absents du salon. Enfin, le critique loue l'œuvre « Haut-Fourneau » du yougoslave Debeljkovic (Fig. 341) : « Approchez-vous, approchez-vous : vous pouvez sentir l'acier, l'exemplaire a un éclat métallique ».

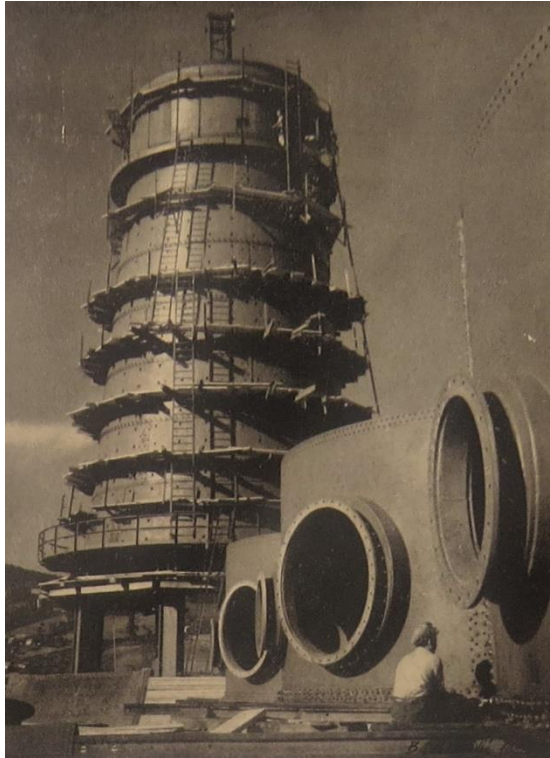


Fig. 341 : « Haut-fourneau » de Branibor Debelikovic Catálogo do 39^e Salon International d'Art Photographique, 1951. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF

Puis, Masclet associe l'œuvre « Power and Glory » de l'australien Griffith Carney (Fig. 342) à l'œuvre de l'Américain Edward Weston, en manque que d'une « netteté plus incisive ». Le critique commente également l'œuvre de José Julio Nieto de Santiago du Chili (Fig. 343). Ses observations, d'un ton humoristique, font référence à la beauté du modèle et se terminent par un jeu de mots qui complète cette approche : « fille du feu sur un chlorobromure, aux tons chauds... ». Un point de départ très similaire à celui adopté par rapport la production brésilienne l'année précédente. L'Argentin Jorge Redey (Fig. 344), à son tour, a une photographie publiée dans le catalogue.



Fig. 342 : « Power and glory » de Griffith Carney. Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF



Fig. 343 : « Isabelita » de Jose Julio Nieto. Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF



Fig. 344 : « Blaco départé » de Jorge Redey. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951. Collection Sfp



Fig. 345 : « Image de jeune fille » de Otto Steinert. « Salon d'Art Photographique ». Photo-Revue. Éditions de Francia, Paris, octobre 1951, p. 247. Collection BnF

De retour en Europe, Masclat évoque les « œuvres sensationnelles du célèbre Docteur Steinert ». Le photographe présente alors une série de 4 portraits intitulée "Image de jeune fille" (Fig. 345). Pour Masclat, les œuvres sont le résultat d'une association de bons éléments : une netteté admirable, composition, originalité, mais aussi la beauté des modèles. Enfin, le critique classe les œuvres comme de véritables chefs-d'œuvre.

Pour Masclat, la vedette du salon, était la représentation japonaise, digne d'un « Oscar ». L'auteur ne développe aucun argument critique en soi, puisque, d'après sa lecture, toutes les photographies de l'ensemble sont des chefs-d'œuvre. L'auteur cite en particulier les photographes Hirano (Fig. 346), Goto, Machida, Nakayama et Masaki. La Chine est également félicitée, bien que, selon le critique, sa participation soit quelque peu éclipsée par le Japon (Fig. 347 et Fig. 348). Masclat cite spécifiquement les œuvres « Jeune fille » de Fung et « Fumée » de Wong. Outre le Japon et la Chine (Fig. 348), en 1951, le Vietnam⁵⁰³ fait ses débuts au salon de Paris.

⁵⁰³2 photographes et 4 images acceptés.



Fig. 346 : « Snow » de Shoichi Hirano. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique. Collection Sfp



Fig. 347: « On his way to school » de Tsuneji Yagi. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951. Collection Sfp



Fig. 348 : « Sur la plage de sable » de Komatsu. Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp



Fig. 349 : « Jour de marché » de S. K. Chan. Catálogo do 39^e Salon International d'Art Photographique, 1951. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp

Par rapport le Brésil, Masclet indique une baisse de niveau en comparaison au groupe présenté en 1951 : « Et comment se fait-il ne nous présente ni l'Amazonie, ni la forêt vierge, ni les Indiens, pas même un caïman ou perroquet ! » La critique de Masclet renforce l'impression que l'attente entourant la production photographique brésilienne de l'époque était beaucoup plus liée à la découverte des images exotiques et typiques du Brésil, qu'à un intérêt pour les questions artistiques qui caractérisent l'ensemble exposé par le pays. En d'autres termes, un intérêt plus documentaire qu'artistique. En fait, cette année-là, Francisco Aszmann n'avait pas de photos exposées dans le salon. Mais c'est précisément la soumission brésilienne au salon de 1951, entre les images acceptées et celles rejetées dans le salon, qui constitue le premier ensemble de la collection de photographies brésiennes de la Sfp. Raphael Landau, alors membre du FCCB de São Paulo, fait publier une photographie dans le recueil reproduit par Photo-Revue (figure 350).



Fig. 350 : « Sans abri » de Raphael Landau. « Salon d'Art Photographique ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 243. Collection BnF

Au total, 56 photographies ont été envoyées dans la salle, dont 23 ont été acceptées pour l'exposition, soit un taux d'acceptation de 40,3%, ce qui représente un nombre élevé par rapport à la moyenne générale des salons parisiens de 1949 et 1950. Presque toutes les images de l'ensemble sont ajoutées, au verso, en plus des informations sur l'image et son auteur, par des timbres et des tampons qui confirment la participation de la copie dans d'autres salons d'art photographique (Fig. 351, Fig. 352 e Fig. 353). Certains d'entre eux sont passés par plusieurs salons avant d'arriver à Paris, que ce soit au Brésil ou à l'étranger. Dans ce processus, ils ont été analysés, jugés, exposés, reproduits et commentés dans différents lieux et contextes. Toutefois, compte tenu des limites de la proposition relative à ce sujet, l'ensemble ne sera abordé, à une échelle détaillée, que dans le chapitre suivant.



Fig. 351 : « Sinos da capela » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. Coleção Société française de photographie, Paris.

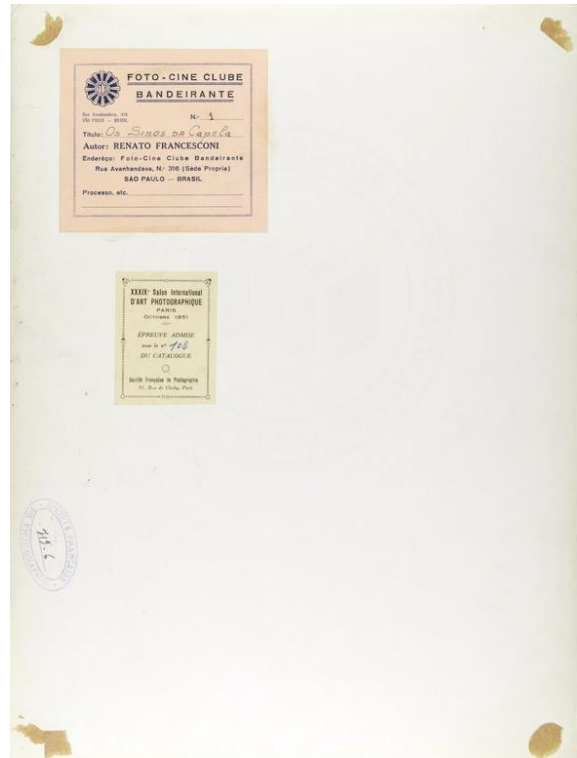


Fig. 352 : « Sinos da capela (Verso) » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. Coleção Société française de photographie, Paris.



Fig. 353 : « Sinos da capela (détaille) » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. Coleção Société française de photographie, Paris.

2.4.6 - 40e Salon (1953)

Cette partie du chapitre a été initiée par le diagnostic de Françoise Denoyelle qui indiquait un contexte de déclin de la Société française de photographie. En effet, malgré plusieurs tentatives pour rétablir à la fois la santé financière de l'institution et sa place de prestige, le mouvement se présentait comme irréversible. Selon Denoyelle⁵⁰⁴ :

En octobre 1951, Baron brosse un tableau plutôt sombre de la situation : "Suite aux démissions, le nombre des sociétaires diminue d'une manière inquiétante, et parmi ceux qui restent et malgré des rappels successifs, beaucoup n'ont pas encore payé [...]. Bientôt, on ne pourra plus payer même le personnel." Trarieux propose de revenir au projet voté en octobre 1947 : la vente de l'immeuble sur rue et de nouveaux aménagements dans l'hôtel. Comme les conditions élémentaires de sécurité ne sont plus remplies, le 13 mars 1952, le conseil décide la fermeture du grand atelier. Le mois suivant, les compteurs électriques doivent être déposés pour éviter les courts-circuits. Avec un déficit de près de 300 000 francs, la Société n'est pas en mesure de mettre en conformité le circuit électrique ni de refaire la toiture. Face à des travaux de l'ordre de dix millions de francs, le conseil décide pour la première fois de vendre l'ensemble des immeubles et de déménager momentanément à la Maison de la chimie. Le transfert a lieu le 10 novembre 1952.

Le déménagement à la Maison de la chimie a eu une influence directe sur la tenue du salon international de l'entité. Annoncé, comme d'habitude, à la fin du catalogue de l'édition 1951, le salon de 1952 ne fut pas réalisé. À l'époque, la priorité des membres était celle de sauvegarder la vaste et riche collection, ainsi que de pouvoir emménager dans les nouvelles installations. Cependant, même en l'absence du salon, certaines photographies brésiliennes ont obtenu une projection publique cette année-là, grâce au texte « Images brésiliennes⁵⁰⁵», de François Vincent, publié dans *Photo-Monde*⁵⁰⁶. La revue, qui avait fait paraître son premier numéro en juin 1950, se concentre principalement sur la répercussion d'événements et de propositions concernant la pratique de la photographie artistique amateur. Les "images brésiliennes" présentées correspondent donc directement au circuit amateur du pays, plus précisément à une soumission fait par le *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo au magazine. L'auteur du texte remercie l'envoi et commence le texte en faisant un parallèle entre la performance de photographes amateurs de São Paulo et les clubs européens :

⁵⁰⁴ DENOYELLE, 1998, p.8

⁵⁰⁵ VINCENT, François. « Images Brésiliennes ». *Photo-monde*, Octobre 1952, p. 22. Coll. Bibliothèque nationale de France

⁵⁰⁶ Publicação dirigida por Pierre Sonthonnaux e editada pela *Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles*, 5, Bd des Capucines – Paris 2^{ème}. A partir de janeiro de 1951 : 23, rue Saint-Vincent-de-Paul, Paris 10^{ème}

Le *Photo-Cine Club Bandeirante* de Sao-Paulo a aimablement consenti à nous transmettre quelques épreuves dont nous avons reproduit certaines dans notre dernier numéro et dans celui-ci. L'activité de telles sociétés atteint une importance difficilement concevable sur notre vieux continent. Les moyens dont elles disposent ne font même pas partie des rêves les plus fous des groupements les plus riches et les plus actifs de France.

En fait, la FCCB, grâce à la mobilisation de ses membres, a pu inaugurer son siège en 1949. Ce facteur n'est pas négligeable, car il a assuré la stabilité du club, servant de base au développement de projets ambitieux dans les années 1950. Ce n'est pas un hasard si le commentaire de Vincent sur la production de São Paulo commence par cette information. Le texte était accompagné de la reproduction de quatre images produites : « Plage du Rêve » de Guilherme Malfatti (Itanhaem, sur la côte de São Paulo) ; « Vértige » de Aldo A. De Souza Lima (centre de São Paulo) ; « Désolation » de Carlos Comelli, (paysage typique des dunes du nord-est brésilien) ; « L'enfant triste » Jacob Polacow. Les informations entre parenthèses a été publiée avec la légende de l'image, et est une stratégie intéressante de contextualisation utilisée par l'auteur.

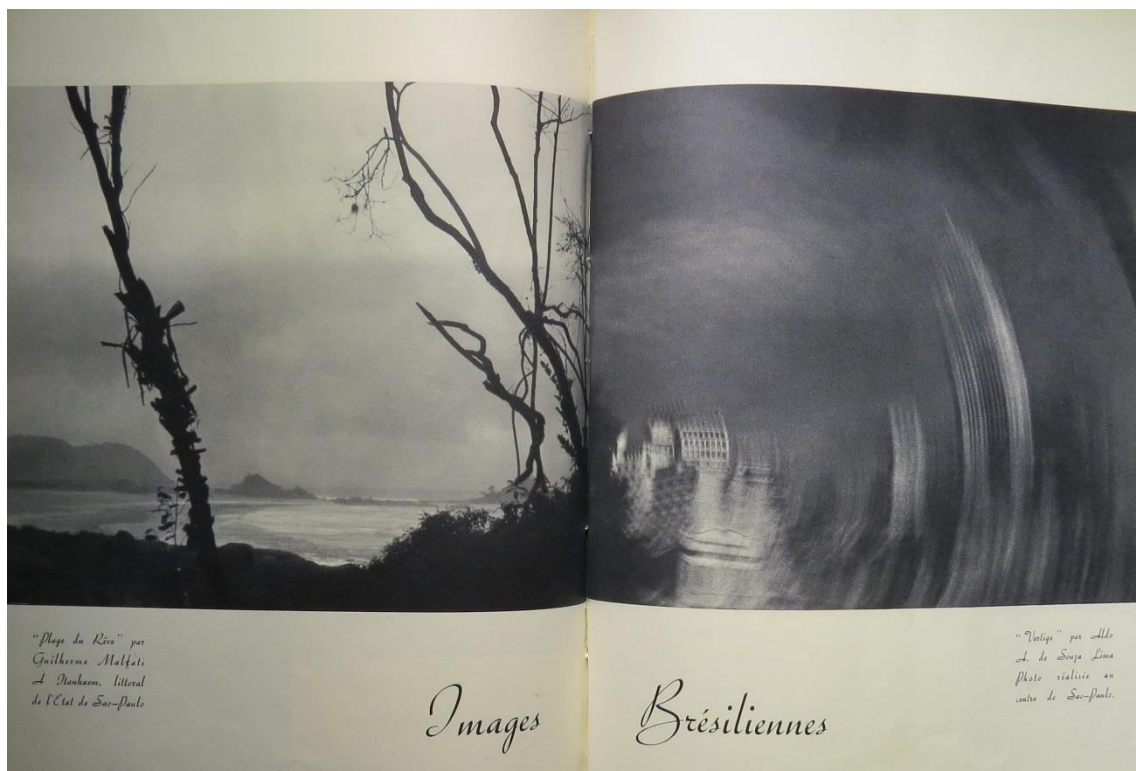


Fig. 354 : « Plage du Rêve » de Guilherme Malfatti e « Vertige » de Aldo de Sousa Lima. « Images Brésiliennes ». *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF



Fig. 355 : “Désolation” de Carlos Comelli.. *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF



Fig. 356 : “L'enfant triste” de Jacob Polacow. *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF

Dans son analyse de l'ensemble, qui, comme semble l'indiquer l'auteur, ne se limite pas aux quatre images publiées, Vincent dénote une certaine influence persistante des maîtres espagnols et italiens de l'entre-deux-guerres, évidente dans l'utilisation du flou, l'atténuation des

détails, la prise de vue en période nuageuse, qui évoque un sentiment de nostalgie. Mais l'auteur reconnaît aussi des éléments propres à l'expérience des praticiens du continent américain :

évoquant le mouvement (on croirait parfois que ces documents sont extraits de films de cinéma par leur angle de prise de vue et leur cadrage). Cette vue des dunes paraît extraite d'un 'panoramique' ; cette petite fille, il nous semble qu'un 'traveling arrière' va nous révéler l'ensemble de sa silhouette ; l'image du centre de Sao-Paulo n'est autre chose qu'un 'fondu enchaîné', transition d'une séquence à une autre. Enfin, à côté du sentiment latin poussé jusqu'au romantisme devant un beau paysage, paraît l'orgueil américain des créateurs de pays neufs.

Vincent souligne dans la production brésilienne l'association du sentiment latin et de la fierté américaine comme clés de lecture. L'approche de l'auteur est également liée à la discussion sur les fonctions sociales auxquelles les photo-clubs ont été associés tout au long du XXe siècle. Ce n'est pas un hasard si l'un des arguments utilisés par Jayme Moreira Luna pour conquérir de nouveaux praticiens à Belo Horizonte a été associé à la possibilité de diffuser des images de la ville et du Brésil sur une nouvelle échelle. Membres d'une classe moyenne ascendante, de nombreux photographes de cette génération s'identifient aux principes du progrès et de la modernité. De cette façon, ils veulent approcher les beautés naturelles du pays, certes, mais aussi sa dimension urbaine avec ses gratte-ciels et ses avenues en effervescence. En fait, dans l'analyse de la collection elle-même, il sera possible de voir la force de la relation avec l'architecture dans la production de ces amateurs.

Le salon fut repris en 1953, dans une nouvelle adresse (9, rue de Montalembert, 7ème) et un jury presque entièrement renouvelé. En 1951, Léon Salles (graveur), Georges Baratte (membre Sfp), Édouard Léon (peintre), Lucien Lorelle (Groupe des XV) et Pierre Ligey (photographe professionnel) partent. Laure Albin-Guillot, M. Amson (photographe professionnel, Groupe des XV) et Adolphe Pouessel (graveur) restent dans le groupe. Maurice Bernard (membre du Sfp), M. Coiplet (critique d'art), M. Coursaget (critique d'art, était juré dans l'édition de 1948), M. Gauthier et M. Tillie (président du Stéréo-Club) sont admis. Par ailleurs, le jury était également composé des éditeurs des magazines Photo-Revue (Robert Andreani), Photo-Cinéma (Paul Montel) et Photo-Monde (Pierre Sonthonnaux). André Garban, qui était déjà parmi les membres du jury depuis la reprise, du salon à l'exception de 1947, a assumé sa présidence. Robert Auvillain, traditionnellement responsable du comité organisateur, a reçu la collaboration de Garban et Amson pour l'édition 1953.

Tout d'abord, c'est la première version du jury sans la présence d'un peintre. Bien que le nombre de photographes dans le groupe reste stable, il y a 5 nouveaux éléments : 2 critiques d'art et 3 éditeurs de publications spécialisées en photographie. En ce qui concerne les trois derniers, il est pertinent de souligner que, compte tenu de leur couverture du salon international,

ils étaient déjà en proximité avec la Sfp. De manière générale, le salon de 1953 est celui où le nombre d'œuvres présentées est le plus faible. Toutefois, comme il n'existe pas de registre du nombre d'œuvres soumises, il n'est pas possible de dire s'il s'agit d'un contexte de moindre adhérence ou de plus grande rigueur dans le choix des œuvres. Le Président de la République, Vincent Auriol, ainsi que le Ministre de l'Éducation nationale, André Marie, ont assisté à l'inauguration du salon. Ceci contraste avec l'absence d'autorités civiques dans les éditions précédentes.

Pour la première fois depuis sa reprise Daniel Masclet ne commente pas le salon international. Son absence non seulement en tant que critique, mais aussi en tant qu'exposant, semble indiquer un conflit entre le photographe et la nouvelle organisation de l'événement. À sa place, André Garban assume le rôle d'organisateur, président du jury, exposant et commentateur du salon. Sans parler de son rôle en tant que président du Salon national de la photographie de la Bnf. En fait, en 1953, Garban était omniprésent dans les expositions photographiques à Paris.

Le texte « *Réflexions sur XLe Salon International d'Art Photographique*⁵⁰⁷ » a été publié dans l'édition de mars 1953 de *Photo-Cinéma*. Au lieu du pessimisme qui a dominé l'écriture de Daniel Masclet dans son dernier compte-rendu, Garban commence son texte en présentant les différents événements liés à la photographie qui ont eu lieu à Paris l'année dernière. Pour Garban, la somme des activités passées⁵⁰⁸, mais aussi celles prévues pour 1953⁵⁰⁹, semblent indiquer un contexte dynamique. L'auteur attribue ce renouveau à une nouvelle génération de praticiens, dont beaucoup sont des enfants de photographes professionnels ou d'amateurs passionnés.

En ce qui concerne la participation française, l'auteur préfère citer précisément l'œuvre des plus jeunes, au détriment des « vieux » déjà intensément débattus et acclamés. En ce sens, l'auteur cite le « beau paysage » de Pierre Belzeaux, « la composition » d'Ernest Brulé et la « Sombre Dimanche » très expressive de Coquelin. Quant à Goizet, dont la photographie « Trois pompons rouges » (Fig. 357) a été publiée dans le catalogue, il l'associe à Guéno, comme « des êtres conquis par la lumière qui illumine leurs sens ». Enfin, Garban se plaint de la qualité des quatre photographies envoyées par Hallan Edwin dans la mesure où, malgré la

⁵⁰⁷ GARBAN, André. « *Réflexions sur le XLe Salon International d'Art Photographique* ». *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953, p. 41

⁵⁰⁸ L'auteur cite l'exposition "Nouveaux Visages d'acteurs" de Thérèse le Prat, "L'Exposition américaine", l'exposition de Marcel Bovis sur l'Algérie, la réalisation du salon de la Sfp, mais aussi le 18e Salon international Kodak.

⁵⁰⁹ Le concours international de Photo-Cinéma, le Groupe des 30x40, le Groupe des Sept e

tentative de l'auteur, elles "sont loin de la vérité ironique et cruelle d'un Doisneau ou d'un Willy Ronis". Sa dernière recommandation : « En plus de l'opération photographique, il y a aussi l'opération psychologique. »



Fig. 357 : « Trois pompons rouges » de Goizet.
Catálogo do Catálogo do 40^e Salon International
d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp

En ce qui concerne la représentation internationale, Garban affirme que les photographes du Brésil, de Chine et du Japon, ainsi que ceux de France, ont été les seuls à présenter "un ensemble important et de qualité". Selon lui, la plupart des autres pays⁵¹⁰ ont présenté des copies non pertinentes et médiocres, à l'exception des travaux de l'Allemand Ludwig Schuster (Fig. 358) et du Belge Bekaert (Fig. 359 et Fig. 360). Parmi les photographies publiées dans le catalogue figure une reproduction du "Chemin des Bouleaux" de Schuster. "Mamma's little" de Roy Hirshburg (Fig. 360, États-Unis) et "The old Castle of Osaka" d'Eiji Vegaki (Fig. 361, Japon) sont également reproduits dans la forme officielle do salão.

⁵¹⁰ « Allemagne, Autriche, Canada, Danemark, Espagne, Finlande, Hongrie, Italie, Portugal, USA, etc. »



Fig. 358 : « Le Chemin des Bouleaux » de Ludwig Schuster. Catálogo do Catálogo do 40e Salon International d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp



Fig. 359 : « Le train » de Th. Bekaert. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection Sfp

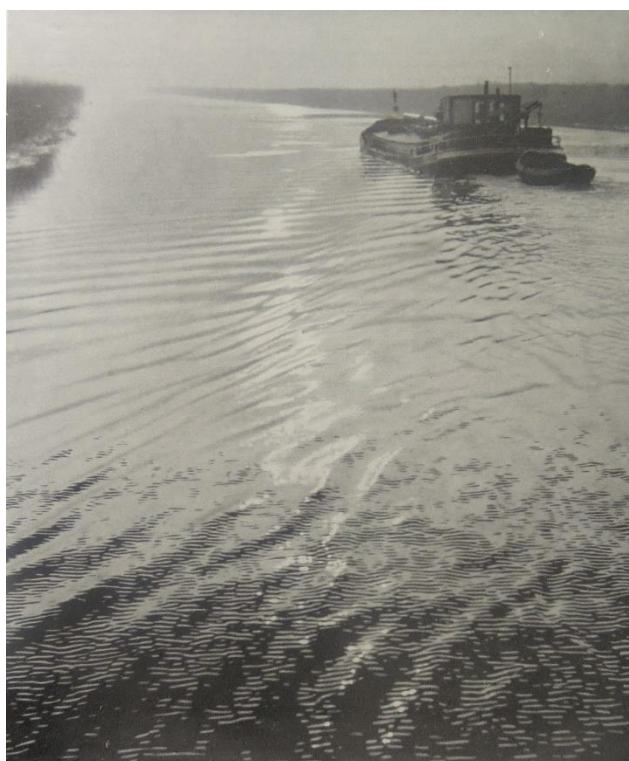


Fig. 360 : « Canaux du Nord » de Th. Bekaert. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection Bnf



Fig. 361 : « Mamma's little » de Roy Hirshburg. Catálogo do Catálogo do 40e Salon International d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp



Fig. 362 : « The old Castle of Osaka » de Eiji Vegaki. Catálogo do Catálogo do 40e Salon International d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp

Pour Garban, envoyer les Japonais pourrait être une exposition séparée. Les compliments de l'auteur, dans le cas de l'approche des images japonaises, semblent en accord avec la perspective adoptée par Masclet :

Ses nombreux envois sont incontestablement de très grande qualité et ils sont aussi ceux d'une race éminemment artiste, d'une sensibilité enfantine, amoureuse de la beauté au point de préférer les fleurs des arbres à leurs fruits, croquant tout ce qui passe, dessinant pour soi, jetant dans les ustensiles le plus vulgaires, la grâce de la forme laquelle sera entourée d'un décor approprié et surtout très particulier.

Référence à la tradition artistique du pays, à une sensibilité innocente et à l'amour de la beauté. Capacité à transférer à la photographie ce qui est le plus classique dans l'art de son pays, à maîtriser le « métier » de la photographie sans être pris par elle. Comme synthèse de cette perspective, l'auteur cite la photographie « La Falaise » de Tatsuo Kondo (Fig. 363).

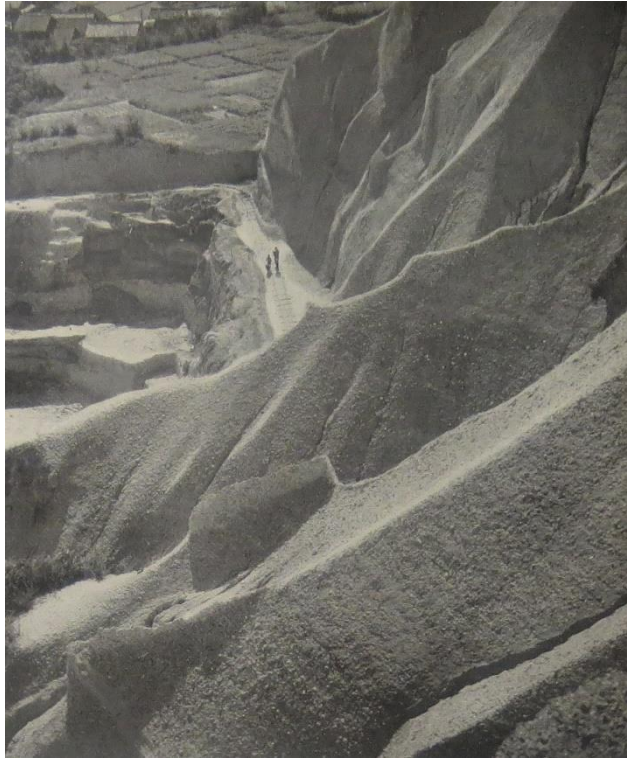


Fig. 363 : « La Falaise » de Tatsuo Kondo. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Cependant, pour Garban, la plus belle photographie du salon est « Bain public » de Koichi Uchimura (Fig. 364). Pour l'auteur, c'est une référence importante pour les jeunes qui pratiquent la photographie, principalement à cause des jeux de lumière et de pénombre, opérés avec une « simplicité gracieuse ».



Fig. 364 : « Bain public » de Koichi Uchimura. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Par rapport aux Chinois (Fig. 365 et Fig. 366), Garban mentionne la capacité des artistes de ce pays à articuler un formalisme, du point de vue de la composition, avec un regard curieux, attentif et observateur :

La photographie chinoise s'adresse moins à l'art qu'à la curiosité, mais parfois elle paraît s'inspirer des œuvres du plus grand peintre japonais Hokusai : tels les deux envois de Yu Chiu Cheng, l'un, un paysage exécuté avec des gris exceptionnels, et l'autre, des poissons d'une extrême blancheur.



Fig. 365 : « Fisherman's daughter » de Ng Yio SHIU. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF



Fig. 366 : « Noodle drying » de Lian NUANG-YAN. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

L'édition de janvier⁵¹¹ de Photo-Revue a publié une sélection d'images acceptées dans le salon de 1953. Parmi les reproductions : « La Paix Du Soir » d'Emil Obrovsky (Autriche), « Fondation » d'Ante Roca (Fig. 367, Yougoslavie), « Manzanares El Real » d'Ignacio Barcelo (Fig. 368, Espagne), « Untitled » de Photo Denise Colomb (Fig. 369, France), « Devant La Mer » de Kroner Karl (Fig. 370, Autriche), « A Travers Le Soleil » de Toni del Tin (Fig. 371, Italie), « Mannequins » de Katsumi Ku (Fig. 372, Japon), « Veille Ville » de Victor Petit (Fig. 373, Belgique), « Sailing » de A. Ambrey Boodine (Fig. 374, États-Unis) et « Fohen » de Francisco Aszmann⁵¹² (Fig. 375, Brésil). Il faut signaler la solarisation du japonais Katsumi Ku, qui le rapproche plus de Man Ray que de Hokusai, comme la lecture de Garban entend le souligner.



Fig. 367 : « Fondation » de Ante Roca. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

⁵¹¹ « Xle Salon International d'Art Photographique de Paris ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, janvier 1953, p. 13

⁵¹² Aszmann a également exposé la photographie « *Caminho nebuloso* » au salon.



Fig. 368 : « Manzanares El Real » de Ignacio Barcelo. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 369 : « Sem título » Photo Denise Colomb. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 370 : « Devant La Mer » de Karl Kroner. *Photo-Cinéma*.
Éditions Paul Montel, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 371 : « A Travers Le Soleil » de Toni del Tin. *Photo-Cinéma*.
Éditions Paul Montel, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 372 : « Mannequins » de Ku KATSUMI. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 373 : « Veille Ville » de Victor Petit *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 374 : « Sailing » de Ambrey Bodine *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF



Fig. 375 : « FOHEN » de Francisco Aszmann. *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Francisco Aszmann avait enchanté Daniel Masclet lors de sa participation à l'édition 1950. A cette époque, le photographe, alors membre de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* de Niterói, a fait publier ses deux œuvres acceptées dans l'article de Masclet de *Photo-Cinéma*. En 1953, le photographe se présente comme membre de *l'Associação Brasileira de Arte Fotográfica*, une entité formée, comme on l'a vu dans le premier chapitre, d'une dissidence de la SFF.

En ce qui concerne les photographies envoyées par les photographes brésiliens, Garban les félicite pour leur compétence technique évidente, mais aussi pour leur sens profond de l'équilibre et leur grande audace, comme en témoigne principalement l'œuvre « *Morena Brasileira* » (FCCB) de Francisco Albuquerque. L'auteur cite en outre l'œuvre de Mario Fiori (Fig. 376, FCCB), Ademar Manarini et « la composition symbolique » d'Aroldo Zany (ABAF).



Fig. 376: “Arquitetura” de Mario Fiori.
BOLETIM n. 40, agosto de 1949, p.14 .
Collection FCCB de São Paulo

A cette occasion, 17 photographes ont participé, atteignant un total de 23 photographies acceptés. Deux autres membres de l'ABAF, outre Aszmann et Zany, ont fait accepter des photos dans le salon : José Correa dos Santos avec « Origens » et Eugênio de Lucena⁵¹³ avec « Flor Antulium ». Djalma Gaudio, exposant présent dans les éditions entre 1946 et 1948, réside à Rio de Janeiro. Bien qu'aucune affiliation institutionnelle n'ait été déclarée dans l'étude réalisée dans le premier chapitre, il a été possible de vérifier que Gaudio, qui a circulé entre *Foto Clube Brasileiro*, *Sociedade Fluminense de Fotografia* et *Foto-cine Clube Bandeirante*, était un des membres du Rio Foto Grupo nouvellement créé. En 1953, le photographe de Rio de Janeiro présente « *O que a Bahia tem* » et « *Retrato H.G* ».

Parmi les autres exposants brésiliens, tous membres du FCCB à São Paulo, il y avait des vétérans, mais surtout des nouveaux venus dans le salon parisien. Parmi les vétérans : Francisco Albuquerque, auteur de « *Morena Brasileira* », avait déjà participé au salon de 1949 ; Thomaz Farkas, qui présenta l'œuvre « *Cachoeira* » (Fig. 108, chapitre 1), participa également aux éditions de 1946, 1950 et 1951 ; Nelson Kojransky fut un des exposants brésiliens en 1951 et en 1953 présenta « *Composição geométrica* » et « *Composição em curva* » ; enfin, Ângelo Nuti avec « *Vilarejo* » était également présent en 1946 et 1950. Les photographes suivants ont

⁵¹³ Affiliation attribuée. Bien que non déclarée dans le catalogue, la présence de Lucena parmi les membres de l'ABAF a été attestée dans l'analyse du circuit brésilien au chapitre 1.

participé pour la première fois : Ciro Cardoso Alves avec « *Vadiagem* » et « *Balões* » ; Carlos Comelli avec « *Arabesque* » ; Mario Fiori avec « *Fantasma dos mares* » (Fig. 377) et « *Arquitetura* ». Marcel Giró avec « *Caiçara* » et « *Linhas de fuga* » ; Wolfgang Hohenloje-Oheringem avec « *Tropicalia* » ; Euclides Machado avec « *Ouro Preto* » et Ademar Manarini avec « *Curiosidade* ».

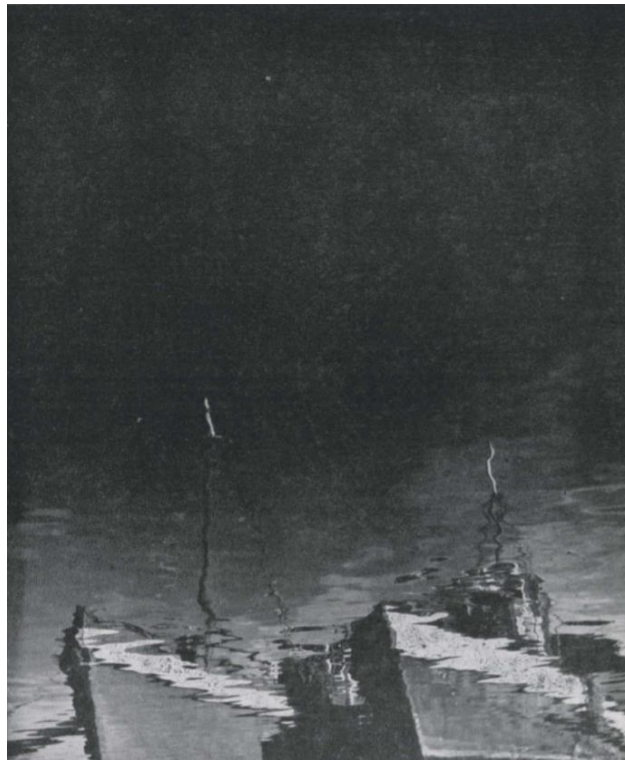


Fig. 377 : «*Fantasma dos Mares*» de Mario Fiori. BOLETIM n. 71, março-abril de 1952, p.27. Collection FCCB de São Paulo

En outre, José Oiticica Filho, qui s'est présenté comme "Associate" de *l'American Photographic Association*, a exposé « *Estudo* ». Oiticica Filho avait déjà participé aux éditions 1946 et 1947 de l'événement.

Le salon de 1953 est le dernier du genre organisé par la Sfp. En plus des images en compétition, une autre exposition du « *Groupe des XV* », dont l'absence de Daniel Masplet est remarquable. Participent à cette exposition collective les photographes Marcel Amson (1 photo), Jean-Marie Auradon (1 photo), Marcel Bovis (3 photos), Robert Doisneau (1 photo), André Garban (1 photo), Pierre Jahan (2 photos) , Thérèse Leprat (2 photographies), Lucien Lorelle (1 photographie), Jean Michaud (1 photographie), Philippe Pottier (4 photographies), Jacques René (3 photographies), Willy Ronis (2 photographies), Seeberger (3 photographies) et Emmanuel Sougez (2 photographies). Cependant, aucune image des membres du groupe n'a

été publiée dans le catalogue de l'exposition, dans l'article de Garban dans *Photo-Cinema*, pas même dans le recueil « Xle Salon International d'Art Photographique de Paris » publié par *Photo-Revue*.

La synthèse du salon de 1953 pour André Garban est basée sur le constat que, même si les images sont liées d'un point de vue technique, elles diffèrent du point de vue des tempéraments. Cependant, pour le critique, une partie du travail des photographes brésiliens, français, chinois et japonais réussit mieux à communiquer avec le public parce qu'elle est le résultat d'une création réflexive, la conséquence d'une « attention prolongée, une méditation, une recherche persistante et profonde ». En fait, dans une large mesure, les photo-clubs ont été proposés comme des espaces dédiés à l'approfondissement de l'expérience de la production artistique en art. Dans le cas brésilien, dans la vie quotidienne des associations, il est possible de trouver une série d'activités qui visent à rapprocher leurs membres tant sur le plan technique de la photographie que sur celui de la réflexion et de la recherche d'expression artistique. En outre, il est clair que l'expérience des salons internationaux a une grande influence sur l'orientation de la recherche entreprise. Et c'est dans cette perspective que la collection brésilienne du Sfp sera analysée, non pas comme des images isolées, mais insérées dans les activités quotidiennes et liées à la recherche, toutes deux offertes par les institutions. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas de place pour l'expression individuelle. Au contraire, certains des principaux moyens d'approfondissement promus par les clubs visaient stimuler le développement de leurs propres perspectives, basées sur l'expérience et la capacité d'observation de chaque photographe.

Du point de vue de l'organisation institutionnelle, l'après-guerre a également été une période de changements et de transitions importants dans le contexte français. La Société française de photographie, par l'intermédiaire de l'Union Nationale des Sociétés Photographiques de France, créée en 1892, était une référence pour les photographes amateurs de diverses régions du pays. Selon Robert Andreani, dans son diagnostic sur la question des photo-clubs en France en 1946⁵¹⁴ :

Avant la guerre, l'Union nationale organisait chaque année, généralement à la Pentecôte, un congrès auquel se faisaient un plaisir d'assister des délégués de tous les Photo-Clubs, et bien des personnalités de l'industrie et du commerce photographique. Organisé sous les auspices d'un Photo-Club qui était l'invitant, ce congrès comprenait conférences ou séances de projection, une exposition et de belles excursions. Un banquet, quelque vin d'honneur offert par la municipalité contribuaient encore à son animation.

⁵¹⁴ ANDREANI, Robert. *Les Photos-Clubs*. *Photo-Revue*. Éditions de Francia, Paris, octobre 1946, p. 140

L'auteur exalte également la structure des laboratoires, des ateliers et de la bibliothèque de l'institution. L'optimisme d'Andreani contraste cependant avec les difficultés qu'éprouve la Sfp à se maintenir et à s'imposer à nouveau comme une référence. En effet, l'après-guerre marque la montée en puissance de forces parallèles telles que le Salon national de la photographie, en partenariat avec la Bibliothèque Nationale, et la Confédération Française de Photographie, tous deux dirigés par André Garban. Outre la Fédération nationale des Sociétés photographiques qui, depuis 1950, organise la Coupe de France, un classement déterminant les plus grands exposants de photo-clubs du pays. Dans un texte sur la tenue de la première édition de l'événement, Pierre Auradon, membre de la Sfp et participant actif dans les salons, a commenté le succès de l'initiative, dans la mesure où elle représente la reprise des « idées anciennes sous de nouvelles formes⁵¹⁵ » et est le résultat des initiatives de renouvellement lancées tant par la Société française de photographie que par le Salon national de la Bnf.

D'un point de vue international, les Français ont acquis une place de prééminence dans la structure administrative de la Fédération Internationale d'Art Photographique. L'édition de septembre 1950 de *Photo-Revue* présente un reportage de Georges Baratte⁵¹⁶ sur la tenue du premier congrès de l'entité organisé en juin 1950 dans la ville de Berne en Suisse. C'est à cette occasion qu'ont été rédigés les statuts de l'entité, mais aussi « la réglementation des expositions et la circulation des portefeuilles photographiques », tâche qui incombait directement au président de la Fédération nationale de France, Roland Bourigeaud, qui exerçait également la fonction de vice-président de l'entité. En outre, Baratte mentionne le fait que la langue française a été adoptée pour les communications officielles, suivie de traductions en anglais et en allemand. Le congrès a également accueilli la première exposition internationale de l'entité, organisée par le comité suisse, mais sans l'intermédiaire d'un jugement ou d'une sélection par un jury, chaque pays étant responsable de l'envoi de vingt-cinq photographies. Quant aux images du salon, Baratte se plaint du manque de différenciation entre elles, affirmant que, tant du point de vue technique que du point de vue de l'esprit, « le monde moderne est uniforme, de Paris à São Paulo, de la Finlande à la Hongrie ». Baratte souligne également l'importance de l'événement pour l'intensification de « l'échange d'idées et d'images », un phénomène qui, selon l'évaluation de l'auteur, avait perdu de sa force dans les derniers salons de Londres et Paris. L'un des objectifs de l'événement était d'établir le siège social pour la prochaine réunion.

⁵¹⁵ AURADON, Pierre. « Reflets sur la Coupe France 1950 ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, mars 1951, p. 46

⁵¹⁶ BARATTE, Georges. *Le Congrès de la Fédération Internationale d'Art Photographique. Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, septembre 1950, p. 163

La ville de Salzbourg en Autriche a été choisie pour accueillir l'événement en 1952. Selon le texte⁵¹⁷ sur la FIAP et ses objectifs publié par Photo-Revue en mai 1956, le Congrès 1954 a eu lieu dans la ville de Barcelone et l'édition 1956 organisée par la ville de Cologne en Allemagne. Dans le texte il y a même des indications de la véritable portée de la fédération qui, contrairement aux prétentions globales, a partagé le rôle de référence avec la *Royal Photographic Society of London* et la *Photographic Society of America*. Ainsi, le circuit amateur serait déclenché à travers trois zones d'influence distinctes : la FIAP en Europe, l'Angleterre et la Commonwealth, l'Amérique du Nord et le reste des pays. Cependant, en plus de la fragmentation, le texte défend l'idée que les entités « s'entendent parfaitement sur la plupart des grandes idées ». En 1956, Bourigeaud, président de la Fédération nationale de France, demeure parmi les administrateurs de l'entité. En plus d'être vice-président, M. Bourigeaud a également été « président de la Commission administrative internationale », ainsi que délégué de l'UNESCO et rédacteur en chef des communiqués officiels de la FIAP. A l'occasion de l'événement de Barcelone, les membres ont décidé de créer un insigne FIAP et une carte d'identité. En outre, des règles relatives aux expositions ont été fixées, par exemple, les critères pour qu'une exposition soit qualifiée d'internationale. Ces règles comprennent la condition qu'au moins 100 œuvres étrangères doivent être exposées pour chaque tranche de 200 œuvres acceptées à l'exposition, et l'adoption de la Charte Internationale. Un nouveau congrès se tient en 1958 en Belgique et en 1960 en Grèce. Cependant, cette question de l'influence de la FIAP et d'autres institutions internationales sera mieux abordée au cours de la transition vers le quatrième chapitre, car elle se rapporte au nouveau contexte dans lequel le Sfp opère après la fin de l'exposition internationale en 1953.

⁵¹⁷ « F.I.A.P – « Qu'est-ce que la F.I.A.P. ? » *Photo-Revue.Éditions de Francia*, Paris, mai 1956, p. 122

Chapitre 3 - Images brésiliennes⁵¹⁸

Un point commun entre les images brésiliennes envoyées aux salons Sfp, à l'exception de l'envoi spécial en 1950, est le fait qu'elles sont toutes passées au crible du jury de sélection de l'entité. Depuis 1946, le Brésil a une présence importante dans les salons parisiens, notamment lors de ses dernières, où il a partagé le protagonisme avec le Japon et la Chine. Indépendamment de la décadence ou de l'usure du modèle des salons qui existaient déjà après des décennies, cette circulation d'images a provoqué la rencontre entre les grands photographes français qui composaient les jurys et certains des producteurs d'images les plus prolifiques du Brésil. Au cours des expositions internationales de São Paulo, la réflexion sur les dynamiques d'acceptation et de rejet ont été intrinsèquement associée au développement et à l'expansion de la dimension internationale de l'événement. Au fil des années, les soumissions étrangères qui avaient atteint un pourcentage d'acceptation de 61% en 1944, dans le premier salon résolument international du club, n'ont plus que 11,7% dans l'édition 1951, année à laquelle participent les photographes de la « Section d'Art Photographique » de Sfp. L'augmentation du rejet, qui ne se limite pas aux étrangers, ne se traduit pas en soi par une maturité et une sensibilisation de la part du jury à leur rôle. Cependant, certaines images sont acceptées et d'autres ne le sont pas. Cette question est d'autant plus complexe si l'on considère que, le jury est composé principalement, dans le cas des parisiens, ou exclusivement, dans le cas du peuple São Paulo, par des photographes.

Dans le cas du Sfp, la présence des photographes a représenté un progrès important par rapport aux salons de l'entre-deux-guerres. Emmanuel Sougez (1933) et Albin-Guillot (1935) n'ont été admis qu'après des années de travail d'un jury composé de architectes, peintres et graveurs. Un parallèle avec le cas brésilien est pertinent, surtout si l'on considère le fait que les pictorialistes du *Foto Clube Brasileiro*, dans les années 1930, avaient la production française comme leur principale référence. Dans un texte publié dans le numéro 14 de la revue *PHOTOGRAMMA*⁵¹⁹, F. de Cruzalva présente le texte « *Consideração desalinhavadas sobre crítica, pintores e exposições de photographias* ». L'argument de l'auteur est que pour un choix équitable, il ne suffit pas que les critiques « aient une connaissance générale des principes esthétiques de l'art du dessin », mais aussi une connaissance de la technique du « noble art de la lumière ». Pour l'auteur, la photographie ne peut être jugée comme une peinture ou un dessin,

⁵¹⁸ « Images Brésiliennes ». *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Coleção Bnf

⁵¹⁹ P.11

précisément parce qu'elle est obtenue de différentes manières. En outre, Cruzalva défend que les jurys devraient être composés de manière à inclure d'autres artistes et critiques d'art qui n'étouffent pas l'opinion des photographes pictorialistes, et le critère principal de jugement devrait être celui qui identifie les œuvres qui ne se limitent pas à " reproduire automatiquement la nature, à condition que l'intervention volontaire de l'artiste ".

Au retour du Salon de Paris en 1946, en revanche, les photographes deviennent majoritaires. Du groupe qui composait le jury avant 1939, Laure Albin-Guillot, Leon Salles et Emmanuel Sougez étaient de retour en 1946. Le graveur Leon Salles restera membre du jury jusqu'en 1951, tandis que le photographe Sougez, lui, ne participe que dans les salons de 1946 et 1947. Albin-Guillot, par contre, à l'exception de 1947, a toujours été parmi les membres du comité de sélection.

A l'occasion du salon de 1951, 382 photographies ont été sélectionnées. Le jury de cet événement était composé, outre Albin-Guillot et Salles, des photographes Marcel Amson, Georges Baratte, André Garban, Lucien Lorelle et Pierre Ligey, ainsi que des artistes Edouard Leon et Adolphe Pouessel. Parmi ceux-ci, seul Pouessel a participé pour la première fois en tant que membre du jury. En ce qui concerne les photographes, ils étaient tous des exposants réguliers dans les salons, ce qui peut être attesté tout au long de la première partie de ce chapitre. Caractéristique fondamentale du monde de l'art photographique amateur, leurs artistes remplissent différentes fonctions, dans un même salon, y compris, ce qui n'est pas rare, ils peuvent agir comme jury, artiste et critique. Une preuve de l'implication des photographes dans l'institution est le fait qu'ils ont tous des photographies dans la collection de la Sfp. Albin-Guillot en 19 exemplaires, Ligey 9, Amson 8, Lorelle 7 et Garban et Baratte 5, ces images révèlent d'une manière générale, et sans surprise, une syntonie avec le salon, composée principalement par des œuvres qui ont été montrées aux salons. Certains d'entre elles ont été publiées dans le catalogue ou dans l'album, c'est le cas de "La Cariatide" publié par Garban dans le catalogue de 1930 et "Étude publicitaire" par Albin-Guillot dans celui de 1932.

La discussion sur le thème précédent s'est achevée sur l'hypothèse qu'après des années d'expérience à Paris, les exposants du FCCB avaient accès à des références suffisantes pour savoir ce qui pouvait plaire et déplaire les membres du jury en 1951. Ce constat est lié au fait que la réflexion autour de la question du jury et de son rôle fait partie de la réalité quotidienne de nombreux exposants du club de São Paulo qui, comme dans le cas des Français, jouaient différents rôles à l'occasion de l'organisation d'un salon. Être jury faisait partie de la réalité quotidienne des membres du club, non seulement à l'occasion des salons du FCCB il-même, mais aussi dans d'autres expositions au Brésil, preuve de la place de référence qu'ils occupent.

Eduardo Salvatore a été jury au IV Salão do Foto Clube do Espírito Santo en 1951, l'année suivante, avec José Yalenti et Arnaldo Florence, a été jury au I Salão de Santo André. Salvatore a également composé le comité de sélection du II Salão Campineiro en 1952, avec la présence de José Yalenti, Kazys Vosilius et Maurice Van de Wyer. Salvatore est aussi membre du jury du Ier Salon National d'Art Photographique du Jundiaí Photo-Cine Club en 1955, avec Arnaldo Florence comme collègue, ainsi que Plínio Mendes et Marcel Giró.

Sur les 56 images envoyées par les membres du FCCB, 33 n'ont pas été acceptées. En fait, un taux d'acceptation de plus de 40% ne semble pas faible, surtout si on le compare aux autres salons de l'époque déjà commentés. L'occasion de parcourir la collection en ayant également cet élément comme référence collabore grandement à comprendre comment la production brésilienne a été accueillie. Désormais, l'accent sera mis sur la réalité quotidienne du club de São Paulo, dans la discussion sur l'origine de la plupart des images qui sont maintenant à Paris. Le thème du jugement des images, en raison de son caractère inévitable, apparaîtra certainement à quelques moments clés. En fait, toutes les références discutées jusqu'à présent seront fondamentales à une interprétation qui tient compte de la diversité qui marque le premier ensemble d'images de la collection Sfp.

Mais un parallèle avec la réalité parisienne est également nécessaire avant de plonger dans le quotidien du club de São Paulo. Lors de la séance générale du 26 janvier 1951⁵²⁰, le président G. Poivilliers a invité quelques photographes et critiques au siège de la Sfp pour un débat centré sur le texte publié dans le Figaro Littéraire du 14 octobre 1950, où Maurice Chapelan, s'appuyant sur les propos de Baudelaire en 1859, affirmait que la photographie n'était pas un art. Quelques-unes des figures les plus récurrentes du salon international ont été invitées, comme Laure Albin-Guillot, André Garban, Lucien Lorelle et Daniel Masclet, ainsi que le critique M. Coursaget et le photographe Brassai, cité comme l'un des pivots de la controverse. La séance a ensuite été ouverte par Poivilliers à partir de la question suivante : « La Photographie est-elle un art ? »

Le premier orateur a été M. Garban, qui a exprimé son appréhension par rapport le déroulement du débat en raison de sa complexité, craignant que la question ne soit pas résolue pendant la séance et qu'elle ne conduise qu'à de nouveaux affrontements. C'est aussi à Garban de présenter les autres invités. Parmi ceux-ci, Lorelle est le premier à faire son explication, initiée par la demande d'une argumentation plus élaborée de Chapelan par rapport à son opinion, affirmant que l'auteur se contente de faire quelques commentaires « arrangé à sa façon » sur le

⁵²⁰ « Compte Rendu de la Séance Générale du Vendredi 26 Janvier 1951 ». *Chronique mensuelle de la Société Française de Photographie*. Paris, fév. 1951, p.34-41

travail de Brassai et une citation Baudelaire décontextualisée et isolée lors de ses interventions sur la participation de la photographie au Salon des beaux-arts. Pour Lorelle, même l'approche de Baudelaire sur le sujet est incomplète, soutenue par un romantisme purement littéraire et sans bases concrètes d'analyse, affirmant qu'une lecture de la perspective artistique de la photographie basée sur le « goût de la vérité » est une vision indirecte et superficielle du milieu. Dans son opinion personnelle, Lorelle affirme que là où il y a de la pensée, il y a l'art. La parole est ensuite donnée à Daniel Masclet. Masclet affirme partager bon nombre des opinions exprimées par Lorelle, mais ajoute qu'il existe pour lui trois types de photographie : la « bonne », la « mauvaise » et la « photographie d'art », cette dernière catégorie étant effectivement la plus difficile à définir, puisque la déclaration de l'auteur ne suffit pas à la qualifier d'art. Ainsi, pour Masclet, la question n'est plus celle de l'essence artistique de la photographie, mais celle des praticiens : « Y a-t-il des photographes artistes ? Si c'est le cas, alors leurs œuvres sont des œuvres d'art, après tout c'est l'artiste qui crée l'art et non l'inverse ». Masclet se réfère alors au rapport entrepris par les inventeurs de la photographie, qui le rattachaient, avant tout, à la pratique de la gravure et du dessin. A cette première classification, d'autres ont été entreprises, tantôt positives, tantôt négatives, par différents intellectuels et écrivains. Cependant, pour Masclet, lorsque la discussion porte sur l'analyse de l'œuvre d'un photographe, les polémiques sont moins importantes, car dans l'analyse de la production de l'un ou l'autre artiste, on peut arriver à une définition plus claire. Ainsi, les plus grands opposants à l'art photographique seraient les marchands de tableaux, certains critiques d'art, ainsi que certains « peintres pas si modernes ». Pour justifier son point de vue, il présente l'opinion de trois artistes, très réputés à l'époque, sur la photographie :

Ingres : 'C'est cette exactitude que je voudrais pouvoir attendre.'

Picasso : 'J'ai fait pendant des années des recherches photographiques'

Diego Rivera : 'Très rares sont les œuvres plastiques modernes qui m'ont donné une joie plus pure ou plus intense que les chefs-d'œuvre du grand Weston.'

Malgré la référence aux peintres pour traiter de la légitimation de la pratique artistique en photographie, Masclet affirme que « l'importance sociale de la photographie est beaucoup plus grande que celle de la peinture ». Cette affirmation reposait sur l'idée que l'éducation visuelle moderne était essentiellement formée à partir d'images produites par des photographes et des cinéastes. Masclet défend aussi la liberté que la photographie offre à l'artiste dans le développement de sa création, mais il souligne que le « génie » de la photographie est encore plus rare qu'en peinture. Laure Albin-Guillot intervient avec une maxime qui sera sa seule

contribution au débat : « Pour faire de bonnes photos, il faut un artiste ». Pour elle, il n'y a rien à apprendre et la photographie est un don. Brassai, présenté comme le pivot de l'article paru dans le Figaro Littéraire, commence ses commentaires précisément en critiquant le texte de Chapelan, affirmant qu'il avait déjà demandé une rectification au journal. Dans ses commentaires, Brassai se rappelle que la relation entre Baudelaire et la photographie a évolué différemment un peu plus tard et que le fait que l'écrivain se soit laissé photographier en est la preuve. En fait, le photographe affirme que Baudelaire aurait beaucoup apprécié la photographie moderne. Ensuite, Brassai affirme qu'au-delà de la question d'être ou de ne pas être de l'art, la photographie est une transmission de l'image et que les critères d'évaluation d'une image photographique ne doivent pas être ceux de la qualité, mais de son expression. Et qu'au-delà des enjeux conceptuels, il faut prendre en compte l'espace effectivement occupé par la photographie en France à cette époque, selon la vision de Brassai, encore considérée comme "parent pauvre", "tirillée" entre Science et Art. Cependant, selon lui, la photographie devient de l'art lorsqu'elle est capable de produire des chocs. Mais il ajoute que pour que la photographie soit reconnue comme art, il faut un soutien institutionnel, soit par la création des prix qui récompensent ou diffusent l'œuvre d'art photographique, soit par la création d'un "Musée de la photographie". M. Coursaget, à son tour, en accord avec la proposition de Masclet et s'appuyant sur les écrits de Lamartine de 1858 sur la photographie, souligne la pertinence de la discussion sur la reconnaissance des pratiques artistiques fondée sur l'expérience des photographes et non proposée comme une discussion conceptuelle. André Garban, qui a agi comme médiateur de la discussion, remercie Coursaget pour ses commentaires et entreprend ensuite sa propre exposition sur le sujet.

Pour André Garban, « la photographie est avant tout une science ». En d'autres termes, la photographie est essentiellement liée au développement technique et scientifique qui a permis d'enregistrer des images sur des supports photosensibles bidimensionnels. Selon Garban, son passage à la condition d'art dépendrait de l'expression d'une véritable personnalité capturée par l'objectif, sans artifices ni interventions. Sa synthèse : l'art photographique est l'art de la vérité. Masclet se positionne contrairement à l'affirmation de Garban, affirmant que même si les développements sont là pour que les photographes les utilisent, ce ne sont pas eux qui définissent la photographie. De plus, il se montre mal à l'aise par rapport à une approche fondée sur la dichotomie « maître » et « disciples », héritée d'une tradition des corporations qui ne correspond pas à l'esprit de liberté de l'art. Lorelle, quant à elle, s'interroge sur la maxime selon laquelle l'art photographique serait l'art de la vérité, affirmant que la « conception imaginative du créateur » peut conduire certains « photographes-artistes » à rompre avec les règles absolues

du registre photographique et à se déformer, intervenir sur leurs photos et "utiliser tous les procédés possibles pour échapper à cette loi qui les dérange. Dans sa conclusion, Lorelle se positionne comme une « fervent partisan de la photographie abstraite ». M. Garban demande ensuite la participation d'un étudiant qui a assisté au débat, lui demandant son point de vue sur la discussion. L'élève affirme que, pour lui, la photographie est l'application d'une technique et que le photographe a à sa disposition différents types de manipulations possibles et que, ne les connaissant pas parfaitement, il ne pourra pas produire de bonnes œuvres. Masclet s'oppose à cette approche qui associe manipulation et interprétation artistique, dans la mesure où l'expérience de la pratique photographique ne se limite pas à l'interprétation. Lorelle intervient pour tenter de résumer les propositions faites jusqu'à présent :

‘En réalité, dit-il, la photographie est un art en opposition avec la peinture dans la mesure où celle-ci se refuse à l’admettre.

La photographie est un art quand le photographe est un artiste. Il y a art quand il y a création, synthèse de l’idée, de la forme ; œuvre de beauté, de caractère, peu importe les moyens d’exécution, et de la technique’

Garban fait une réserve par rapport à une approche basée sur la comparaison entre photographie et peinture, considérant ce geste comparatif « inutile et dangereux ». La séance est clôturée par M. Garban, qui remercie tous les participants.

Cette rencontre consolide quelques impressions sur l'environnement de la production photographique à Paris à cette époque, et fournit des indices fondamentaux pour comprendre le contexte d'acceptation et de rejet des photographies brésiliennes dans le contexte du salon de 1951. Parmi les débatteurs, Albin-Guillot et André Garban faisaient partie du jury du salon de 1951, Lorelle avait déjà fait partie du même groupe dans les salons précédents. Coursaget, quant à lui, était membre du jury de l'édition 1948 du salon parisien, poste qu'il occupera de nouveau en 1953. Daniel Masclet était un exposant fréquent et, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, son commentateur principal. Déjà dans sa critique du salon de 1948, Masclet convoquait « les Reporters, Seeberger, Brassai, Michaud, Doisneau, Willy Ronis, Gaston Paris, etc...⁵²¹ » qui ne participent pas aux salons Sfp.

⁵²¹ MASCLET, Daniel. « *Le 36e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, novembre 1948, p. 173

3.1 - Le circuit international et les exposants brésiliens

La première partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp est constituée par les photographies envoyées pour participer au 39ème Salon International de l'Art Photographique. Parmi toutes les participations du club, qui comportait également un envoi spécial d'images hors-concours, c'est celle de 1951 qui est à l'origine de la collection brésilienne de l'institution française. Cependant, les indices conservés tant en France qu'au Brésil ne permettent pas de déterminer clairement ce qui a empêché le retour de ces photographies à leurs expéditeurs.

Dans l'édition numéro 61 de son BOLETIM, datée de mai 1951⁵²², la rubrique « *Bandeirantes à l'étranger* » fait mention d'une correspondance reçue. L'expéditeur était Robert Andreani, directeur de Photo-Revue, publication destinée aux photographes amateurs qui consacraient une attention particulière aux salons d'art photographique. Dans sa correspondance, Andreani montre un grand intérêt pour les photographies publiées par les Paulistas dans son BOLETIM, ainsi que pour les images du club qui ont été envoyées pendant sa participation au « Salon International de la Rue Clichy ». Le directeur du magazine interroge ensuite sur la possibilité de reproduire quelques photos des membres du club dans sa publication, car « il est intéressant pour nos lecteurs de montrer des œuvres photographiques de tous les pays du monde, et votre club est parmi les meilleurs. » Vu la proximité d'Andreani, mais aussi d'autres éditeurs, avec la section d'art photographique de la Sfp⁵²³, il est tout à fait possible qu'après un signal positif des directeurs du FCCB, le magazine ait eu accès aux photographies brésiliennes du salon de 1951. Cependant, contrairement aux attentes, aucune photographie, hormis « Sans abri » de Raphael Landau publié dans une note sur la réalisation du salon, n'a été publiée dans le magazine. Le fait qu'ils n'aient pas été publiés n'implique pas que le magazine les avait en sa possession pendant un certain temps avant de les retourner à la Sfp ; le fait est que la soumission existait, ainsi qu'une demande de la part du magazine pour y avoir accès.

A la fin du Salon de 1951, le déclin financier de la Sfp, comme mentionné précédemment, était inévitable. Avec une dette supérieure à 300 mille francs et sans conditions

⁵²² «Bandeirantes no exterior». BOLETIM, n. 54 outubro de 1950, p. 25

⁵²³ Au salon de 1953, les directeurs de Photo-Revue, Photo-Cinéma e Photo-Monde sont parmi les membres du jury.

d'entretenir le bâtiment et des rénovations qui coûteraient environ 10 millions de francs, le projet de vente de la propriété et de déménagement à une nouvelle adresse est articulé entre 1951 et 1952, jusqu'au changement définitif du domicile, le 10 novembre 1952. Peut-être que l'hypothèse qui explique le mieux la présence de l'ensemble brésilien de 1951 combine la première piste, le contact d'Andreani, avec la période troublée de transition de la Sfp : Si seulement le manque de ressources avait empêché le retour des images brésiliennes après l'exposition, il est possible qu'il en aurait été de même avec d'autres collections étrangères et que toutes les images relatives à l'année 1951 auraient été conservées. Ce n'est pas le cas. Certaines collections internationales comportent des éléments datant de 1951, mais pas la totalité, comme dans l'exemple brésilien. L'argument pourrait alors être associé au fait qu'une expédition vers le Brésil était plus chère que pour les autres participants européens au salon. Cependant, ni la Chine ni le Japon, qui ont aussi participé au salon de 1951, ne possèdent des éléments de la collection qui correspondent à ces dates. Mais pourquoi les images n'auraient-elles pas été retournées avec celles envoyées à l'exposition en 1953 ? Cette preuve corrobore le fait qu'en réalité, les photographies brésiliennes de 1951 n'étaient pas accessibles aux directeurs de la Sfp et aux organisateurs du salon en 1953. Cela pourrait être lié au fait que l'ensemble est resté en possession de Photo-Revue ou, en cas de retour du magazine, les éléments étaient stockés au moment du changement d'adresse et sont restés inaccessibles pendant des années. Lors de l'exposition de photographies brésiliennes de 1960, par exemple, il n'était pas fait mention non plus du fait que la Sfp détenait également des images des salons de 1951 ; il est possible que les directeurs de l'époque ne connaissaient même pas leur existence.

Le fait de la Sfp conserver les copies sur le territoire français n'a pas non plus fait l'objet de commentaires dans les éditions de BOLETIM. A São Paulo, la seule nouvelle concernant l'envoi des images en France concerne la communication de l'acceptation des 23 œuvres de 16 membres du club⁵²⁴ :

39ème Salon de Paris

'Ponte para o desconhecido' et 'Sombras de ontem e de hoje', de M. Laert Dias; 'Ensaio de ballet' et 'Casino de Pampulha', de T. J. Farkas; 'Roda gigante' et 'Lavadeiras', de A. M. Florence; 'Os sinos da capela', de R. Francesconi; 'Visão paulista', de G. Gasparian. 'Composição geométrica', de N. Kojranski, 'Sans abri', de R. Landau; 'Horizonte perdido' et 'Viela', de Jean Lecocq; 'Arquitetura moderna', de G. Lorca; 'Arquitetura', de G. Malfatti; 'Noventa anos', de M. Moreira; 'Marcos de uma época', de N. S. Rodrigues; 'Quando a cidade dorme', 'Manha brumosa' et 'No amanhecer da vida', de E. Salvatore; 'Chícara de café', de E. Sato; 'Paz' e 'Janela fechada', de S. Trevelin; e 'Vida no deserto', de A. S. Victor. Total : 23 œuvres de 16 auteurs.

⁵²⁴ BOLETIM, n. 67, nov. 1951, p. 29

En fait, dans l'analyse des numéros de revues du FCCB, il y a peu de documents qui apportent des informations au-delà de la liste des auteurs et des photographies acceptées. La soumission spéciale faite l'année précédente à Paris, dans un format similaire à celui d'un portfolio, a apparemment circulé parmi d'autres institutions au cours de la période, comme nous le verrons après, mais ce processus n'a pratiquement pas été traité par la revue.

Bien qu'elle apporte d'importantes contributions au processus d'analyse, une définition claire de la manière dont ce premier ensemble de la collection brésilienne a été constitué n'est pas décisive pour sa compréhension. Il faut cependant l'aborder à travers trois clés d'interprétation importantes : l'une qui l'associe au contexte propre des salons parisiennes, tâche entreprise dans le thème précédent ; l'autre qui comprend ces photographies insérées dans le circuit international d'échanges auquel la FCCB était associée ; mais aussi l'importance de la réalité quotidienne du club, ses principes et initiatives, dans la constitution de ces images.

Depuis 1948, le *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo publie un calendrier avec les principales dates d'envoi des œuvres à l'étranger. En fait, la stimulation et l'attention à la participation brésilienne aux événements à l'étranger faisaient déjà partie de la routine de publication de BOLETIM, depuis sa première édition, à travers la rubrique « *Bandeirantes no exterior* ». Cependant, le changement constaté en 1948, concerne une approche plus complète du cycle d'envoi des propositions et des répercussions de la participation des membres du club. Contrairement à une annonce ponctuelle pour un salon en particulier, le calendrier était publié chaque mois. En outre, la « Direction Sociale⁵²⁵ » du club a également commencé à publier des données statistiques sur les performances des membres du club dans les salons, en signalant parfois des participations spécifiques.

A l'occasion des premières immersions internationales du FCCB, le polonais Tibor Benedict, présent dans le salon de Paris en 1946, en fut le "Directeur d'échange", poste qu'il occupa entre 1945 et 1947⁵²⁶. Dans le rapport présenté par le conseil d'administration en janvier 1947, l'évolution internationale de l'entité est attestée par un ensemble d'indices. En premier lieu, dans le registre de la correspondance reçue et envoyée, tant par des photographes individuels que par le biais de représentations collectives, telles que des photo-clubs ou des organisations équivalentes. Si en 1945, la FCCB avait reçu 79 lettres ou télégrammes de l'étranger, en 1946 ce nombre est passé à 171.

⁵²⁵ BOLETIM n.23, mar.1948, p.2

⁵²⁶ Benedict est décédé en 1947.

Au cours de la même période, le nombre de lettres envoyées à l'étranger est passé de 134 à 167 lettres ou télégrammes. "Dans le cadre de son programme de promotion de l'art photographique brésilien" le club a également investi dans la participation aux salons. En 1945, les membres du FCCB ont participé à 12 salons (voir tableau), dont 3 au Brésil et le reste à l'étranger. Ce déséquilibre entre les événements nationaux et étrangers est prévisible, puisque seuls le *Foto Clube Brasileiro* et la Sociedade Fluminense de Fotografia étaient actifs à l'époque. Les autres salons correspondent : Pittsburg et *Photographic Society of America* à Rochester aux États-Unis, Três Arroyos, Salta, Concordia, *Photo Club Argentino* et *Inter-Americano* de Buenos Aires en Argentine, outre le Salon du *Photo Club Uruguayo* et de la *Royal Photographic Society* à Londres.

En 1946, le registre indique la participation dans 19 salons, dont deux nationaux, en plus de celui organisé par le club lui-même : Portugal, *Fluminense*, St. Louis, Pittsburgh, Boston, Combined Society (Angleterre), Adelaide (Australie), Detroit, Tres Arroyos, Zaragoza (Espagne), Londres, *Argentino*, Paris, Buenos Aires, Salta, Rosario, Chile, Indianapolis (États-Unis) e *Brasileiro*. Le rapport mentionne également pour la première fois le "système de circuit", une méthode basée sur la participation en séquence dans plusieurs salons, à travers une articulation institutionnelle.

Les bases posées par Tibor Benedict ont créé les conditions pour le développement d'une participation régulière et numériquement importante des « *Bandeirantes à l'étranger* ». Entre 1947 et 1948⁵²⁷, Fernando Palmerio, qui participa aux salons de 1946 et 1947 à Paris, devint le "Directeur Social" du club, fonction apparemment équivalente⁵²⁸ à celle de Benedict. Dans leur rapport, présenté en janvier 1949, les directeurs renforcent l'importance du système de circuit pour l'expansion des possibilités de participation du club, mais ils soulignent que, même à travers lui, ils ne peuvent répondre à la demande des invitations qui leur parviennent de l'étranger. En 1947, le FCCB était représentée dans 29 salons, avec 55 membres et un total de 524 photographies acceptées. Les administrateurs soulignent que le nombre élevé d'images affichées est proportionnel au taux élevé d'acceptation du club dans les événements, un pourcentage de 45%. Le rapport, en revanche, ne présente pas de données complètes pour l'année 1948. Au moment de la publication du rapport, cependant, la FCCB avait déjà participé à 32 salons.

⁵²⁷ Conseil d'administration (1947-1948): President – Dr. Eduardo Salvatore; Vice-president – Francisco B. M. Ferreira; Secrétaire – Plínio Silveira Mendes; Trésorier – Cassio Leme Maciel; Directeur photographique – José V. E. Yalenti; Directeur cinématographique – Jan Jurre Roos; Directeur social – Fernando Palmério; Vogal – José Antonio Vergareche

⁵²⁸ Lors des élections entre 1947 et 1950, il n'est pas fait mention du poste de « Directeur d'Échange ».

Dans l'édition de mars 1948⁵²⁹ de BOLETIM dans son texte d'ouverture, les chiffres relatifs à la participation aux salons tout au long de 1947 sont indiqués :

Dans pas moins de 27 concours (dont seulement 4 au Brésil), il y avait des représentations de F. C. Bandeirante, beaucoup envoyées directement, d'autres en tournée dans différents salons à travers le système du "circuit" combiné avec des entités congénères étrangères et qui facilite grandement l'échange artistique et photographique quand il est exécuté avec soin. (...) C'est un autre service important que le *Foto-Cine Clube Bandeirante* fournit à São Paulo et au Brésil.

Dans le même texte, les rédacteurs soulignent que la FCCB a reçu des appels à contributions de diverses parties du monde, même de pays plus éloignés, comme l'Afrique du Sud et la Nouvelle-Zélande.

Dans l'organisation de la première version du calendrier 1949-50, les différents circuits apparaissent pour la première fois explicitement dans la publication. Vingt salons avec des dates de soumission entre le 8 janvier et le 3 décembre ont été annoncées dans l'édition. Le nombre est assez expressif, surtout si on le compare aux versions précédentes du calendrier, qui contenaient, en moyenne, quatre ou cinq annonces. La structure des circuits combinés est basée sur l'envoi dans un salon "principal" et ensuite dans d'autres événements situés géographiquement en proximité. Dans le calendrier 1949-50, seules les salons de Mendonza, Tres Arroyos, Foto Club Buenos Aires, Foto Club Argentino, Rosario (Argentine), Santiago (Chili), Bologne (Italie), Cuba et Portugal n'étaient pas inclus dans un circuit. C'est dans cette logique, par exemple, que les images envoyées au Salon international de Montréal au Canada, suivront plus tard à Vancouver et Victoria. Ceux envoyés à Barcelone seraient alors présents dans les événements de Saint-Sébastien, Saragosse et probablement Madrid.

Voici une liste complète des circuits présentés :

- 1) **3e Exposition Internationale à Montréal (Canada)**. Circuit : Vancouver, Victoria, etc.
- 2) **3e Salon International de Barcelone (Espagne)**. Circuit : Barcelone, Saint-Sébastien, Saragosse, province de Madrid.
- 3) **40e Exposition internationale à Londres (Angleterre)**. Circuit : Londres. Southgate et les sociétés mixtes
- 4) **5e Salon d'Adélaïde (Australie)**. Circuit : Sydney, Melbourne et Nouvelle-Zélande.
- 5) **37e Salon de Paris (France)**. Circuit : Pays-Bas, Luxembourg et Tchécoslovaquie (probable).
- 6) **3e Exposition Internationale au Danemark**. Circuit : Suède et Norvège (probable)

⁵²⁹ "A nota do mês". BOLETIM n.23, mar. 1948, p. 1

- 7) **Salon international de F. K. Iris (Anvers)**. Circuit : Gand, Charleroi et autres depuis la Belgique.
- 8) **8th Chicago H. Society International Exhibition (États-Unis)**. Circuits autres salons aux États-Unis
- 9) **Salon International Soproni F. K. (Hongrie)**. Circuit : autres salons en Hongrie et en Autriche.
- 10) **14e Salon International de Johannesburg (Afrique du Sud)**. Circuit : Johannesburg (Afrique du Sud), Le Cap, Port Elizabeth et Durban.
- 11) **Salon Internationale de l' « Irish » (Irlande)**. Circuit : autres foires en Irlande (probable).

Parmi les circuits présentés, celui qui montre une configuration plus complexe est peut-être celui qui englobe le 37e Salon de Paris. Après le salon français, le circuit implique, ensuite, la participation à des événements en Hollande, au Luxembourg et en Tchécoslovaquie, devenant ainsi le seul des circuits présentés à franchir au moins trois frontières nationales lors de son parcours. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les Brésiliens étaient présents dans ce salon à Paris et méritaient également l'attention des critiques spécialisés. D'autre part, on n'a pas trouvé de traces pour les années 1949 et 1950 (Tableau 2) qui disent de la participation aux salons des trois autres pays probablement impliqués dans le circuit.

Les dates relatives à l'envoi ont continué à être publiées dans le calendrier par éditions successives jusqu'à la fin du délai. Les délais, de près d'un an pour certains salons, ne correspondaient pas forcément à ceux proposés pour l'événement, mais ont été fixés par le club, en vue d'organiser à l'avance l'envoi collectif. C'est l'un des principaux signes de la complexité de la structure créée par le FCCB ; contrairement à l'envoi spontané de l'un ou l'autre membre, un ensemble d'images représentatives du collectif, images qui sont déjà passées au crible critique du groupe, faisant l'objet de discussion lors des activités internes, comme les réunions et concours, mais aussi publique, comme la tenue des salons. Même si les photographies ont été clairement développées comme une expression individuelle de tel ou tel artiste, il faut tenir en compte, le rôle de référence que certains photographes occupent, formellement, en tant que membres du comité d'administration, mais aussi informel, basé sur l'expérience et la distinction au sein du groupe. Le directeur social, par exemple, avait une influence directe sur la composition de l'envoi collectif.

Le calendrier 1949-50 présente également une autre nouveauté. Dans sa présentation, la Direction Sociale a souligné que, parmi les salons répertoriés, les "*Bandeirantes*" allait prioriser ceux qui s'organisent régulièrement à chaque année. Ainsi, dans un contexte d'abondance

d'appels à contributions, les amateurs de São Paulo choisissent de participer, en priorité, aux salons déjà consolidés dans le circuit. En outre, le système semblait plus efficace du point de vue de l'organisation des soumissions collectives, ainsi que de la diffusion des résultats.

Les données relatives à la participation aux salons de 1950⁵³⁰ sont présentées plus clairement par la Direction Sociale⁵³¹. Pour la première fois, on découvre exactement à quels salons correspondent l'ensemble des photographies acceptées. Parmi les pays qui ont reçu des photographies brésiliennes figurent : le Portugal, l'Espagne (Barcelone et Saragosse), le Royaume-Uni (Londres), l'Italie (Bologne et Turin), l'Argentine (Tres Arroyos, Salta et Buenos Aires), le Danemark, la Suède (Stockholm), le Luxembourg, l'Inde, la Belgique, la France (Paris), le Japon, le Chili, Cuba, le Canada (Vancouver et Edmonton), le Japon et Cuba. Parmi les expositions nationales, les membres du club étaient présents à Rio de Janeiro (*Foto Clube Brasileiro*), Aracaju (*Sociedade Sergipana de Fotografia*), São Carlos, Campinas et Ribeirão Preto, sans oublier, bien sûr, le salon de São Paulo. Cependant, compte tenu la thématique la thèse, l'analyse du calendrier des expéditions correspondantes à 1951 est peut-être la plus significative de la période.

Publié dans le numéro de novembre 1950 du BOLETIM⁵³², le calendrier a fait l'objet de mises à jour successives tout au long de l'année⁵³³. En ce qui concerne la publication du calendrier, le FCCB s'est également mis « à la disposition d'autres entités nationales similaires qui souhaitent utiliser leurs envois collectifs pour envoyer des œuvres de ses membres ». Dans le cadre de la création de nouvelles entités au Brésil, l'adhésion à des expositions internationales a été l'une des activités soulignées comme primordiales.

⁵³⁰ BOLETIM n. 60, abr. 1951

⁵³¹ En 1949 et 1950, Manoel Morales Filho et Alfio Trovato ont occupé le poste. Conseil d'Administration (1949-1950) : Président : Dr Eduardo Salvatore ; Vice-Président : Dr Jacob ; Polacow ; Secrétaire : Fernando Palmerio ; Trésorier : Luiz Vaccari et Manoel Morales Filho ; Directeur photo : Francisco A. Albuquerque ; Réalisateur : Antônio da Silva Victor ; Directeur social : Manoel Morales Filho et Dr. Alfio Trovato ; Membre : Angelo Francisco Nuti ; tous deux étaient parmi les photographes présents lors de la livraison spéciale faite par FCCB au 38ème Salon en 1950. En 1951-1952, le poste fut occupé par Aldo de Souza Lima, également présent parmi les photographes de la livraison spéciale de 1950. Conseil d'administration (1951-1952) : Président - Dr Eduardo Salvatore ; Vice-président - José Yalenti ; Secrétaire - Antônio da Silva Victor ; Trésorier - Angelo Nuti ; Directeur photographique - Jacob Polacow ; Directeur du cinéma - Manoel Morales Filho ; Directeur social - Aldo de Souza Lima ; Membre - Dr Nelson de Souza Rodrigues.

⁵³² BOLETIM n.55, nov. 1950, p.31

⁵³³ Décembre 1950 et mars, avril et juin 1951

CALENDRIER 1951 - Expositions triées par date d'expédition			
Première version - novembre 1950	Mise à jour en décembre 1950	Mise à jour en juin 1951	
1) 14e « South African » - Circuit Johannesburg - Afrique du Sud – Cape Town - Durban 2) 9e Albert 1er Charleroi - Belgique 3) Boston - États-Unis 4) 5e Mendoza - Argentine 5) 10e Barcelone - Espagne Circuit Panticoza - Madrid 6) 3e Washington - États-Unis 7) 10e Montréal Circuit Canada Victoria, Edmonton, Port Galborne, Lincoln, etc. 8) Combined Societies - Angleterre 9) Biennale de Turin , Italie 10) Victorien - Sydney, Australie - Circuit d'Adélaïde, etc. 11) Circuit San Sebastian - Espagne - Saragosse 12) Mysore Society - Bangalore, Inde - Circuit hindou 13) Luxembourg	14) Danemark 15) "Iris" - Anvers (circuit de Bruxelles) 16) Tres - Arroyos	27) Paris - France 28) Buenos Aires - Argentine 29) Chicago - États-Unis 30) Santiago - Chili 31) Madrid - Espagne (Circuit de Barcelone) 32) Pena Rosario - Argentine 33) Photo Club Argentino - Buenos Aires, Argentine 34) La Havane - Cuba	
	Mise à jour en mars 1951		
			17) Tokyo - Japon 18) "Christchurch" - Nouvelle-Zélande 19) Irlandais - Dublin, Irlande 20) Voorult – Gand, Belgique (circuit de Charleroi)
			Mise à jour en avril 1951
	21) Royal Photographic Society - Angleterre 22) Salta - Argentine 23) Saragosse - Espagne (Circuit S. Sebastian) 24) Bologne - Italie 25) Stockholm – Suède, Bruxelles- Belgique (circuit d'Anvers)		

En 1951, l'information concernant le transfert au salon de Paris n'est rendue publique qu'en juin, ce qui signifie un délai très court pour les membres du FCCB, qui n'avaient que jusqu'au 14 juillet pour livrer leurs photos au siège du club. Contrairement à la première version du calendrier, le salon de la Sfp n'était associé à aucun circuit, et la remise serait alors effectuée directement à l'institution française.

Dans une pratique déjà devenue coutumière, les dirigeants du club partagent, dans le numéro 71 (mars 1952) de son BOLETIM⁵³⁴, les statistiques relatives à la performance du club dans les salons tout au long de 1951. Bien que le nombre de photographes affiliés au club admis aux salons ait augmenté par rapport à l'année précédente (Tableau « Participation dans les salons 1945-1952 »), 77 contre 67, le club était présent dans un plus petit nombre de manifestations, 22, et avait un total de photos acceptées également inférieur à 1950, 607. Les *bandeirantes* étaient présentes en Espagne (Barcelone, Madrid, Saint-Sébastien et Saragosse), au Danemark, en Belgique, en Afrique du Sud, en Argentine (Buenos Aires, Tres Arroyos et Salta), au Royaume-Uni (Angleterre et Ecosse), en Inde (Mysore), et attendaient les résultats des autres salons comme ceux de Paris par exemple. Au Brésil, le club avait des exposants dans les salons organisés à Vitória (Foto Clube Espírito Santo), Rio de Janeiro (Foto Clube Brasileiro), São Carlos, Aracaju (Sociedade Sergipana de Fotografia) et Belo Horizonte (Foto Clube Minas Gerais).

Les résultats de l'année 1952⁵³⁵, à leur tour, montrent une augmentation significative. Au total, les membres du club participant sont présents dans 36 salons et totalisent 947 images affichées. Mais, contrairement aux années précédentes, le club n'a pas précisé les pays et clubs où les photos de São Paulo ont été reçues. Malgré la présence constante dans les salons à l'étranger attestée les années précédentes, on peut affirmer que le principal facteur associé à cette augmentation significative de l'acceptation correspond à la création de nouveaux photo-clubs au Brésil à partir de 1951. Cette expansion, attestée par les données présentées dans le premier chapitre, confirme la place de référence de l'institution pour toute une nouvelle génération de praticiens sur le territoire brésilien.

⁵³⁴ BOLETIM n. 71, mar. 1952, p. 29

⁵³⁵ BOLETIM n. 81, 1953

Participation aux salons (1945-1952)

année	Salons ⁵³⁶	Exposants ⁵³⁷	Envois ⁵³⁸	Acceptations ⁵³⁹
1945	12	50	718	366
1946	19 (17 à l'étranger)	62	1048	378 ⁵⁴⁰
1947	29	55	1189	524
1948	32	X	X	X
1949	35	69		740
1950	26 (20 à l'étranger)	67	X	786
1951	22	77	X	607
1952	36	X	X	947

Tableau 1 : Participation des membres du FCCB dans des salons nationaux et à l'étranger (1945-1952)

Il convient de mentionner que les données du tableau peuvent ne pas être exactes, car la diffusion des résultats, bien que fréquente, a parfois eu lieu avant la confirmation de toutes les images acceptées au cours de l'année. Le cas de 1948 est exemplaire, bien que le nombre de salons auxquels le club a participé ait été mentionné dans le rapport du conseil d'administration, les données spécifiques n'ont jamais été communiquées. Pour les années 1953 et 1954, Marly Porto⁵⁴¹ mentionne une note publiée dans la 94e édition du BOLETIM⁵⁴². Selon les informations de la revue, en 1953, le club était présent dans 60 salons, dont 37 à l'étranger et un total de 3.216 documents envoyés. En 1954, à son tour, le club a envoyé des contributions à 54 salons, dont 36 étaient internationales, pour un total de 3.237.

Afin de stimuler la participation continue des membres, en plus de la divulgation constante des délais et des répercussions des événements, la direction de 1945-1946 a créé le Trophée « Prestes Maia⁵⁴³ », qui visait à récompenser le membre le mieux placé au classement du club pendant deux ans consécutifs ou trois années alternées. Les données partielles du classement ont été constamment divulguées à travers la rubrique "Ceux qui se distinguent". En plus des résultats des salons, cette rubrique est également basée sur les résultats des

⁵³⁶ Quantité de participations aux salons.

⁵³⁷ Quantité de membres du club parmi les exposants.

⁵³⁸ Quantité de photographies envoyées.

⁵³⁹ Quantité de photographies acceptées.

⁵⁴⁰ Les données relatives à six autres salons étaient encore attendues.

⁵⁴¹ PORTO, 2018, p. 77

⁵⁴² BOLETIM, n. 94, jan-mar, 1955, p. 23

⁵⁴³ Dans l'édition de janvier 1949 du BOLETIM est dévoilé le vainqueur du trophée : Eduardo Salvatore, président du club et l'un des exposants les plus assidues du club jusqu'alors.

compétitions internes du club. De la diffusion constante de ces données dans les éditions de BOLETIM, suivie des résultats finaux chaque année, il est possible de constater quels photographes ont été les plus actifs au sein du club.

En 1949, les membres suivantes se sont distingués (classés par ordre décroissant de points) : Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Roberto Yoshida, Gaspar Gasparian, Masatoki Otsuka, Luis Vaccari, Fernando Palmerio, Nelson S. Rodrigues, Angelo F. Nuti, Carlos F. Latorre, Galiano Calliera, Julio Agostinelli, Jacob Polacow, Thomas J. Farkas, German Lorca, Plínio Mendes, José Yalenti, Ludovico Mungiolli, Henri Laurent, Sergui Trevelin, Manoel Morales Filho, Antônio S. Victor, Astério Rocha, Aldo Souza Lima, Francisco Ferreira, Guilherme Malfati, Emilio Talochi, Arnaldo Florence, Ismael A. Souza, Oswaldo Aderight, Alfio Trovato, Carlos Comeli et Paulo S. Takayama.

L'année suivante, Francisco Albuquerque devient l'exposant principal du club, suivi par Angelo F. Nuti, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian, Masatoki Otsuka, Nelson S. Rodrigues, Carlos F. Latorre, Jacob Polacow, German Lorca, Aldo A. Souza Lima, Luis Vaccari, Plinio S. Mendes, Fernando Palmerio, Thomas J. Farkas, Roberto Yoshida, Sergio Trevelin, Antonio S. Victor, Manoel Morales Filho, Barbara Mors, Mario Fiori, José V. E. Yalenti, Euclides Machado, Jean Lecocq, Julio Agostinelli, Geraldo Barros, Abilio M. Castro, Guilherme Malfatti, Arnaldo Florence, Alfio Trovato, Francisco Ferreira, Renato Francesconi, Kazuo Kawahara, Astério Rocha e Cyro A. Cardoso. En ce qui concerne la liste de 1949, Galiano Calliera, Ludovico Mungiolli, Henri Laurent, Emilio Talochi, Ismael Souza, Carlos Comeli et Paulo Takayama étaient absents en 1950. Bárbara Mors, Fiori, Machado, Lecocq, Barros, Kawahara et Cardoso, à leur tour, étaient pour la première fois présentes dans le classement. Par ailleurs, la liste des plus grands exposants présente des intersections non négligeables par rapport le salon de Paris. Sur les trente-quatre membres cités, tous ont participé aux salons parisiens au moins une fois, à l'exception de Barbara Mors, la seule femme présente au classement.

En 1951, Gaspar Gasparian fut le plus grand exposant du club, précédé par Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Angelo F. Nuti, José V. E. Yalenti, Jean Lecocq, Aldo A. de Souza Lima, Renato Francesconi, Plínio S. Mendes, Barbara Mors, Nelson S. Rodrigues, German Lorca, Manoel Morales Filho, Fernando Palmerio, Roberto Yoshida, Luis Vaccari, Julio Agostinelli, Mario Fiori, Carlos F. Latorre, Kazuo Kawahara, Cyro A. Cardoso, Arnaldo M. Florence et Nelson Kojranski. Kojranski, le dernier sur la liste de 1951, fut le seul à faire ses débuts dans le classement.

Dans l'édition 1952, Eduardo Salvatore reprend la tête du classement. Il est suivi par: Francisco Albuquerque, Gaspar Gaparian, Aldo A. Souza Lima, Angelo F. Nuti, José V. E. Yalenti, Ademar Manarini (débutant), Renato Francesconi, Jean Lecocq, Arnaldo M. Florence, Kazuo Kawahara, German Lorca, Mario Fiori Masatoki Otsuka, Nelson Rodrigues et Ivo Ferreira da Silva. Eigiryo Sato et Marcel Giró font leurs débuts au classement et sont précédés par Plinio S. Mendes, Thomaz J. Farkas, Antonio S. Victor et Carlos F. Latorre. M. Laert Dias et Claudio Pugliese figurent également pour la première fois au classement, qui compte encore Fernando Palmerio, Jacob Polacow, Luís Vaccari, Nelson Kojranski, Roberto Yoshida, Euclides Machado, Julio Agostinelli, Abílio M. Castro Filho, Alfio Trovato, Guilherme Malfatti, Manoel Morales Filho, Carlos Comelli, Cyro A. Cardoso, Sergio Trevelin et Barbara Mors. Parmi les nouveaux arrivants dans le classement figurent Manarini, Eigiryo Sato, Marcel Giró, Laert Dias et Claudio Pugliese. Outre eux, Carlos Comelli, présent au classement de 1949, fait son retour parmi les plus grands exposants du club.

Il est à noter que la composition des groupes responsables de la participation brésilienne dans les salons parisiennes de l'époque correspond aux exposants les plus prolifiques du club. Ces données sont valables même pour le salon de 1953, où Carlos Comelli et Marcel Giró exposent pour la première fois. Tous deux apparaissent également pour la première fois dans le classement de 1952.

En plus des auteurs, la divulgation des principaux résultats du club dans les salons révèle quelques coïncidences entre les images envoyées pour être jugées lors de la 39^{ème} Exposition Internationale d'Art Photographique de la Sfp. Les données publiées depuis mars 1948 – moment où le club adopte un nouveau format pour son calendrier des expositions internationales – jusqu'aux participations aux salons de 1952 ont été analysées.

“Bandeirantes à l'étranger”

Salon	Pays	Année	Ac. ⁵⁴⁴	Intersection collection Sfp
XI Salon du Chile	Chili	1947	41	X
1 ^{er} Salon de Cuba	Cuba	1948	12	« Visão Paulista » de G. Gasparian
II Salon de Mendonza	Argentine	1948	36	X
XI Salon de Portugal	Portugal	1948	20	X
Bienal de Turim	Italie	1948	14	X
XII Salon de Southgate	Angleterre	1948	7	X
9 ^{er} Salon Int. De Vancouver	Canada	1948	11	« Visão Paulista » de G. Gasparian
2e Salon Int. da Danemark	Danemark	1948	31	« El Misti » e « Visão Paulista » de G. Gasparian

⁵⁴⁴ Nombre de photos acceptées dans le salon.

XV Salon da Iris	Belgique	1948	17	X
39e Salon de Londres	Angleterre	1948	7	X
VIII Salon de Salta	Argentine	1948	54	« El Misti » de G. Gasparian ;
XXIII Salon de Gent	Belgique	1948	55	X
VII Salon du F.C. Argentino	Argentine	1948	23	X
Salon de Leeds	Angleterre	1948	7	X
Salon de Juarez	Argentine	1948	20	X
12e Salon du Chile	Chili	1948	50	« Paz » de Sérgio Trevellin ;
1 ^{er} Salon de San Sebastian	Espagne	1948	15	X
II Salon Annuel de Portraits, figures e nus de Bologna	Italie	1948	20 ⁵⁴⁵	X
XXIV Salon de Zaragoza	Espagne	1948	24	« Ensaio de Ballet » de T. Farkas ;
14e Salon de Moines	États-Unis	1949	7	X
XII Salon de Portugal	Portugal	1949	13	X
8e Salon de Montreal	Canada	1949	7	« Paz » de Sergio Trevellin
7e Western Canadian Salon	Canada	1949	3	X
4e Salon de Port Colborne	Canada	1949	4	« Retrato de mulher » de R. Yoshida
Salon du Quebec	Canada	1949	7	« Paz » de Sergio Trevellin
1 ^{er} Salon de Halifax	Canada	1949	4	X
19 ^e Salon de Midland ⁵⁴⁶	Angleterre	1949	6	X
X Salon de Tres Arroyos	Argentine	1949	37	« El misti » de G. Gasparian ; « Stela Maria » de L. Vaccari ; « Ovos » de R. Yoshida (Prêmio de melhor foto estrangeira)
13e Salon Sud-africain - Johannesburg	Afrique du Sud	1949	6 ⁵⁴⁷	X
3 ^e Salon du Caire	Égypte	1949	19	X
Salon de Barcelona	Espagne	1949	19 ⁵⁴⁸	X
16 ^e Salon de Anvers	Belgique	1949	19	X
10 ^e Salon de Vancouver	Canada	1949	2	X
40 ^e Salon de Londres	Angleterre	1949	12	« Paz » de Sergio Trevellin ;
6 ^e Salon de Buenos Aires	Argentine	1949	8	X
II Salon de San Sebastian	Espagne	1949		« Ovos » de R. Yoshida (Copa Alfa ; « Paz » de Sergio Trevellin (Premio Centro de Atracion e Turismo de San Sebastian))
II Salon de Salzburg	Autriche	1949	6	X
37 ^e Salon de Paris	France	1949	17 ⁵⁴⁹	X
13 ^e Salon du Chile	Chili	1949	39 ⁵⁵⁰	X
Salon de Malines	Belgique	1949	19	X
9 ^e Salon de Victoria	Canada	1949	17	“Paz” de S. Trevellin; “Stela Maria” de L Vaccari; “Ovos” de R. Yoshida
II Salon de San Sebastian	Espagne	1949	12	“Paz” de S. Trevellin; “Stela Maria” e “Irmãs” de L Vaccari;

⁵⁴⁵ Deuxième groupe le plus nombreux, juste derrière la Hongrie (30 photographies).

⁵⁴⁶ Envoyé à Midlanad après l'annulation du Salon Irlandais. (BOLETIM, n.40, août 1949, p.25)

⁵⁴⁷ Il s'agit de 4 photographies de membres du FCCB et 2 photographies de Francisco Aszmann de Rio de Janeiro.

⁵⁴⁸ Dont 15 photographies de membres du FCCB et 4 autres de Djalma Gaudio, José Oiticica Filho, Frederico Somer (2).

⁵⁴⁹ Il s'agit de 15 photographies de membres du FCCB et 2 de Jayme Moreira Luna de la SFF.

⁵⁵⁰ Le Brésil était représentation internationale la plus nombreuse à l'événement.

III Exposition de Retratos de Bologna	Italie	1949	13	“90 anos” de Moacyr Moreira
IX Salon de Salta	Argentine	1949	33	“Quando a cidade dorme” de E. Salvatore
XXIV Salon de Gent	Belgique	1949	79	X
X Salon du Uruguay	Uruguay	1949	35	« Visão Paulista » de G. Gasparian;
45e Salon de Nottingham	Angleterre	1950	9	X
8e Western Canadian Salon	Canada	1950	7	« Paz » de S. Trevellin ;
13e Salon de Portugal	Portugal	1950	12	« Ressaca » de Cyro Cardoso ; « Rosto de mulher » de R. Yoshida
IX Salon de Barcelona	Espagne	1950	37	« Lavadeiras » de A. Florence ; « Mãos » de K. Kawahara;
XI Salon de Tres Arroyos	Argentine	1950	44	« Lavadeiras » de A. Florence ; « Marcos de uma época » de Nelson S. Rodrigues ;
38e Salon de Paris	France	1950	55	X
41e Salon de Londres	Angleterre	1950	5	X
VIII Mostra Bienal de Turim	Italie	1950	26 ⁵⁵¹	« Ovos » de R. Yoshida
1e Salon de Stokolmo	Suède	1950	28 ⁵⁵²	« Chrisatemos » de K. Kawahara ; « Stela Maria » de L. Vaccari
IV Salon du F. C. Buenos Aires	Argentine	1950	8	X
IV Salon de Luxembourg	Luxembourg	1950	20 ⁵⁵³	X
26e Salon de Zaragoza	Espagne	1950	48 ⁵⁵⁴	X
3e Salon de Bangalore	Inde	1950	5	« Stela Maria » de L. Vaccari
IV Salon de Cuba	Cuba	1950	21	X
11e Salon du Japão	Japon	1950	7	X
10e Salon de Barcelona	Espagne	1951	51 ⁵⁵⁵	X
4e Salon da Dinamarca	Danemark	1951	26 ⁵⁵⁶	X
14e Salon de Portugal	Portugal	1951	7	« Lavadeiras » de A. Florence ;
15e Salon de Johannesburg	Afrique du Sud	1951	5	« Visão paulista » de G. Gasparian
16e Salon de Madrid	Espagne	1951	6	« Mãos » de Kazuo Kawahara
18e Salon de Antuérpia	Belgique	1951	35 ⁵⁵⁷	X
IV Salon de Buenos Aires	Argentine	1951	25	« Crisantemos » de K. Kawahara ; « Ovos » de R. Yoshida
XII Salon de Tres Arroyos	Argentine	1951	68	X
IV Salon de San Sebastian	Espagne	1951	16	« Paz » de S. Trevellin
35e Salon da Escócia	Ecosse	1951	27	« Os sinos da capela » de R. Francesconi ; « Visão paulista » de G. Gasparian;
39e Salon de Paris	France	1951	23	X

⁵⁵¹ Dont 17 du FCCB de São Paulo et 9 de la SFF de Niterói.

⁵⁵² Trente-cinq articles ont été enregistrés, ce qui représente un taux d'acceptation élevé.

⁵⁵³ Il s'agit de 9 œuvres du FCCB, 9 de la SFF de Niterói et 2 de José Oiticica Filho.

⁵⁵⁴ Dont 22 œuvres de membres du FCCB, 22 de la SFF de Niterói, 3 de José Oiticica Filho et 1 de Djalma Gaudio.

⁵⁵⁵ La représentation brésilienne a atteint la première place : 30 photos acceptées du FCCB, 18 de la SFF et 3 de José Oiticica Filho.

⁵⁵⁶ La représentation brésilienne a atteint la deuxième place, derrière les États-Unis seulement.

⁵⁵⁷ La représentation brésilienne a atteint la première place avec 35 photos acceptées, soit 13 du FCCB, 12 de l'ABAF, 8 de la SFF et 2 de l'Association des photographes professionnels du Rio Grande do Sul.

V Mostra de Retratos e Figuras de Bologna	Italie	1951	9	X
XI Salon de Salta	Argentine	1951	31	« Os sinos da capela » de R. Francesconi; « Composição geométrica » de N. Kojranski;
XXVII Salon de Zaragoza	Espagne	1951	61 ⁵⁵⁸	« Ressaca » de C. Cardoso ; « Paz » de S. Trevellin ;
4e Salon de Bangalore	Inde	1951	19 ⁵⁵⁹	X
2e Salon de Lyon	France	1951	37	X
15e Salon de Portugal	Portugal	1951	10 ⁵⁶⁰	X
4e Salon de Adelaide	Australie	1951	4	« Manhã brumosa » de E. Salvatore
Salon de Pittsburgh	États-Unis	1951	3	X
XVII Salon de Madrid	Espagne	1952	48 ⁵⁶¹	« Paz » de Sérgio Trevellin
IV Salon de Bordeaux	France	1952	13	X
16e Salon de Philadelphia	États-Unis	1952	7	« Horizonte perdido » de J. Lecocq
14e de Springfield	États-Unis	1952	6	« El misti » de G. Gasparian
17e de Louisville	États-Unis	1952	9	X
VI Salon de Mendonza	Argentine	1952	11 ⁵⁶²	X
XI Salon de Barcelona	Espagne	1952	9	X
XII Salon de Salta	Argentine	1952	15	X
V Exposition de Coimbra	Portugal	1952	18	X
XI Salon du Uruguai	Uruguay	1952	51	« Manhã brumosa » de Eduardo Salvatore

Tabela 2 : « *Bandeirantes à l'étranger* » (1947-1952)

En tout, 53 intersections ont été trouvées entre l'ensemble de 1951 de la Sfp et les salons avec des résultats publiés entre 1948 et 1952. Un chiffre pas expressif si l'on considère le contingent total de 1897 images acceptées dans les salons mentionnés dans le tableau. Si nous ignorons les multiples admissions de la même image, ils n'étaient que 17 sur 56 possibles. « *Paz* » de Sérgio Trevellin a été acceptée dans douze salons entre 1948 et 1952. Gaspar Gasparian avait « *Visão Paulista* » (accepté dans six salons entre 1948 et 1951) et « *El Misti* » (accepté dans quatre salons entre 1948 et 1949). « *Ovos* » (Fig. 402) de Roberto Yoshida a été montré dans sept salons entre 1949 et 1950, et a même reçu le prix de la meilleure photographie étrangère à Tres Arroyos en Argentine. « *Rosto de mulher* » (Fig. 403), du même auteur, a été accepté à Port Calborne et dans un salon portugais en 1950.

⁵⁵⁸ Première place parmi les représentations internationales. Avec 18 photographies provenant du FCCB et le reste de l'ABAF de Rio de Janeiro, de la SFF de Niterói, de l'Association des Photographes Professionnels du Rio Grande do Sul, et des exposants indépendants.

⁵⁵⁹ Il s'agit de 10 photos acceptées des membres du FCCB et 9 pour les membres de l'ABAF de Rio de Janeiro. Francisco Aszmann remporte le "Prix Kodak".

⁵⁶⁰ Dont 4 du FCCB, 5 de l'ABAF et 1 de la Sociedade Sergipana de Fotografia de Aracaju.

⁵⁶¹ Dont 24 membres du FCCB.

⁵⁶² Les données se référant uniquement à la participation du FCCB. Malgré cela, il est mentionné dans la note (BOLETIM, n.75, p.31), le prix du meilleur ensemble décerné à Francisco Aszmann de l'Association brésilienne de l'art photographique.

Arnaldo Florence a fait exposer sa photographie « *Lavadeiras* » (Fig. 259) dans trois salons entre 1950 et 1951. Kazuo Kawahara, à son tour, a exposé « *Mãos* » (Fig. 411) et « *Crisantêmos* » dans deux salons chacun entre 1950 et 1951. Luis Vaccari a exposé « *Stela Maria* » (Fig. 117) à Bangalore, Inde, en 1950 et dans trois autres salons, ainsi que « *Irmãs* » dans le salon de San Sebastian en 1949. « *Os sinos da capela* » de Renato Francesconi (Fig. 125) a été acceptée dans deux salons en 1951. Eduardo Salvatore a présenté « *Quando a cidade dorme* » (Fig. 447) en Argentine en 1949, ainsi que « *Manhã Brumosa* » (Fig. 104) en 1951 en Australie et en 1952 en Uruguay. « *Ressaca* » (Fig. 243) a été exposée par Cyro Cardoso en 1950 au Portugal et en Espagne l'année suivante. Nelson Rodrigues a fait accepter « *Marcos de uma época* » à Tres Arroyos en Argentine. « *Ensaio de Ballet* » de Thomaz Farkas (Fig. 421) a été exposé à Zaragoza en 1948, « *90 anos* » par Moacyr Moreira en Italie en 1949. Nelson Kojranski expose « *Composição geométrica* » (Fig. 436) à Salta, Argentine en 1951, Jean Lecocq expose « *Horizonte perdido* » (Fig. 97) à Philadelphie en 1952. L'écart est également sensible lorsque l'on compare les éléments de la série de 1951 envoyés à Paris avec ceux acceptés dans le salon de Lyon la même année. Sur les 37 images exposées à Lyon, aucune d'entre elles n'était présente dans le salon de la Sfp 1951, car, en fait, elles correspondaient aux images de l'envoi spécial montré à la Sfp l'année précédente. Sur un total de 40 photographies, seulement « *Samambaias* » de Julio Agostinelli, « *Alto Mar* » de Jean Lecocq et « *E... a Rosa Sonhou* » de Moacyr Moreira ne sont pas exposées à Lyon.

Dans la répercussion sur la participation des membres du club dans les salons à l'étranger, les « *Bandeirantes* » mentionnent la présence d'autres Brésiliens dans le groupe. Cependant, la fréquence des membres d'autres clubs du pays cités dans les expositions à l'étranger est nettement plus faible. Le projet international du FCCB est particulièrement impressionnant quand on observe la participation brésilienne dans les salons argentins et chiliens. L'analyse des données permet également de constater l'écart entre l'ensemble présenté à Paris et celui des autres salons. Un très faible pourcentage de coïncidences qui permet l'élaboration de certaines hypothèses. Malgré le peu de temps qui s'est écoulé entre l'annonce à BOLETIM et la date limite de soumission des photographies au salon parisien, il convient de noter que certains membres du club participaient régulièrement à cet événement depuis 1946. Un envoi si différent par rapport à l'ensemble présenté dans les autres salons semble indiquer que la sélection d'images para les membres du FCCB aurait pu être aussi basées dans des hypothèses concernant les attentes du jury, grâce à l'historique d'acceptations et de refus venant de Paris lors des éditions précédentes. Ainsi, si, d'une part, l'ensemble Sfp présente certains des auteurs les plus engagés du club de São Paulo et certaines des images qui circulaient

le plus dans les salons à l'époque, il contient aussi des éléments spécifiques qui, parfois n'étaient pas acceptés dans d'autres événements, parfois étaient envoyés moins fréquemment.

Un aspect particulier de la matérialité de la collection concerne le verso des photographies. En plus de la référence à l'auteur, au titre et parfois la mention à des données techniques, ces images artefacts sont ajoutés par des timbres et des tampons qui témoignent de leur participation dans d'autres salons. Presque comme les feuilles d'un passeport, ces impressions renvoient précisément à l'un des aspects les plus significatifs de l'ensemble, le fait qu'il s'agit d'images produites pour voyager.



Fig. 378 : “Paz” (verso) de Sérgio Trevellin.
Coll. Société française de photographie,
Paris, s.d.

Les timbres « Paz » de Sérgio Trevellin confirment la participation de l'image dans les salons de Québec (Canada), San Sebastian et Iguadala (Espagne), mais aussi l'acceptation au 7^o *Salão Internacional de Arte Fotográfica* du *Foto-Cine Clube Bandeirante* (São Paulo, 1948), ainsi qu'au *VIII Salón Internacional de Arte Fotográfico – Agrupacion Fotografica de Catalunia* (Barcelone, 1949). En plus du timbre correspondant au XXXIX^{ème} Salon International d'ART PHOTOGRAPHIQUE (Paris, 1951) de la Sfp.

Les timbres de « Manhã brumosa » (Fig. 379) prouvent à leur tour que l'image, en plus d'Adélaïde (Australie), a également été présentée à la 5o Salão Internacional de Arte Fotográfica (São Paulo, 1946) et au XIV Salon Internacional de Fotografia (Santiago, 1950).



Fig. 379 : “Manhã brumosa” (verso). Eduardo Salvatore “Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

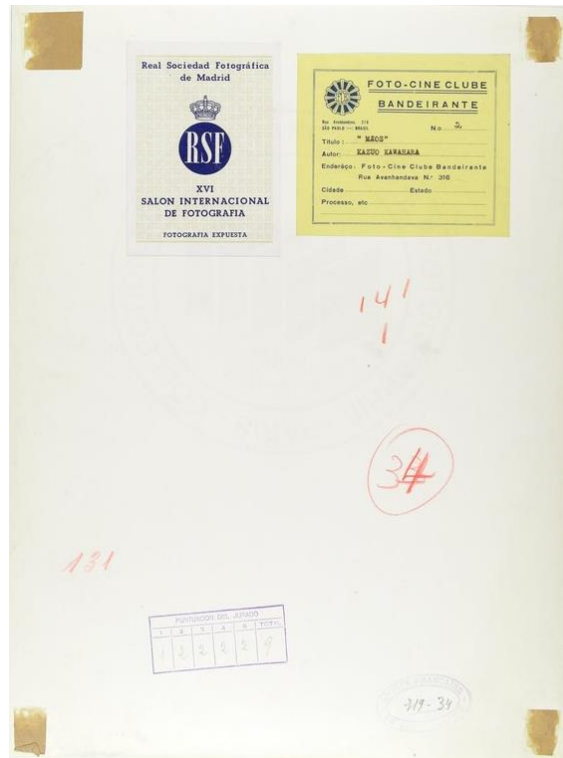


Fig. 380 : “Mãos” (verso) de Kazuo Kawahara.
 “Coll. Société française de photographie, Paris,
 s.d.

Le timbre au verso « Mãos » de Kazuo Kawahara (Fig. 380) confirme la participation de l'image à l'occasion du XVI^e Salon international de photographie organisé par la *Real Sociedad Fotográfica de Madrid* en 1951.

La *Sociedade Fluminense de Fotografia* et l'*Associação Brasileira de Arte Fotográfica* font également des entrées importantes sur le circuit international, principalement grâce à l'action de Francisco Aszmann. Avant d'immigrer au Brésil, Aszmann a été un membre actif du photo-club de Salzbourg en Autriche, ce qui a ouvert les portes du continent européen aux photographes de Niterói et Rio de Janeiro pendant les années 1950. La participation de la *Sociedade Fluminense de Fotografia* au salon international du photo-club de Salzbourg (Autriche) en 1950 a eu un grand impact sur la réputation du club. Cependant, en 1951, l'ABAF fut le seul collectif brésilien à participer à l'événement du club autrichien. Le salon⁵⁶³, parrainée par la Fédération Internationale d'Art Photographique, a accueilli 17 images de 12 photographes du club de Rio de Janeiro. En outre, Raphael Landau⁵⁶⁴ a reçu la « médaille d'argent », ainsi que Francisco Aszmann et Hilton Leivas la "médaille de bronze". L'envoi du club a également

⁵⁶³ *IV Internationale Photo-Ausstellung* 1951. Salzburg. Coleção FOTOHOF, Salzburg – Áustria.

⁵⁶⁴ Em Paris, Landau foi listado como expositor do FCCB de São Paulo.

été élu deuxième meilleur club en compétition, derrière le *Sezession Munchner Lichtbildner* d'Allemagne. Toutefois, ces expériences seront davantage examinées au quatrième chapitre, car l'ensemble de 1951 ne comprend pas les photographes de ces institutions.

3.2 - Pratiques clubistes

L'un des principaux objectifs de la recherche était comprendre quelles activités contribuaient à la formation des photographes et au développement et à l'amélioration de leur production. L'immersion dans les expériences des expositions internationales de São Paulo, Rio de Janeiro et Paris, a été basée sur la compréhension que l'organisation et la participation aux expositions, étaient eux aussi comprises comme des processus formatifs, capables d'influencer certains des choix esthétiques et techniques que les photographes ont entrepris par la suite. Le fait d'être en constante évaluation, d'avoir une image jugée par des jurys de différents pays, mais aussi de fréquenter les salons du club et d'être en contact avec des centaines d'autres approches, tout cela génère des impacts sur la production qui ne peuvent être ignorés. Cependant, les photo-clubs ont aussi réputés par l'offre de cours, conférences et séminaires. Dans le cas du FCCB de São Paulo, l'avènement de l'organisation des concours internes mensuels semble avoir eu une influence importante, notamment concernant le groupe qui s'est engagé tout au long de la seconde moitié des années 1940.

En général, le concours interne se déroulait sur une base mensuelle et était organisé à partir d'un thème proposé par la Direction de Photographie de l'entité. L'adhésion au concours était principalement recommandée aux débutants, catégorie de membres désignées comme « les Débutants », dans la mesure où il stimulait un rythme de production plus intense, en plus de la possibilité de mettre en pratique des propositions techniques et esthétiques apprises récemment. La Direction de Photographie accueillait les images envoyées chaque mois, ensuite les photographies se font commenter et juger par les autres membres du club et, fréquemment, sont publiées dans un numéro du BOLETIM.

Les différents thèmes proposés entre 1946 et 1951 ont été organisés dans l' « Annexe 3 ». Cependant, la plupart d'entre eux seront référencés au long de l'analyse des images de la collection. Même si au moins la moitié des compétitions étaient basées sur la proposition d'un "Thème libre", c'est-à-dire non thématique, certaines éditions semblent avoir eu un impact particulier sur le panorama de la production du club de São Paulo. Ci-dessous se trouvent deux images (Fig. 381 et Fig. 382) de coulisses, genre de photos habituellement publiées dans

BOLETIM, en montrant les photographes du club impliqués dans la composition des images pour le concours thématique « Portraits en plein air » (concours du mois de mai 1949).



Fig. 381 : « Sous l'orientation de notre Directeur Photographique, o Trovato, Yoshida, Morales e Florence se préparent pour le nouveau concours sous le thème 'Portrait et figures à plein air' ». *BOLETIM* n. 38, juin. 1949, p.14



Sob a orientação do nosso Diretor Fotográfico, o Trovato, Yoshida, Morales e Florence preparam-se para o próximo concurso sob o tema "Retratos e Figuras ao ar livre".

Fig. 382 : « Sous l'orientation de notre Directeur Photographique, o Trovato, Yoshida, Morales e Florence se préparent pour le nouveau concours sous le thème 'Portrait et figures à plein air' ». *BOLETIM* n. 38, juin. 1949, p.14

2.4.1 - Activités quotidiennes

« Paz » de Sérgio Trevellin (Fig. 283) est certainement la photographie qui a le plus voyagé parmi celles qui composent actuellement la collection de la Sfp. L'image a été publiée pour la première fois dans l'édition du 27 juillet de BOLETIM⁵⁶⁵ parmi les « Photographies du mois » (Fig. 384), comme l'une des photographies commentées lors du concours de thème libre réalisé en mai de cette année-là. Plus tard, il fut accepté au 7ème Salon International de Photographie de São Paulo, tenu en 1948, et à partir de ce moment, certaines de ses copies circulèrent dans des clubs en Amérique du Nord et en Europe, ne considérant que les institutions où l'œuvre fut acceptée.



Fig. 383 : "Paz" (39,5 x 28,4 cm) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.



Fig. 384 : « Paz » de Sérgio Trevellin BOLETIM n. 27, jul. 1948, p. 7

Trevellin était un exposant fréquent au salon de São Paulo, ayant un total de 7 photographies acceptées entre 1947 et 1953. De plus, "Paz" fait preuve de l'engagement du

⁵⁶⁵ BOLETIM n. 27, jul. 1948, p. 7

photographe aux concours internes du club, une participation qui sera encore plus prononcée en 1949. Tout au long de cette année, Trevellin a été le leader du classement parmi les photographes dans la catégorie « Débutants », ce qui lui a permis d'être promu à la catégorie « Junior » à partir de 1950. Preuve de l'intense activité de l'auteur, cinq de ses photographies ont été reproduites entre mars et novembre 1949 dans BOLETIM. La production de Trevellin pour cette période reflète la diversité des thèmes proposés par les concours internes. Si « *Sete colunas* » (Fig. 385), paru en mars 1949, atteste d'une approche de la relation entre l'homme et l'espace architectural assez similaire à « Paz », les autres images semblent correspondre directement aux concours du mois de mars (Fig. 386, « Spontané d'enfants »), juillet (Fig. 388, « La nuit ») et septembre (Fig. 389, « Cristaux et métaux »).

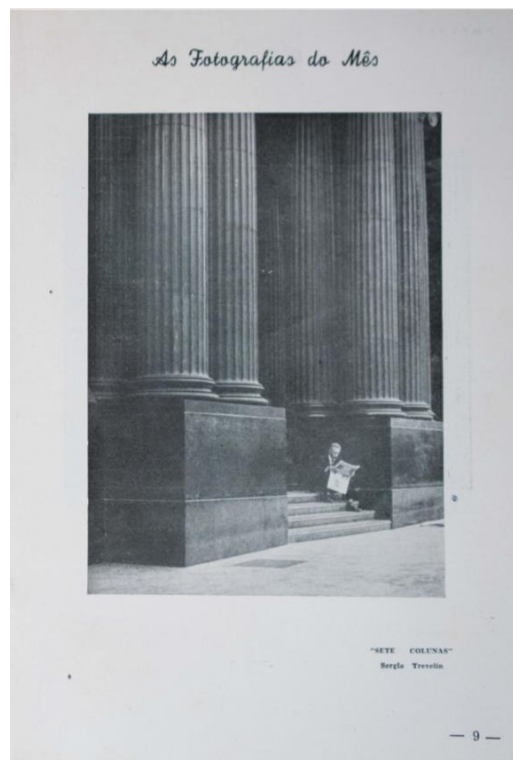


Fig. 385 : « Sete colunas » de Sérgio Trevellin BOLETIM n.35, mar. 1949, p. 9



Fig. 386 : « Reinando » de Sérgio Trevellin
BOLETIM n.36, abr. 1949, p. 11

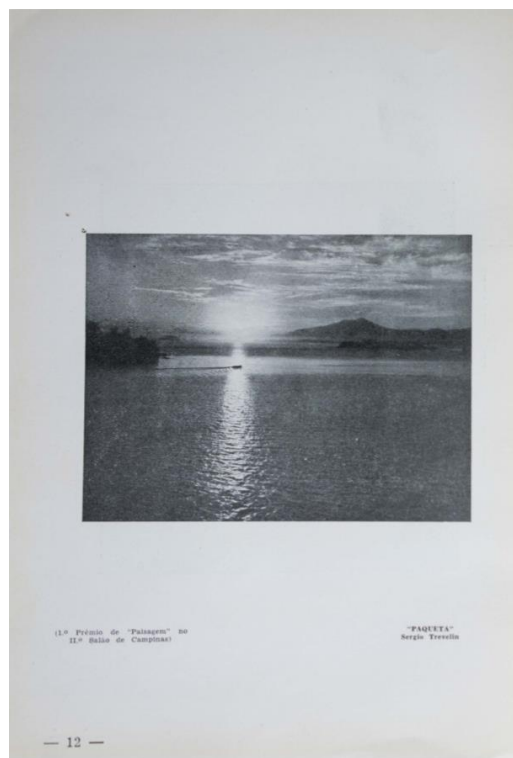


Fig. 387 : « Paquetá » de Sérgio Trevellin
BOLETIM n.38, jun. 1949, p. 12

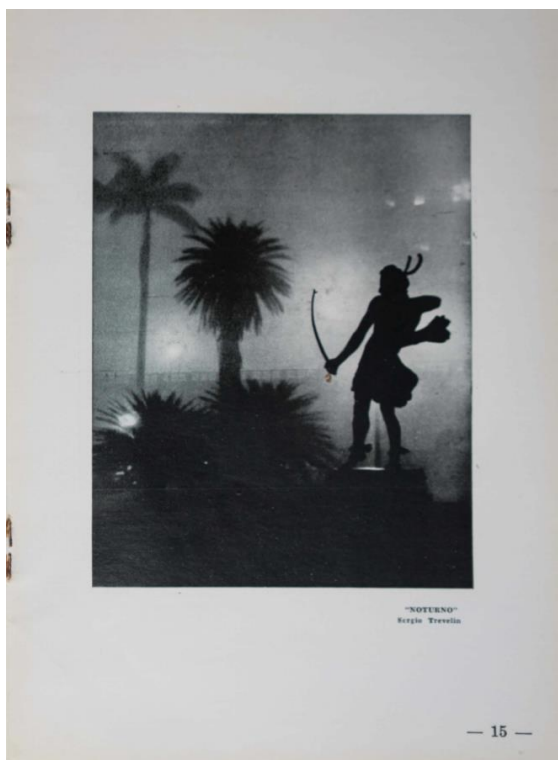


Fig. 388 : « Noturno » de Sérgio Trevellin
BOLETIM n.41, set. 1949, p. 15

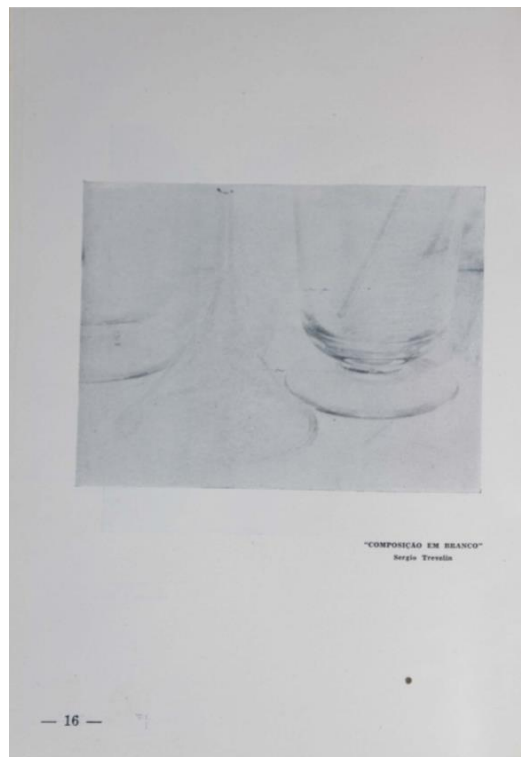


Fig. 389 : « Composição em branco » de
Sérgio Trevellin BOLETIM n.43, nov. 1949,
p. 16

En ce qui concerne son acceptation à Paris, il est possible d'identifier dans « Paz » de Trevellin, qui a également fait accepter son œuvre « *Janela fechada* » (Fig. 431), quelques caractéristiques qui semblaient bien accueillies dans le salon de la rue Clichy depuis sa reprise en 1946. La relation entre la figure humaine et l'espace architectural peut également être attestée par au moins deux parallèles, retrouvés dans les éditions précédentes du salon : « En haut » (Fig. 277, chapitre 2) de Polgar, une image exposée en 1946 ; « Escalier du Trocadéro » (Fig. 289, chapitre 2) de Szollosy, exposée en 1948. Polgar et Szollosy sont tous deux photographes hongrois, pays qui a atteint certaine notoriété dans les salons parisiens de l'époque. Bien qu'elles soient réalisées sous des angles plus audacieux que Trevellin, les deux images utilisent la figure humaine comme une sorte de contrepoint, ce qui contribue à souligner les dimensions, mais aussi les volumes de l'objet architectural par rapport à la présence humaine. L'utilisation d'un contraste élevé est également fondamentale pour la mise en évidence des formes et des contours.

Laert Dias fut également un exposant engagé entre 1949 et 1953, participant activement au Salon FCCB, ainsi qu'à ses activités quotidiennes. Au total, 13 de ses photographies ont été exposées au salon, dont trois en couleurs dans l'édition de 1953. Cette année, le photographe entre pour la première fois dans le classement des plus grands exposants du groupe. "Ponte para o desconhecido" (Fig. 258, chapitre 2) a été présenté pour la première fois précisément dans le salon de São Paulo en 1951. A la lecture de l'image, la tentation de l'associer au pictorialisme se fait présente : le titre anecdotique et le paysage brumeux sont effectivement là. Cependant, un regard plus apaisé sur l'image nous permet de percevoir d'autres éléments. En premier lieu, la brume n'exerce pas une fonction typiquement pictorialiste, où elle est généralement employée dans le but de créer un effet flou.

Les extrémités du pont ne sont pas visibles, grâce à la coupe promue par Dias, à gauche, et à la densité du brouillard sur le côté droit de l'image. Par conséquent, les lignes sont en évidence, caractérisées par la netteté de leurs contours et par le contraste élevé entre la surface métallique et les ombres. Tout d'abord, on ne perçoit qu'une première couche de lignes, plus claires, ensuite on remarque la présence d'autres, s'accumulant en couches qui se croisent, promouvant un jeu géométrique complexe. Plus qu'un paysage bucolique, la photographie de Dias offre l'occasion de contempler un registre typiquement photographique, où la "texture et (la) matière" prévalent. « Texture et matière » (Fig. 261, chapitre 2) est le titre choisi par Daniel Masclet pour son image présentée au même salon de 1951 à São Paulo. Côte à côte, à première vue, il y a peu de similitudes. Mais "texture et matière", plutôt qu'un titre, est aussi une

énonciation, qui n'est pas là pour décrire l'image elle-même, mais pour dire les objectifs de l'artiste.

Dans les deux cas, l'incidence latérale de la lumière est utilisée pour révéler les contours, certes, mais aussi pour souligner la surface de l'objet, sa matière. La netteté du registre, obtenue par des qualités typiquement photographiques, est renforcée par le contraste entre les éléments clairs et foncés. Dans des œuvres déjà présentées au FCCB, Laert Dias avait déjà fait preuve d'une sensibilité particulière pour les compositions aux contrastes encore plus accentués. « Sketch em alta luz » était l'une de ses deux photographies présentées au 8^o *Salão Internacional de São Paulo* en 1949. De plus, c'était l'image de couverture de la 42e édition du BOLETIM (Fig. 390), datée du mois d'octobre de la même année. Dans la thèse, une de ses copies (Fig. 141) était déjà référencée dans le premier chapitre, à l'occasion de son acceptation au 1er Salon National d'Art Photographique de Santos en 1955. Dans l'image, majoritairement sombre, la lumière a pour fonction de donner un contour et de suggérer des formes aux deux figures humaines enregistrées.



Fig. 390 : « Sketch em alta luz » de Sérgio Trevellin BOLETIM n.42, out. 1949, Couverture

Dans « Sombras de hoje e de ontem » (Fig. 391), la texture est présentée comme un élément encore plus important que dans l'autre image de Dias exposée dans le salon. De plus, les couches sont également plus complexes : de la netteté du mur et des anciennes affiches, de la fenêtre et de ses détails, à la présence floue, presque fantomatique de l'ombre. Cependant, il y a un élément de la réalité quotidienne du groupe qui aide à comprendre le chemin parcouru par Laert Dias vers une composition du genre. En juin 1951, le directeur de la photographie choisit le thème « Ombres » pour le concours interne, et deux images du concours sont publiées, dont une autre photographie de Laert Dias, dans l'édition de juillet de la même année à BOLETIM. L'autre image était « Sombras na janela » de German Lorca.

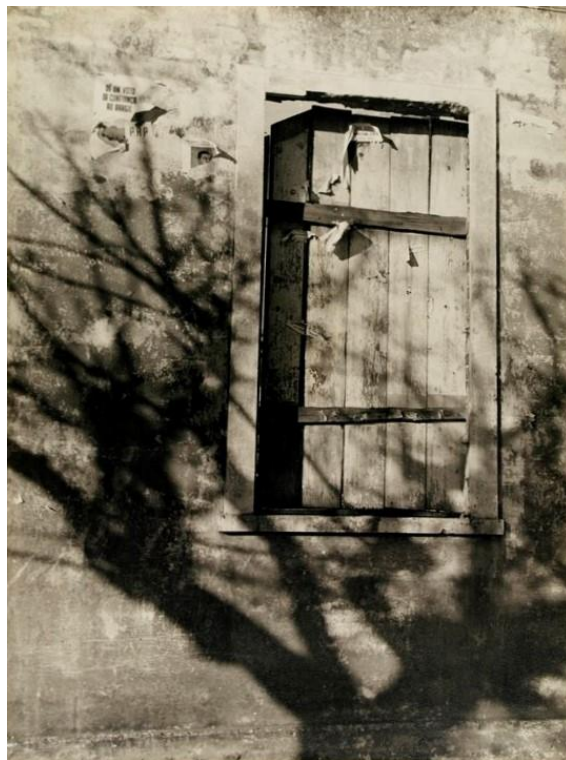


Fig. 391 : “Sombras de hoje e de ontem” (39,8 x 29,8 cm) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.



Fig. 392 : « Sombras na janela » de German Lorca.
BOLETIM n.63, jul. 1951, p. 18



Fig. 393 : « Arabescos na penumbra » de Laert Dias.
BOLETIM n.63, jul. 1951, p. 19

Bien qu'aucune instruction spécifique n'ait été publiée concernant les objectifs du thème, German Lorca et Laert Dias utilisent tous deux l'effet d' « impression » que les ombres peuvent provoquer. En fait, un effet typiquement photographique, une image formée à partir de l'incidence de lumière sur un objet et projeté sur une surface qui la rend visible. Impressions éphémères d'abord, mais éternisées par le registre photographique. Même à l'occasion du concours sur le thème « Architecture, Monuments (angles et détails) », Laert Dias a eu recours à des stratégies similaires à celles discutées dans les autres exemples, la répétition et l'intersection des lignes et des formes déjà présentes dans "Ponte para o desconhecido" se fait présente à nouveau d'une manière encore plus intense plus intense dans « Balcões » (Fig. 394).



Fig. 394 : « Balcões» de Laert Dias.
BOLETIM n.67, nov. 1951, p. 16

En ce qui concerne plus particulièrement la rencontre entre la production brésilienne et les salons de la Sfp, il convient de mentionner le catalogue du Salon international de Paris de 1933, où quatre photographies, dont les compositions comportaient l'élément « ombre », ont été reproduites, générant une narrative visuelle captivante.

« Uma xícara de café » d'Eijyrio Sato (Fig. 126, chapitre 1) figurait également parmi les photographies brésiennes acceptées dans le hall parisien en 1951. Sato était l'un des membres les plus engagés du club, participant continuellement à son salon depuis 1949 et tout au long des années 1950, ajoutant un total de 36 images exposées. En 1950, le photographe a remporté la première place dans le classement des participants aux concours internes (catégorie « Débutants ») . Promu à membre "Junior" en 1951, il atteint la troisième place au classement final des concours cette année-là. Grâce à sa participation aux concours, Sato a fait publier plusieurs de ses images dans BOLETIM.



Fig. 395: « Estudo » de E. Sato.. BOLETIM n.47, mar. 1950, p. 14



Fig. 396 : « Esmerilhação » de E. Sato.. BOLETIM n.49, mai. 1950, p. 12



Fig. 397 : « Fé » de E. Sato. BOLETIM n.51, jul. 1950, p. 13



Fig. 398 : « Última esperança » de E. Sato. BOLETIM n.61, mai. 1951, p. 29

« Uma xícara de café » (Fig. 400) fut même présentée pour la première fois lors d'un concours interne homonyme, proposé en décembre 1950. Deux images envoyées pour participer au concours ont été publiées dans l'édition de janvier 1951 du BOLETIM, dont la photographie de Sato, mais aussi « Origem » (Fig. 399) d'Aldo de Souza Lima.



"ORIGEM" Aldo A. de Souza Lima - F.C.B.

Fig. 399: « Origem » de Aldo Lima. Résultat du concours internet du mois de décembre 1950. *BOLETIM* n. 57, janv. 1951, p.18



"UMA CHICARA DE CAFE" Eigyrio Sato - F.C.B.

Fig. 400: « Uma chícara de café » de Eigyrio Sato. Résultat du concours internet du mois de décembre 1950. *BOLETIM* n. 57, janv. 1951, p.18

Luiz Vaccari a deux photographies dans la collection de la Sfp, mais aucune d'elles n'a été acceptée au salon de 1951. Vaccari a été actif dans le club pendant plus d'une décennie, entre 1946 et 1961, participant régulièrement au Salon International de São Paulo et présent dans le classement des plus grands exposants du club depuis 1949. Vaccari a été l'une des premières « victimes » de la rubrique d'humour « *Pílulas cianídricas* » publiée régulièrement dans *BOLETIM* avec des provocations aux membres du club. A l'époque, les rédacteurs jouaient avec le fait que Vaccari avait acheté un photomètre cassé qui, quelles que soient les conditions d'éclairage, démontrait « une régularité absolue dans l'opération⁵⁶⁶ » indiquant toujours une ouverture f/8 et une vitesse 1/50. En outre, Vaccari a également été trésorier du club dans la gestion 1949-50.

D'autre part, il n'existe aucune trace de la participation du photographe aux concours mensuels. « Stela Maria » (Fig. 117, chapitre 1) et « Irmãs » sont des exemples de l'engagement de Vaccari dans le circuit. Exposée à l'origine à l'occasion du *VII Salão Internacional de São Paulo*, « Stela Maria » a également été acceptée au Xe Salon de Tres Arroyos en Argentine et au 3e Salon de Bangalore, en plus de deux autres salons. Bien qu'elle ne figurent que dans une

⁵⁶⁶ Boletim, n.4. agosto de 1946, p. 6

seule des notes de répercussion sur les salons internationaux, « *Irmãs* » (Fig. 401) a aussi beaucoup voyagé. Elle a été montrée au Salão Internacional de la SFF à Niterói en 1948, ainsi qu'au Salon de San Sebastian en Espagne en 1949. Cependant, au verso de la photographie, on y retrouve d'autres pistes : deux timbres qui indiquent le rejet de la photographie dans les salons du Québec et de Port Colborn, tous deux situés au Canada.



Fig. 401 : « *Irmãs* » (39,8 x 29,8 cm) de Luiz Vaccari.
Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Malgré les preuves que les portraits d'enfants et les nénufars faisaient partie du répertoire de la plupart des salons, du moins depuis les années 1930, il est possible de constater une usure relative de ce type de composition à partir du début des années 1950. Dans sa critique du Salon international de Paris en 1947⁵⁶⁷, Masclet a célébré le fait que l'ensemble des images ne présentait pas de nénufars, de pêcheurs sur la ligne, de fours et autres thèmes déjà datés.

Parmi les photographies brésiliennes de la collection Sfp, « *Ovos* » (Fig. 402) de Roberto Yoshida, bien que refusée à Paris, est l'une des images les plus acceptées dans les expositions internationales, comme en témoigne l'inventaire présenté auparavant. L'image a été présentée dans au moins huit expositions en deux ans de diffusion, dont la participation au 9^o

⁵⁶⁷ MASCLET, Daniel. « *Le 35e Salon international d'art photographique de Paris* ». *Photo-Cinéma*. Éditions Paul Montel, Paris, novembre 1947, p. 157

Salão Internacional de São Paulo en 1950. « Rosto de mulher » (Fig. 403) n'a pas été accepté à Paris non plus, bien qu'il fût exposé à Port Calborne au Canada en 1949 et dans un salon portugais en 1950. Seules ces indications pouvaient déjà indiquer l'engagement du photographe dans le circuit amateur, mais elles ne sont qu'un petit échantillon d'une vaste production qui s'est étendue tout au long des années 1950.



Fig. 402 : « Ovos » (29,8 x 37,7 cm) de Roberto Yoshida. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.



Fig. 403 : « Rosto de mulher » (39,5 x 29,3 cm) de Roberto Yoshida. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

En 1946, Yoshida est classée deuxième parmi les photographes de la catégorie « Junior » au classement des concours mensuels. Promu à « Senior », il reste un exposant actif, revenant au classement en 1949, où il atteint la deuxième place, juste derrière Francisco Albuquerque.



Fig. 404 : « Três irmãs » de R. Yoshida.
BOLETIM n.13, mai. 1947, p. 8



Fig. 405 : « Templo oriental » de R. Yoshida.
BOLETIM n.37, mai. 1949, CAPA

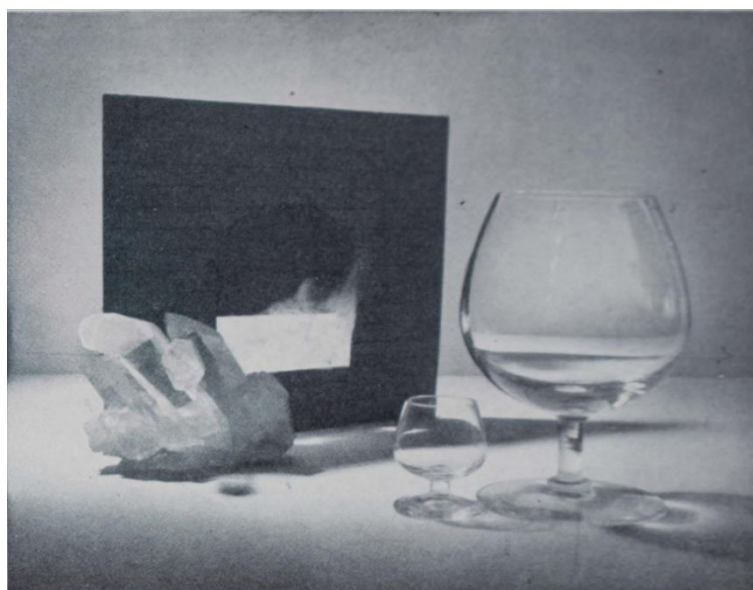


Fig. 406 : « Fabricação » de R. Yoshida. BOLETIM n.43, nov. 1949, p.13



Fig. 407 : « Era atômica » de R. Yoshida.
BOLETIM n.45, jan. 1950, p.11

La production de Yoshida est le reflet de la diversité encouragée par le club. Le photographe semble être impliqué dans différents travaux au cours de ses premières années d'appartenance et le panorama des images produites à cette époque, qui comprend à la fois « Ovos » et « Rosto de mulher » exposés à l'origine au Salon de 1948 à São Paulo, est très différent des "table-top" qui ont fait sa réputation dans les années 1950. Ses images de l'ensemble de 1951 révèlent le côté « chercheur » de l'auteur, composées avec soin dans son atelier, à travers une utilisation consciente de l'éclairage artificiel et exécutées avec une grande maîtrise technique. Bref, ce sont des images faites pour plaire aux juges les plus rigoureux. Cependant, il y a de la place pour la créativité et l'inventivité qui ont marqué la trajectoire de Yoshida. Son travail autour des plateaux de table, ces compositions miniatures, très répandues chez les photographes américains, caractérisées principalement par des effets humoristiques, atteindront des contours très originaux, ce qui dénote un travail approfondi de recherche.

Cyro Cardoso n'a fait accepter aucune de ses photographies envoyées au salon de Paris en 1951. Le photographe, actif depuis 1948 dans le circuit⁵⁶⁸, était très productif, figurant sur la liste des plus grands exposants du club à partir de 1950 : « Ressaca » (Fig. 243, chapitre 2)

⁵⁶⁸ Il participe aux salons de São Paulo entre 1948 et 1951, obtenant un total de 8 images acceptées.

initialement exposée au Salon de São Paulo en 1950, avait été acceptée au Portugal et en Espagne, avant d'être rejetée à Paris. Il s'agit d'une prise de vue de la mer agitée, faite par la disposition de l'obturateur à une grande vitesse, capable de provoquer l'effet figé qui caractérise le premier plan. L'expertise de Cardoso dans l'enregistrement d'images en mouvement avait déjà été démontrée lors de sa première participation au salon de São Paulo en 1948, bien qu'il ait été exécuté dans une approche différente de « Ressaca ». A l'époque, l'auteur présentait « Velocidade » (Fig. 408a), une photographie réalisée à l'origine en réponse au concours de juin 1948, organisé sous le thème « Sports en action⁵⁶⁹ ».



Fig. 408a : « Velocidade » de C. Cardoso. BOLETIM n.45, jan. 1950, p.11

La photographie est republiée dans le numéro 79 du BOLETIM (Fig. 408b), comme illustration de l'article « Mouvement » de Estanislau Del Conte, initialement publié dans *CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO*, publication argentine.

⁵⁶⁹BOLETIM n.28, agosto de 1948, p. 13

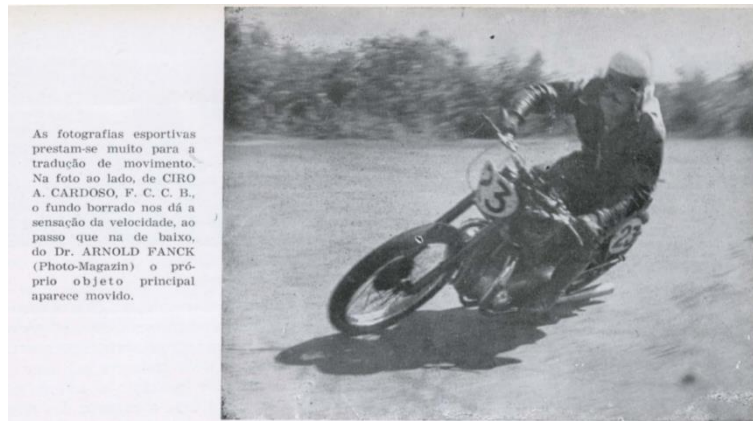


Fig. 408b : « Velocidade » de R. Yoshida. BOLETIM n.79, 1952, p.15

Dans le commentaire publié à côté de l'image, l'auteur aborde le fait que le fond flou de l'image contribue à la "sensation de vitesse". Del Conte relie le "flou" des photographies de mouvement à un panorama plus large, "la trajectoire de l'absence délibérée de netteté des images". Ce processus aurait été initié par la pratique du "flou" dans les portraits, exécuté dans le but "d'obtenir des résultats artistiques", passé par la pratique de la "granulation excessive du négatif" et, à cette époque, était associé à la recherche de la représentation du mouvement.

Si « Lobo do Mar » (Fig. 409) pouvait composer une sorte de binôme avec « Ressaca » du point de vue du thème maritime, en ce qui concerne la composition et la technique d'exécution, les images sont très différentes. Un portrait de profil, image claire et techniquement bien exécutée, mais qui ne présente pas d'éléments de distinction, ni par rapport la demande d'images "typiques" du Brésil. Il ne montre certainement pas la forêt vierge, ni les Indiens ni les perruches. Les juges se plaindraient probablement du fait que le marin pourrait être européen ou nord-américain, et qu'il n'y a rien qui le distingue. D'une certaine manière, du point de vue de la composition et de l'exécution de l'image, il n'y a pas non plus suffisamment de preuves pour différencier cette photographie de certaines présentées dans les salons parisiens des années 1930.



Fig. 409 : « Lobo do mar » (29,4 x 36,2 cm) de C. Cardoso. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Kazuo Kawahara est un autre exemple d'un photographe qui a été formé en participant fréquemment aux activités quotidiennes du club. « Chryzanthemos » (Fig. 410) et « *Mãos* » (Fig. 411) qui, comme nous l'avons vu dans le sujet précédent, ont été exposés dans des salons en Argentine et en Suède, dans le premier cas, et en Espagne et au Portugal, dans le second, ont été exposés dans le salon international de São Paulo en 1949. En fait, ils faisaient partie d'un ensemble de quatre photographies acceptées par l'auteur qui, en plus de ceux déjà cités, comprenaient également « *Viaduto* » (Fig. 412) et « *Compasso* » (Fig. 413).



Fig. 410 : « Chryzanthemos » (39,5 x 29,4 cm)
de K. Kawahara. Coll. Société française de
photographie, Paris, s.d.



Fig. 411 : « Mãos » (37,7 x 28 cm) de K. Kawahara. Coll. Société
française de photographie, Paris, s.d.



Fig. 412 : « Viaduto » de K. Kawahara. BOLETIM n.37, mai. 1950, p.10

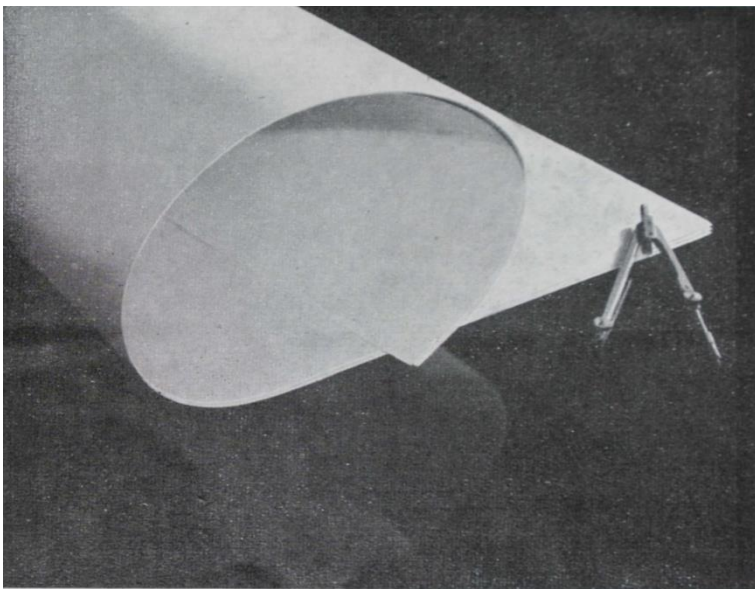


Fig. 413 : « Compasso » de K. Kawahara. BOLETIM n.40, ago. 1949, p.15

Exposant régulier dans les salons entre 1949 et 1954, Kawahara totalise 17 photographies acceptés dans la période. Dans le classement final des concours internes de 1951, Kawahara s'est classée deuxième dans la catégorie « Débutants ». La première série d'images présentée par Kawahara témoigne également de la diversité stimulée par les activités quotidiennes du club. Les deux images envoyées à Paris ont des caractéristiques typiques des études de composition, exercices à partir de situations où tous les éléments sont contrôlés par le photographe. Cette période de plus grande immersion dans les concours se caractérise aussi

par une production de plus en plus axée sur l'observation de l'objet architectural, à travers des postulats déjà lancés dans sa démarche en « Viaduto ».

Manoel Morales Filho a été un exposant fréquent dans les salons de São Paulo entre 1948 et 1951, ayant un total de 11 photographies acceptées dans cette période. Morales Filho était présent sur la liste des exposants du club entre 1949 et 1952. En plus de jouer un rôle important dans la gestion du club, devenant directeur social dans la gestion 1949-50 et, plus tard, comme trésorier dans la gestion suivante. De plus, il a également été directeur du département cinéma après la sortie d'Antonio Victor. « *Velho sinos* » (Fig. 414) fut sa première photographie à atteindre la dimension publique, étant publiée dans l'édition numéro 31 du BOLETIM de novembre 1948.

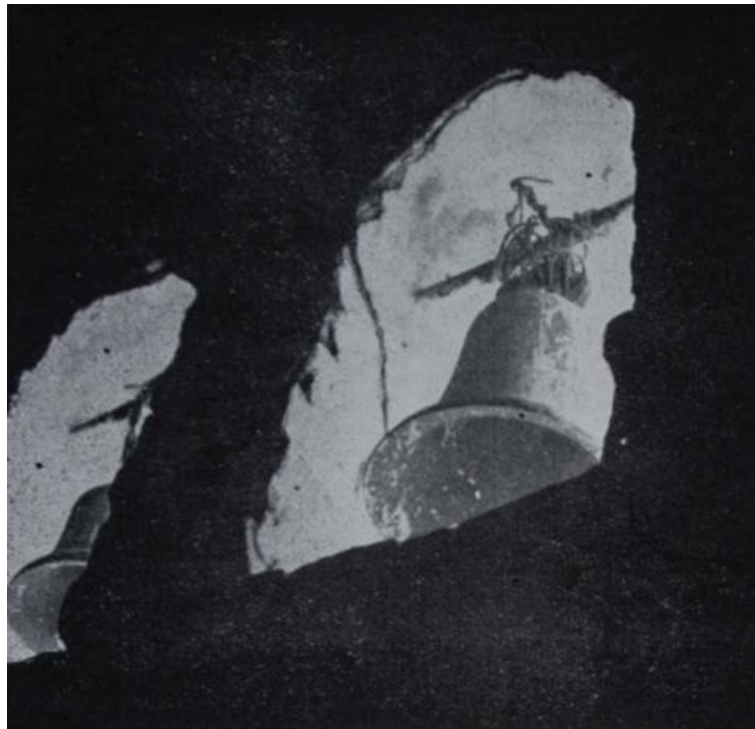


Fig. 414 : « Velhos sinos » de Morales Filho. BOLETIM n.31, nov. 1948, p.15

La photographie de Morales Filho a été publiée avec cinq autres images comme une synthèse visuelle du salon de 1948, tenu le mois précédent. L'ensemble comprenait : « Senhor Secretário » de Francisco Ferreira (FCCB), « Crowing the redge » de James C. Gilchrist (Angleterre), « Phantom of Sky » de C. Collins (Australie), « Cartujos » de José Ortiz Echague, et « Depósito de sal » de Sioma Breitman. « Velhos sinos » fut également l'une des photographies brésiliennes acceptées à l'occasion de la Biennale de Turin en 1950.

« Cena de Cortiço » (Fig. 415) fut l'une des photographies présentées par Morales Filho à l'occasion du 9ème Salon International de São Paulo en 1950. De plus, la photographie a été acceptée au 1er Salon de Stockholm en Suède, ainsi que dans le cadre de l'envoi spécial du FCCB, présente pour la première fois à la Sfp en 1950 et, l'année suivante, à Lyon.



Fig. 415 : « Cena de cortiço » de Morales Filho. BOLETIM n.31, nov. 1948, p.15

A l'occasion du 9^o *Salão Internacional* du FCCB en 1950, sa photographie « Bisbilhotice » (Fig. 416) était l'une des images publiées dans le catalogue.



Fig. 416 : « Bisbilhotice » de Morales Filho. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1950. Collection FCCB de São Paulo

Il n'y a aucune trace de l'acceptation de « *A beira do lago* » (Fig. 417) dans les salons de São Paulo. L'image, cependant, a été acceptée à l'occasion du 1er *Salão de Arte Fotográfica do Cine-foto Clube Ribeirão Preto*. Une différence marquée dans le travail de Morales Filho par rapport aux autres membres impliqués dans les activités quotidiennes du club à l'époque est que, à partir des exemples trouvés de sa production, son approche est basée essentiellement sur l'observation, la recherche des éléments qui peuvent générer un certain « intérêt photographique ». En ce sens, il est très important pour l'auteur que le titre soit une sorte de complément à l'image, comme une information qui aide dans sa lecture. L'empaire de la Sfp est la seule copie photographique de l'artiste trouvée. La netteté des éléments présentés est l'une des caractéristiques les plus frappantes de l'image, mais, malheureusement, ce n'est pas une caractéristique comparable, puisque les autres images correspondent à des reproductions qui ne sont pas à la hauteur des qualités techniques de l'original. Elle n'est pas acceptée dans le salon parisien, l'image, en effet, au-delà de sa qualité technique, ne présente aucun aspect de prééminence, capable d'attirer l'attention du jury et de la distinguer de l'ensemble.



Fig. 417 : « *A beira do lago* » Morales Filho (29,1 x 39,5) de Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

« *Curiosidade* » (Fig. 419) de Antônio Victor a été montrée, pour la première fois, en réponse au concours mensuel de janvier 1948 qui était thème libre. Victor participait assidument aux activités internes du FCCB, ainsi que de son salon, entre 1946 et 1951. Il évolue à la catégorie de photographe « Junior » en 1947, après un an qualifié en tant que « Débutant ». Le photographe va aussi contribuer régulièrement au *BOLETIM*, où il publie l'article « Le

photographe et les scènes de genre » en avril 1951⁵⁷⁰, dont « *Curiosidade* » (Fig. 418), sera une des images reproduites par l'auteur. La photographie a été référenciée en tant qu'un bon exemple du « regard expérimenté » qui habilitera le photographe à « découvrir » des cadres notables pendant ses promenades dans une ville tel que São Paulo. Victor décrit aussi quelques détails sur la prise de l'image. Selon lui, après avoir observé depuis un certain temps l'incidence de lumière dans les fenêtres et rideaux du bâtiment situé en face du siège du club, il décide de lancer un piège : il passe un appel à un des bureaux et demande des informations sur ce que se passait au FCCB, alors la femme qui a répondu l'appel s'est mise dans la fenêtre pour essayer d'en regarder et, voilà, l'instantané s'est produit.

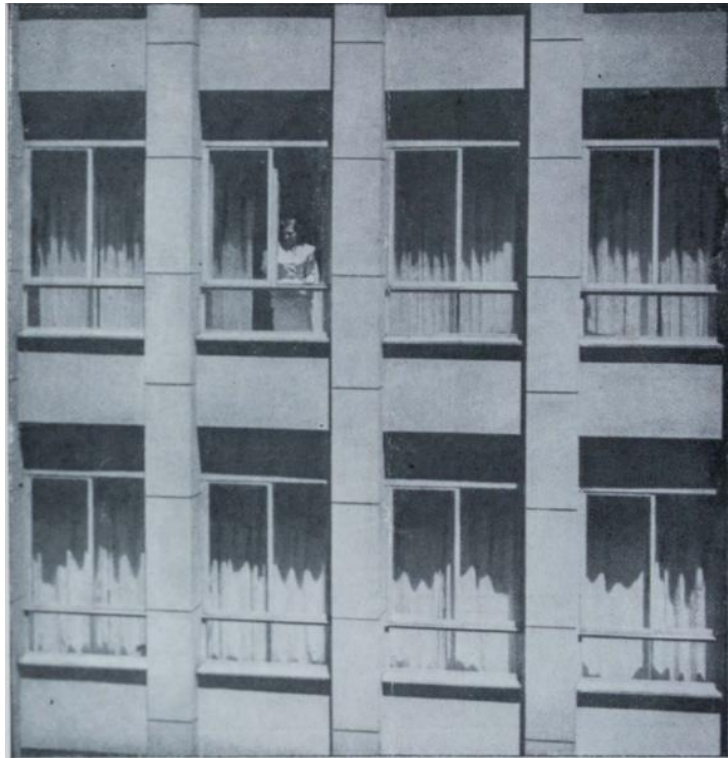


Fig. 418 : « Curiosa » Antônio S. Victor. BOLETIM n.23, mar. 1948, p.7

⁵⁷⁰ BOLETIM n.60,abr. 1951, p. 6



Fig. 419 : « Curiosidade » de Antônio S. Victor (31,5 x 30) de Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Dans ses premières années au club, Antônio Victor a participé activement aux concours internes. Dans le classement annuel de 1946, il a pris la deuxième place dans la catégorie « Débutants », derrière Fernando Palmerio seulement. Cette année-là, en plus des mois à thème libre, des concours ont été organisés sur les thèmes suivants : « Fêtes et marchés » (avril), « Cristaux et porcelaine » (juin), « Temples et églises » (août) et « Fleurs ou fruits » (octobre). L'année suivante, dans la catégorie « Junior », elle s'est à nouveau classée deuxième dans une saison marquée par des concours tels que « Animaux ou oiseaux » (février), « Scènes intérieures » (avril), « Nature morte » (juin), « Vie nocturne en ville » (août) et « Portraits » (décembre). En 1948, année où il réalise « Curiosité » en réponse au concours de décembre, les thèmes « Architecture » (février), « Marine » (avril), « Sport en action » (juillet) et « Compositions et Nature morte » (août) sont également proposés.

Dans le salon international de São Paulo, l'auteur a fait de fréquentes contributions entre 1947 et 1952, exposant un total de 9 photographies dans cette période. En plus d'être sur la liste des plus grands exposants du club entre 1949 et 1950, Victor a occupé des postes dans la gestion du club. De 1947 à 1948, il a été directeur de la publicité, de 1949 à 1950, directeur cinématographique et, les deux années suivantes, secrétaire du FCCB. Si « Curiosité » n'a pas été acceptée à l'occasion de l'exposition de Paris en 1951, « La vie dans le désert » (Fig. XX), en revanche, figurait parmi les photographies exposées.



Fig. 420 : « Vida no deserto » (29,7 x 37,5) de Antônio S. Victor
Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

La photographie présente quelques caractéristiques qui la rapprochent des autres acceptations brésiliennes dans le salon parisien. Tout d'abord, la texture joue un rôle fondamental dans l'image, donnant même une impression tridimensionnelle en certains points, un effet également renforcé par la projection d'ombres à la surface du sable. L'ombre est précisément un autre élément qui associe la photographie présentée par Victor à celle de Laert Dias (Fig. 391), par exemple. Doublement photographique, son utilisation est très répandue chez les amateurs, et de nombreux photographes du circuit l'ont reproduite de manière exhaustive tout au long des années 1950.

Né à Budapest en 1924, Thomaz Farkas arrive au Brésil avec ses parents en 1930. Dès le début des années 1940, il s'associe au FCCB et devient un participant assidu aux salons du club dès sa première édition. Farkas a été toujours considéré par ses collègues comme une espèce de photographe-chercheur n'hésitant pas à proposer des « extravagances visuelles » et des « cubismes » dans ses photographies. Parallèlement à son activité amateur au FCCB et à ses études d'ingénieur, il étudie l'esthétique et la technique photographique.

Parfois, les photographies de Farkas provoquent une réaction paradoxale parmi les membres du FCCB, un mélange d'admiration et de répulsion. Dans ses commentaires sur les résultats du concours de septembre, le directeur photographique a commenté le travail du plus jeune "senior" du club qui, à l'époque, n'avait fait accepter aucune de ses œuvres présentées. Selon le directeur⁵⁷¹ :

⁵⁷¹«O CONCURSO DE SETEMBRO». BOLETIM n. 7, nov. 1946, p. 5

toujours à la recherche du " modernisme ", une école dans laquelle il s'est distinguée, Farkas dernièrement a abusé et n'a présenté que des extravagances, comme " Esgôto " ou " Água ", des œuvres qui n'expriment rien. Nous apprécions beaucoup plus le Farkas qui avaient montré "Obras humanas », " Estudo de Composição" et d'autres œuvres de grande valeur.

Malgré les malentendus, Farkas a toujours su y trouver sa place. Sa formation au sein du club mais aussi les sociabilités engendrées autour du magasin d'optique familial ont joué un rôle très important. En 1949 et 1950, Farkas figurait sur la liste des plus grands exposants du club. Cependant, les revendications de Farkas vont plus loin, et les querelles et les discussions au sein du club ne correspondent pas à l'échelle de ses appréhensions autour de la photographie. La preuve en est son article « *FOTOGRAFIA – CAMINHOS DIVERSOS* » publié dans le numéro du 19 août 1948 de *l'IRIS Revista Brasileira de Foto, Cinema e Artes Gráficas*, où l'auteur présente quelques-unes de ses conceptions sur la photographie. L'article, écrit et illustré par Farkas, vise à présenter les différentes possibilités liées à la pratique photographique, en insistant sur le dépassement de la pratique du « batteur de plaques » et les approches classiques du paysage, de la nature morte et des portraits. « Qu'offre la photographie à ceux qui s'en préoccupent sérieusement ? » Farkas s'interroge et répond :

Une multitude de nouveaux sujets, surprenants par leur variété, dont nous pouvons souligner les suivants, d'une grande importance.

Sujets professionnels : reportage - documentation - publicité ;

Sujets non professionnels (en ce sens où il n'y a pas de paiement) : photographies abstraites et surréalistes (photogrammes) - textures et dessins - expression du mouvement - danse.

La photographie, pour Farkas, ne doit pas générer une contemplation passive, mais inciter le spectateur à « faire un effort » ou une « gymnastique mentale ». À cette fin, il présente quatre grandes voies directement liées à son expérience de production. En premier lieu, la « photographie des mouvements », avec une attention particulière à la danse. Puis, il commente les images, ou « photographies compositionnelles », du « Groupe Photo-surréaliste » dont l'objectif manifeste était de faire de la photographie un « médium aux divagations psychologiques, vécus et externalisés » par le groupe. Farkas réfléchit aussi sur « le problème de la couleur », où l'auteur exprime une certaine méfiance à l'égard de l'utilisation de la couleur dans la photographie, suggérant que, comme le « son » dans le cinéma, la couleur soit utilisée avec discrétion, comme une force auxiliaire aidant dans le processus de transmission des idées.

En plus d'une petite réflexion sur le « Cinéma », l'auteur conclut le texte en réfléchissant sur trois catégories : « Le public, le critique et l'artiste ». Pour Farkas :

Le critique est le lien entre l'artiste et le public.

L'artiste vit dans le présent, ressent l'influence de l'environnement et extériorise cette influence dans ses œuvres.

Le grand public vit dans le passé, selon des normes et des comportements copiés d'une classe supérieure à celle dans laquelle il se trouve.

De ce point de vue, le critique fait le lien entre le présent et le passé.

« *Ensaio de ballet* » (Fig. 421) était l'une des photographies publiées par Farkas dans le texte, précisément en relation avec le premier thème "PHOTOGRAPHIE DES MOUVEMENTS - DANSE" :

L'un des sujets les plus difficiles à photographier est celui qui représente les êtres en mouvement, comme dans les activités sportives et particulièrement la danse.

Le souci constant des photographes était de pouvoir augmenter la vitesse de leurs obturateurs afin de " figer " le mouvement dans sa phase la plus intéressante.

Il ne fait aucun doute que les photographies ainsi obtenues ont une très grande valeur technique. (...) Ce genre de photographie manque de quelque chose, bien qu'il ait fixé tous les mouvements, il manque un sens du mouvement, de la vie. Il y a naturellement une limite minimale de netteté requise pour les photographies de ce genre ; un visage qui exprime l'effort, la main qui saisit. Mais tout le reste n'a plus d'importance : les jambes peuvent être déplacées, le tronc indistinctement - ce qui compte, c'est l'ensemble qui reste, plein de mouvement, de rythme. Le champ d'étude du mouvement de ce point de vue reste ouvert : beaucoup de choses peuvent être étudiées, il y a beaucoup de mouvements qui n'ont pas encore été analysés de cette façon.



Fig. 421 : « Ensaio de ballet » (28 x 38) de Thomaz Farkas. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Pour Farkas, la danse est l'une des modalités les plus intéressantes de l'approche du mouvement, dans la mesure où « par excellence, c'est l'art du mouvement, de la grâce et de la beauté ». Dans les images produites par Farkas, la recherche porte aussi sur le rythme et la cadence. Dans IRIS, Farkas révèle également les paramètres techniques de « ENSAIO DE BALLET II », le titre « original » de l'image dont une des copies fait partie de la collection Sfp. Farkas a utilisé son Rolleiflex, à une vitesse de 1/10 et une ouverture à f :3,5. A juger par la vitesse d'obturation, l'objectif n'était pas vraiment de « figer » l'image. Le temps d'enregistrement de Farkas n'est pas celui de l'instantané, mais celui de l'observation mutuelle, de la recherche de formes de beauté à travers les moyens que le sujet photographié lui-même peut offrir. L'image fait partie d'une série de répétitions de ballet permettant une expérimentation formelle autour d'un sujet en mouvement, de fait, moins prévisible que l'architecture. On y reconnaît dès lors l'inventivité du photographe et le lien avec les compositions les plus audacieuses de sa jeunesse.

Un contrepoint intéressant aux stratégies adoptées par Farkas dans sa série de répétitions de ballet est l'article publié en 1951⁵⁷² dans BOLETIM, par Annemarie Heinrich, où l'auteur traite des certaines particularités de la photographie concernant la photographie de ballet. Heinrich, photographe argentine d'origine allemande, affirme que deux conditions fondamentales doivent être remplies :

1°) ne pas oublier que le ballet est mouvement en même temps qu'harmonie ; corps transfiguré dans le langage et l'esprit incarné, physiquement, en rythme et en action. Quelle que soit la pose à prendre, la photographie doit refléter ce mouvement, cette énergie qui vit, la vibration corporelle et animique ; 2) chaque ballet est quelque chose de défini, de spécial, de caractéristique, qui exprime un fond propre, différencié, et avec ses formes correspondantes, inaliénable. La photographie doit traduire la différence, cette définition, en essence et en présence. Le photographe, bien sûr, est responsable de la composition, du cadrage, du jeu des lumières, de l'angle de mise au point et du moment précis de l'expression, qui mettront en évidence et exalteront toutes les valeurs spécifiques de ce moment fugace, dans le développement général de la danse et la vie. (...) La concentration totale sur la pose et, à l'intérieur de celle-ci, l'unification compositionnelle des lignes et des volumes avec les lumières et les ombres, fera ce qui est nécessaire pour la pureté et l'unité de l'œuvre, idéale pour tout artiste dans tous les arts.

L'intensité de l'approche de Heinrich (Fig. 422 et Fig. 423) par rapport à celle de Farkas est proportionnelle à celle des sensations qui séparent le spectacle des répétitions. Alors que la photographe est impliquée dans l'enregistrement qui correspond le mieux à la vibration et à l'énergie transmise par la danse, à travers le moment unique offert par l'artiste, Farkas se

⁵⁷² HEINRICH, Annemarie. "Fotos de Ballet". BOLETIM n.62, jun, 1951, p.6

concentre sur la répétition, sur l'expérience partagée entre maître et élève, sur la concentration et l'attention aux détails capturé parfois à travers les regards des danseurs.



Fig. 422 : «Fotos de Ballet » de Annemarie Heinrich BOLETIM n.62, jun, 1951, p.6



Fig. 423 : «Fotos de Ballet » de Annemarie Heinrich BOLETIM n.62, jun, 1951, p.6

Preuve que les salons de São Paulo ne correspondaient plus à ses exigences en matière d'art photographique, à la fin des années 1940, Farkas part aux États-Unis rencontrer Edward Weston en Californie et Edward Steichen à New York. L'aventure américaine a laissé une impression très positive de l'accueil de Weston. De plus, à New York, Farkas a fait don de certaines de ses photographies au Museum of Modern Art. De retour au Brésil, Farkas devient membre du comité d'orientation de la section photographique du tout nouveau musée d'art moderne de São Paulo et organise l'exposition « *Estudos Fotográficos* » en 1949. Mais il s'agit là d'un sujet qui mérite d'être approfondi ultérieurement.

« *Retrato de Geraldo* » (Fig. 424) de Francisco Albuquerque a été présenté pour la première fois par le photographe à l'occasion du concours interne de mars 1951, dont le thème était libre. Publiée dans le numéro 61 de BOLETIM de mai 1951, la photo est la preuve de la

rencontre entre deux des figures les plus expressives du club à l'époque : Albuquerque, le photographe, mais aussi son modèle, Geraldo de Barros.



Fig. 424 : « Retrato de Geraldo » (30,1 x 39,4) de Francisco Albuquerque. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Albuquerque, comme Barros, a été l'un des photographes avec des images dans l'envoi spécial fait à Sfp en 1950, en plus d'avoir participé au salon parisien l'année précédente, exposant « Vaqueiros Nordestinos » et « Ondas ». « Retrato de Geraldo », en revanche, a été refusé en 1951. En 1953, lors du dernier salon Sfp, Albuquerque avait la « Morena brasileira » parmi les images acceptées au salon. Albuquerque était, en effet, l'un des photographes les plus engagés du club, s'imposant comme un photographe professionnel de renom, principalement associé à la production de portraits. Deuxième exposant du club en 1949, premier en 1950, troisième en 1951 et deuxième en 1952, Albuquerque était infatigable et sa trajectoire se confond avec l'évolution internationale du salon de São Paulo. Exposant régulier depuis 1947, Albuquerque fait partie du jury de sélection de l'édition 1949 du salon et y restera jusqu'en 1955. A l'exception des années 1954 et 1956, Albuquerque a apporté d'importantes contributions à l'événement, exposant un total de 43 photographies entre 1947 et 1958. Il n'est pas rare que son insertion dans le circuit amateur se fasse par l'envoi de portraits, comme dans le cas de l'image de 1951, mais pas exclusivement. « *Vaqueiros nordestinos* » (Fig. 304) exposé à Paris en 1949, « *A margem da vida* » (Fig. 425) et « *Estudo III* » (Fig. 426) sont des exemples d'autres approches chères au photographe.

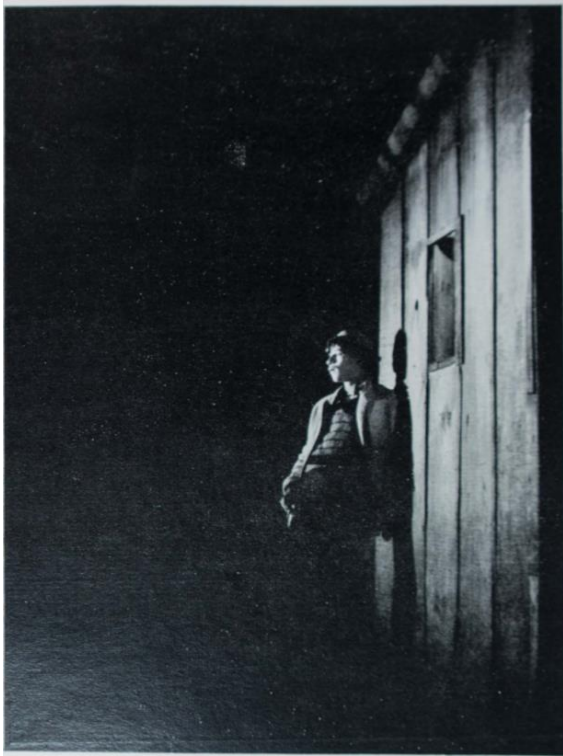


Fig. 425 : « A margem da vida » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.41, set. 1949, p.13



Fig. 426 : « Estudo III » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.33, jsn. 1949, p.11

La rencontre entre Albuquerque et Barros, représentée par l'image refusée dans au salon, a également été fondamentale pour le développement du « Séminaire d'Art Photographique » du FCCB. Tous deux étaient présents à plusieurs séances, commentant le travail l'un de l'autre, mais aussi celui d'autres collègues de club.

3.3 - Séminaires d'art photographique

La question de la légitimité artistique de l'art photographique a effectivement occupé l'imaginaire des praticiens amateurs dans leurs diverses manifestations depuis la fin du 19e siècle. Dans les débats, formels et informels, promus par les photo-clubs au milieu du 20e siècle, cette question semble encore bien présente. Cette partie est consacrée à une expérience promue par le FCCB de São Paulo depuis 1949 : le « Séminaire d'Art Photographique ». Créé comme une sorte de déroulement des concours internes mensuels, qui impliquaient des discussions et des jugements d'images, le séminaire s'est proposé comme une occasion de discuter, sur une base mensuelle, la production de certains des membres avec un niveau plus approfondi. La première session a eu lieu le 6 août 1949. Comme l'avait annoncé Francisco Albuquerque, alors Directeur Photographique du FCCB, les activités seraient développées par le biais d'un « médiateur ». La première partie était basée sur la présentation des travaux par ses auteurs, qui ont été invités « à fournir toutes les informations techniques concernant la réalisation de la photographie, tels que : appareils utilisés, films, diaphragme, exposition, révélateur, papier, temps et révélateur pour les agrandissements, etc...⁵⁷³ ». Au cours de la séance inaugurale, les œuvres Francisco Albuquerque, Eduardo Salvatore, Laert Dias et Arnaldo Florence ont été discutées.

Parmi les images discutées au cours des séances du séminaire figurent cinq photographies qui font partie de la collection Sfp : « *Na janela* » de Geraldo de Barros, « *Janela fechada* » de Sérgio Trevellin, « *Lavadeiras* » de Arnaldo Florence, « *Composição geométrica* » de Nelson Kojrasnki et « *Turbilhão* » de Aldo Lima. Dès sa deuxième édition, les débats des séminaires sont transcrits dans BOLETIM. L'occasion de réunir dans une même expérience les attentes de l'auteur, ses choix techniques, mais surtout la première réception de ces images au sein du groupe est unique. Dans ce processus, il est également important de comprendre les concepts mobilisés par les auteurs, les conseillers et les commentateurs tout au long des sessions, des documents qui ont été échangés au cours des années où l'événement a eu lieu régulièrement. Preuve des frontières diffuses qui divisent les différentes demandes des praticiens dans le contexte du monde de l'art photographique amateur.

L'un des participants les plus assidus du séminaire, Geraldo de Barros a fait commenter trois photos par ses collègues du club. Lors des séances, Barros se présentait généralement comme le débatteur le plus controversé, basant ses commentaires sur la recherche de la liberté

⁵⁷³ BOLETIM, n.40, ago. 1949, p.12

individuelle de créer l'artiste et sur la défense de la subversion des paramètres techniques et esthétiques de la photographie. Son principal antagoniste fut Eduardo Salvatore, président du club depuis 1943 et défenseur des principes de composition et de l'établissement de règles qui définissent les limites artistiques de la production. Synthèse de la perception du séminaire par Barros, la charge-photomontage, reproduite ci-dessous (Fig. XX), a été publiée dans le numéro 50 du BOLETIM.



Fig. 427 : “Notre Séminaire d’Art Photographique dans une ‘vision’ de Geraldo.” Geraldo de Barros. *BOLETIM*, n.50, p. 17

L'image représente Jacob Polacow, qui a servi de médiateur dans les séminaires enregistrés au BOLETIM, à côté de la table, en plus du portrait de Geraldo de Barros sur le chevalet et « à côté de Barros, un des juges, Eduardo Salvatore, plane dans les airs ». La représentation du public, composé de membres du club tous habillés en toge, est certainement une satire à la formalité de l'événement, une provocation de Barros qui reflète sa posture en par rapport les séminaires. De plus, l'antagonisme entre sa figure et celle de Salvatore est également envisagé dans la vision de l'artiste, qui renforce l'existence de ces deux pôles qui, bien que ne représentant pas l'expérience complète des débats, influencent grandement les questions traitées.

Avant son acceptation à la no 9^o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, « Na janela » de Geraldo de Barros fut l'une des photographies abordées lors du 4^{ème} Séminaire d'Art Photographique, organisé en novembre 1949⁵⁷⁴. En premier lieu, il faut noter une différence entre la photographie reproduite dans l'édition du magazine (Fig. 428) et celle qui compose la collection Sfp (Fig. 429). La reproduction du BOLETIM présente une coupure avec élimination d'une partie des côtés, ce qui résulte dans une image rectangulaire verticale. Dans le cas de la copie du Sfp, il s'agit d'une photographie au format carré (30 x 29,7 cm). En conséquence, la proportion d'objets placés au centre par rapport au reste de l'image est modifiée.



Fig. 428 : Transcription du 4^{ème} Séminaire d'Art Photographique. *BOLETIM*, n.43, nov. 1949 p. 17



Fig. 429: « Na janela » de Geraldo de Barros. Coll. Société française de photographie, s.d.

Les données techniques décrites par Barros, l'une des conditions pour l'introduction des séminaires, présentent quelques indices sur l'origine du format carré de l'image Sfp : Barros affirme avoir utilisé un Rolleiflex avec des objectifs Tessar 4.5, un appareil compatible avec l'utilisation de films 120 mm, qui produisent des images originales de forme carré. Ainsi,

⁵⁷⁴ *BOLETIM*, n.43, nov. 1949 p. 17

contrairement au format prétendument présenté à lors de la séance du séminaire⁵⁷⁵, la photographie envoyée à Paris correspond aux proportions de la prise de l'image. Le choix d'envoyer une image quadrangulaire, contrairement au format rectangulaire hégémonique, n'est qu'une indication de la pratique subversive que Barros défend. En effet, les autres données techniques fournies par le photographe confirment cette approche. Outre un film Ansco Supreme et l'utilisation d'un filtre rouge, l'auteur affirme avoir utilisé une carte avec un trou d'épingle comme diaphragme, ce qui lui a permis une exposition de 5 minutes.

Le diaphragme improvisé était exactement l'élément qui attirait le plus l'attention de Jacob Polacow, médiateur de la séance, qui interrogea Barros sur le but de l'utilisation de la carte perforée, c'était une « simple curiosité » ou l'auteur avait une idée claire du résultat qu'il allait obtenir. En réponse, Barros a fait remarquer qu'il avait déjà lu un article sur les caractéristiques de l'utilisation de cette technique qui, bien que reproduisant une plus grande profondeur, n'offre aucun plan net. Ainsi, son but passait à la fois par l'expérimentation technique, le processus, la comparaison entre ses attentes et les résultats obtenus, mais aussi par l'expérimentation esthétique, dans la mesure où il cherchait à "échapper un peu au thème du concours interne". Barros se réfère au concours "Cristaux et métaux" proposé pour le mois d'octobre de la même année, qu'il jugeait "plus technique que artistique".

Dans l'édition de septembre du BOLETIM⁵⁷⁶, la recommandation du Directeur Photographique concernant le concours était la suivante : " CRISTAUX ET MÉTAUX ", c'est-à-dire des compositions dans lesquelles le motif principal soit des objets ou choses faites avec ces matériaux, qui se prêtent grandement à obtenir de magnifiques effets." En effet, les concours mensuels étaient basés sur des thèmes parfois très génériques, ce qui permettait à chaque photographe d'avoir sa propre interprétation. L'approche de Barros cherchait précisément à subvertir les attentes des évaluateurs, dans la mesure où il s'agissait d'un thème qui se référait à une pratique largement répandue parmi les amateurs ; les salons d'art photographique, au moins depuis les années 1920, sont remplies d'études de verre, des bouteilles et autres surfaces translucides et métalliques.

Contrairement à la netteté, la différence précise entre les différents tons, obtenue par le contrôle de la lumière artificielle et une disposition équilibrée des éléments, Barros propose un autre type d'étude, basée sur l'expérience par rapport le temps de pose, les malaises générés par le manque généralisé de la netteté dans l'image. La profondeur joue un rôle très importante

⁵⁷⁵ La coupure peut aussi être le résultat des choix faits par les éditeurs du BOLETIM lors de la publication du texte.

⁵⁷⁶ BOLETIM n.41, set. 1949, p. 27

aussi, dans la mesure où elle donne du contexte à l'image. Polacow, à son tour, clarifie certains points concernant la tenue du concours mensuel en question, en disant que la matérialité n'est qu'un point de départ et peut impliquer à la fois des questions techniques et artistiques. Ignorant la discussion sur l'image, Polacow demande à Barros son avis sur le processus d'organisation des concours internes : "Est-il préférable de laisser les membres se laisser guider par leur propre intuition ou faut-il faire un schéma explicatif pour chaque thème fixe ? La réponse de Barros renforce certaines des prémisses déjà évoquées par l'auteur qui soutient que chaque photographe devrait être libre d'interpréter le thème, car cet effort stimule la "force créatrice" et ne la limite pas aux questions purement techniques. Mais le débat se poursuit :

MÉDIATEUR - Dans ce cas, l'auteur pense que l'artiste doit être absolument libre ?

Auteur - Oui, chaque artiste doit être totalement libre, n'ayant des engagements qu'avec lui-même.

(...)

E. SALVATORE - Aussi en désaccord avec l'auteur. L'artiste, bien qu'il semble libre, est en réalité lié par les règles de la composition. De celles-ci, il en est une dont aucun artiste ne se débarrasse, c'est-à-dire la règle primordiale : celle de disposer les éléments qui entrent dans la photographie d'une manière agréable à l'œil. C'est la règle la plus élémentaire de la composition, et même si elle n'est attachée à aucun schéma prédéterminé, l'artiste la suit automatiquement et instinctivement, en cherchant le meilleur arrangement pour sa peinture. (...)

MÉDIATEUR - Confirme la thèse de Salvatore. Les règles de composition sont une conséquence plutôt qu'une cause. Elles sont nées de la coïncidence que toutes les images ont leurs points forts dans certains endroits. C'est ainsi que les artistes ont étudié le pourquoi de cette coïncidence et de là sont nées les règles qui régissent, bien qu'intuitivement, tous les artistes. Il juge la connaissance des règles fondamentales de composition comme absolument nécessaires et ne voit aucun danger à les schématiser et à les enseigner.

Auteur - Pense qu'il y a danger, le danger de réduire l'artiste à la servitude aux règles, ce qui provoque le manque de personnalité.

Si Barros défend la liberté inconditionnelle de l'artiste, Jacob Polacow et Salvatore présentent l'inévitabilité de la présence de règles dans la production artistique. Proposant un retour au débat sur la photographie elle-même, German Lorca suggère une nouvelle coupe pour l'image, dans la mesure où il n'est pas satisfait de la composition, surtout à cause des masses sombres sur les côtés. La solution pour Lorca serait d'éliminer la plus petite masse à droite du cadre. Menha Polacow, pour sa part, n'est pas d'accord avec Lorca et affirme que, si l'auteur opère une telle découpe, l'œuvre ne deviendrait qu'une simple photographie de bouteilles, excluant les plans qui constituent l'environnement et justifiant la valeur de l'image. Elle ajoute aussi l'importance de la petite masse sombre pour l'équilibre de l'image, tant visuellement que

du point de vue de l'idée qui l'a motivée. Lorca a également participé au concours en faisant publier sa photo « Jarra e copo » (Fig. 430) dans cette même édition de BOLETIM⁵⁷⁷.



Fig. 430: “Jarra e copo” de German Lorca. *BOLETIM*, n.43, nov. 1949 p. 17

L'image de Lorca, tout en illustrant son commentaire, confirme la thèse de Barros par rapport à l'attente du concours, comme une sorte d'exercice, tant au niveau de la composition que de l'amélioration technique. En effet, ce n'était pas une invitation à la liberté de création. Plínio Mendes soutient l'opinion de Menha Polacow, ajoutant qu'en l'absence des masses latérales, l'œuvre deviendrait « une symphonie inachevée ». Barros, en réponse, confirme que son intention n'était pas seulement de photographier les objets, "mais de créer un environnement à travers eux". Cependant, Francisco Albuquerque, le Directeur Photographique, suggère que le cadre formé par les masses latérales n'est pas assez fort pour suggérer l'environnement que l'auteur mentionne.

Certains commentaires de Barros à l'occasion d'autres séminaires sont également des indices pertinents pour comprendre comment l'auteur a conçu la relation entre l'art et la photographie. Dans le débat sur « *Era atômica*⁵⁷⁸ » de Roberto Yoshida (Fig. 406), Barros commence son intervention en identifiant dans l'œuvre ce qu'il appelle « un certain académisme dans la composition, une certaine répétition perceptible dans un grand nombre d'œuvres présentées par ses collègues, qui composent leurs images comme si elles obéissaient à une seule règle. » Salvatore est contraire à l'opinion de Geraldo, tant dans son commentaire sur la

⁵⁷⁷ *BOLETIM*, n.43, nov. 1949 p. 17

⁵⁷⁸ *BOLETIM* n. 45, jan. 1950, p. 10:

photographie en particulier, que dans son observation générale d'un contexte de « répétition des photographies ». Pour lui, ce phénomène ne doit pas être considéré comme une conséquence de l'influence directe du club sur le processus de production de l'amateur, mais de situations propres au développement d'une pratique collective. La coïncidence des thèmes ? Pour Salvatore, les activités que partagent les amateurs peuvent être associées, notamment lors d'excursions de groupe. Les angles similaires ? Selon eux, ils le sont parce qu'il s'agit de choisir « l'angle correct et approprié ». Dans le même séminaire, les œuvres « Marginal, marginal » de Barros, une image qui fut plus tard exposée dans le cadre de l'envoi spécial à Paris en 1950, et aussi « *Janela fechada* » (Fig. 431) de Sérgio Trevellin, acceptée dans le salon parisien en 1951, sont aussi objet de débat.



Fig. 431: « *Na janela* » (35 x 29,5 cm) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, s.d.

Trevellin, dont l'image « *Paz* » a été au centre des discussions dans la rubrique précédente, était en fait un exposant dévoué. Par rapport « *Janela fechada* », selon le protocole, il a commencé son exposé par les caractéristiques techniques de l'image : caméra Speed Graphic 6x9, pellicule Plus X, ouverture f:8 et vitesse d'obturateur à 1/25. En outre, il a utilisé un filtre rouge, en développant la photo dans DK20 et l'agrandissement Brovira. Du point de vue de la conception de l'image, l'auteur affirme qu'il voulait suggérer une « ambiance de pauvreté à travers un détail simple », mais par un « angle approprié et un jeu de lumière également

approprié ». Polacow intervient et suggère que la photographie, malgré l'intention exprimée par l'auteur, présente une prédilection de la forme par rapport le contenu, soulignant principalement l'ensemble des lignes géométriques qui permettaient un « équilibre plastique très formel ». En fait, le souci des jeux de lumière, déjà présent dans « Paz », revient dans cette œuvre, mais à une autre échelle. Le fort contraste, en revanche, détourne l'attention du spectateur vers les détails situés autour des deux blocs sombres situés au centre, ce qui n'a pas contribué à l'appréhension de l'environnement dans son ensemble. Pour Manoel Moraes Filho, il était nécessaire qu'il y ait d'autres éléments tels que « du verre cassé, des toiles d'araignée, de la vaisselle misérable » pour que l'auteur puisse transmettre une idée de pauvreté. Eduardo Salvatore n'est pas d'accord, car il estime qu'il n'est pas toujours nécessaire de recourir à des « éléments très faciles à comprendre ». Pour Antônio Victor, « *Janela fechada* » est un exemple où la technique se superpose au thème, une opinion soutenue par Polacow qui voit « l'œuvre est riche en surface mais plus pauvre en profondeur. » Selon lui, la valeur de la photographie réside davantage dans les éléments plastiques. Guilherme Malfatti dit que la photographie de Trevellin "traduit une époque lointaine", de sorte qu'il voit l'œuvre beaucoup plus associée à une référence au passé qu'à la notion de pauvreté elle-même.

Il est important de comprendre comment l'équilibre entre la forme et le contenu semble être une caractéristique valorisée dans l'évaluation faite par les amateurs. Ainsi, même si le groupe reconnaît les qualités de composition et d'exécution de l'œuvre de Trevellin, l'absence d'un attrait thématique plus évident est signalé par différents amateurs. Cependant, les qualités strictement photographiques de l'image semblent avoir justifié sa présence dans le panorama des images choisies par le jury parisien au salon de 1951.

« *Lavadeiras* » (Fig. 432) d'Arnaldo Florence, une photographie acceptée dans le salon parisien en 1951, a également fait l'objet de discussions au cours du séminaire. Comme Trevellin, Florence était un exposant engagé dans les activités quotidiennes du club, présentant un total de quinze photographies entre 1948 et 1956, en plus d'apparaître dans le classement des plus grands exposants entre 1949 et 1952. « *Lavadeiras* » a aussi été montrée au X Salon international de São Paulo en 1951.



Fig. 432: « *Lavadeiras* » (29,7 x 39,7 cm) de Arnaldo Florence.
Coll. Société française de photographie, s.d.

Arnaldo Florence commence son intervention⁵⁷⁹ par les données techniques de la prise de l'image : Appareil Rolleiflex avec objectif Tessar 3.5, film Plus X, diaphragme f : 5.6 et vitesse d'obturateur à 1/100, et filtre orange. Le rapport de Florence présente un intérêt particulier qui contredit la plupart des narratifs concernant cette génération de photographes, dans la mesure où il affirme avoir développé chez un professionnel. Dans l'analyse des dix premiers séminaires, au moins six photographes, sur un contingent de quarante photographies discutées lors du séminaire, ont indiqué avoir recouru à des établissements commerciaux pour produire leurs agrandissements. Ce fut le cas de Plínio Mendes à l'occasion du deuxième séminaire, German Lorca, Jayme Serva et Geraldo de Barros au troisième, Antônio Victor au cinquième et Arnaldo Florence au sixième séminaire. Toutefois, ce nombre peut être plus élevé, car de nombreux photographes peuvent avoir choisi d'omettre cette information lorsqu'ils présentaient leur travail. Un autre fait pertinent est que parmi les six photographes identifiés, cinq ont des photographies dans la collection de la Sfp⁵⁸⁰.

En ce qui concerne le processus de prise de l'image, Florence raconte qu'au cours d'une promenade, elle a remarqué le groupe de femmes qui s'étaient installées sur le bord d'une rivière pour laver des vêtements. Dans la composition, elle dit avoir choisi d'encadrer celles qui « semblaient offrir un meilleur mouvement et un éclairage plus remarquable ». Florence associe sa photographie à une scène de genre, basée sur la recherche de la « naturalité des attitudes » ,

⁵⁷⁹ BOLETIM n. 46, fev. 1950

⁵⁸⁰ Plínio Mendes a une photographie dans l'ensemble relatif à 1960.

ce qui aurait été facilité dans le cas de cette image spécifique car les femmes n'avaient pas remarqué la présence du photographe. José Yalenti affirme que, du point de vue de la composition, le photographe aurait pu chercher un « meilleur angle », soit en déplaçant un peu le photographe vers la gauche, soit en disposant la première figure sur un plan inférieur. Francisco Albuquerque corrobore la suggestion de Yalenti et affirme que la disposition des figures sur une ligne horizontale diminue le « dynamisme » que l'image pourrait présenter. Florence se justifie en disant qu'il ne voulait pas attirer l'attention des femmes inscrites, « ne pas les distraire ou les gêner », alors elle choisit de prendre la photographie à une distance plus longue que celle que suggère la photo, obtenue grâce à l'expansion d'une petite partie du négatif.

Deux autres images de Florence ont été publiées dans BOLETIM et confirment la préférence du photographe pour les scènes en plein air. « *Campo Santo* » (Fig. 433) a été accepté au 7^o *Salão Internacional* de São Paulo en 1948, en se faisant publier aussi dans le numéro de décembre de la revue du club. Déjà « *e a chuva caía* » (Fig. 434) a été publié en juillet 1950 au BOLETIM.

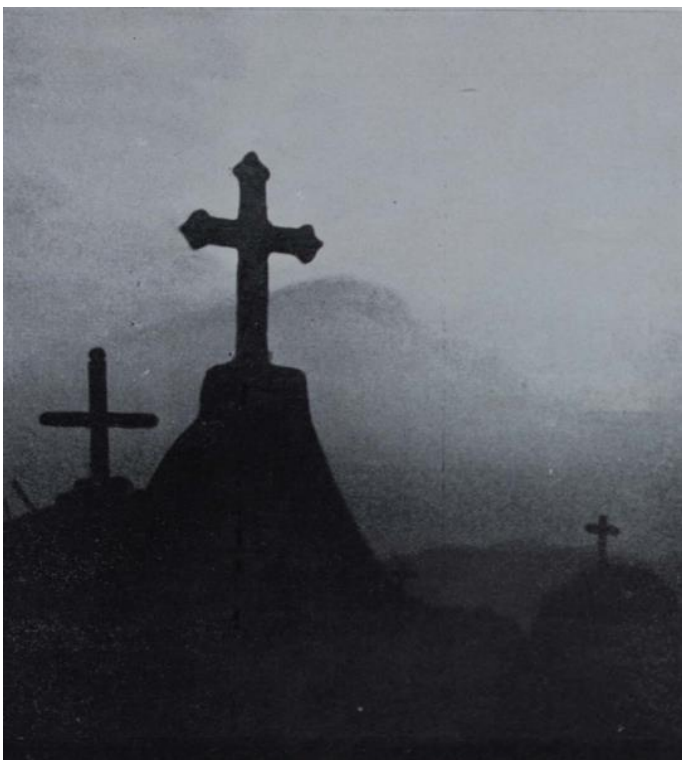


Fig. 433: “Campo Santo” de Arnaldo Florence. *BOLETIM*, n.32, dez. 1948, p.12



Fig. 434: “... e a chuva caía” de Arnaldo Florence. *BOLETIM*, n.51, jul. 1950, p. 14

Les images témoignent d'une pratique principalement associée à la recherche de scènes auxquelles Florence peut entreprendre une approche photographique. Ce ne sont pas des scènes de studio, des portraits, des natures mortes ou des objets, sa pratique est associée à l'exercice de la capacité d'observation et à sa traduction, par des stratégies de composition, dans le support presque toujours rectangulaire et toujours bidimensionnel de la photographie. Dans « Campo Santo » sont fondamentales, par exemple, la détermination des plans de l'image et l'articulation triangulaire des trois croix. Dans le cas de « ... e a chuva caía... » le chemin en « S », souligné par le contraste entre les éléments, vise à relier harmonieusement les plans de l'image. En plus des « Lavadeiras », Florence avait aussi la « Roda Gigante » (Fig. 435) parmi les images acceptées au Salon International de Paris en 1951.



Fig. 435: « *Roda gigante* » (33,8 x 29,3 cm) de Arnaldo Florence. Coll. Société française de photographie, s.d.

Dans « *Roda gigante* », il est possible de voir comment l'exercice d'observation-composition de Florence se ramifie dans un processus où la forme devient protagoniste par rapport le contenu, pour faire référence au débat entrepris autour de la photographie de Sérgio Trevellin. Le contraste accentué entre l'objet et le fond transforme les contours en lignes bien marquées, reliées entre elles par des divers points de rencontre, provoquant ainsi un enchevêtrement de formes géométriques. La découpe choisie renforce également la dimension géométrique de l'image qui, à l'exception des bancs arrondis, est basée sur des formes abstraites.

Nelson Kojranski participe au salon de São Paulo pour la première fois en 1950. Exposant fréquent jusqu'à 1954, il est aussi très participatif aux activités quotidiennes du club. « *Composição geométrica* » (Fig. 436) admise au salon parisien de 1951, était une des photographies montrées par lui au salon paulista dans la même année. Issue du concours du mois de mars (thème libre), l'image fut aussi objet de discussion au cadre du séminaire photographique du club, dont la description de la séance est reproduite à l'édition numéro 61 de 1951 du *Boletim*.



Fig. 436: « *Composição geométrica* » (30 x 29,3 cm) de Nelson Kojranski. Coll. Société française de photographie, s.d.

Lors du séminaire, comme d'habitude, Kojranski propose tout d'abord les informations techniques : appareil Super-Ikonta, ouverture $f : 5.6$ pour une exposition lumineuse de $1/100$ secondes. L'image a été présentée à l'origine lors du concours interne de mars 1951, sans thème spécifique. Selon le photographe, l'image a été prise à partir du Viaduc Santa Efigênia, vers la Place de la Poste, où il a attendu l'incidence de la lumière naturelle envisagée, ainsi que le passage d'un piéton à un point précis. La composition se basait sur les enjeux entre les lignes, les formes géométriques et la figure humaine. Néanmoins, il atteste que la présence humaine dans l'image se justifiait que pour son utilité à la composition, en tant que « forme abstraite ». La déclaration a été contestée par Eduardo Salvatore qui affirme que, contrairement aux intentions de l'auteur, « la figure humaine est venue donner à la photographie un intérêt qui ne serait pas aussi marqué s'il y avait un objet à sa place ». Kojranski insiste cependant sur le fait que si, au lieu de figures humaines, il y avait un poteau ou un chariot de dimensions similaires, l'image resterait équilibrée. Salvatore insiste sur la question de l'éveil de l'intérêt face à la prévalence d'une notion d'équilibre de la composition.



Fig. 437: "Melancolia marítima" de N. Kojranski. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1950. Acervo FCCB

Kojranski a participé activement au salon entre 1950 et 1955, exposant un total de dix photographies. De plus, il fait ses débuts sur la liste des plus grands exposants du club en 1951 et 1952. Parmi ses premières acceptations figurait « Melancolia marítima » (Fig. 437), une photographie basée sur un thème bien connu des amateurs, mais d'une approche qui donnait déjà quelques indices sur les ambitions du photographe. Dans sa critique de la participation du Brésil au 9e Salon International de São Paulo⁵⁸¹, José Oiticica Filho s'est intéressé à l'œuvre du photographe débutant : « KOJRANSKI, avec 'Melancolia marítima', explore le thème bien connu du bateau et de l'eau. Mais le bateau me semble un peu hors de propos dans la composition. Ou est-ce de la recherche ? » Dans son analyse des photographies brésiliennes du salon, Oiticica Filho se réfère au terme "chercheurs" pour désigner « les soi-disant modernistes », affirmant que c'est un terme qu'il a connu dans ses passages à São Paulo. En fait, ce n'est pas une scène marine typique, l'auteur semble beaucoup plus intéressé par les formes générées par la surface de l'eau et le déplacement du bateau mentionné par Oiticica Filho semble effectivement avoir un propos, surtout si l'on tient compte de ses déclarations sur la « Composição geométrica » dans le séminaire. Kojranski a également envoyé « *A casa branca* » (Fig. 438) au salon parisien, mais l'image n'a pas été acceptée. En fait, il n'existe aucune trace d'une acceptation de cette photographie dans d'autres sources identifiées par la recherche, pas même une trace qui confirme sa participation à un concours interne ou même à

⁵⁸¹ OITICICA FILHO, José. "Os Brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo". BOLETIM, n. 54, p.22

une publication dans BOLETIM. La copie de la Sfp, contrairement à la plupart des images de la collection, n'est apposée d'aucun timbre au verso, à l'exception de celui qui contient des informations sur le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre. Quand on observe l'image, il est difficile de la relier à une autre image du répertoire du photographe. Tout d'abord, les proportions des éléments ne sont pas équilibrées, la « maison blanche » qui donne titre à l'œuvre, est presque imperceptible et perd en importance devant les nuées. Le ciel occupe la quasi-totalité de la composition et, en bas, la déclivité de la ligne d'horizon provoque une certaine disharmonie. Il est possible qu'il ait voulu relier l'ensemble des nuages situés au centre de l'image à l'édification située en bas, car les nuages suggèrent une forme de lignes droites, avec deux extensions latérales inférieures et une masse centrale supérieure. Deux autres exemples de la production de Kojranski renvoient précisément à sa prédilection pour de nouvelles stratégies de composition. Si "Sombras" (Fig. XX) anticipe le thème choisi par le directeur photographique pour le concours interne de juin, "Simplicidade" était l'une des photographies participant au concours de décembre 1951, également appelé "Simplicidade" à paraître dans BOLETIM.



Fig. 438: « *A casa branca* » (28,8 x 36,6 cm) de Nelson Kojranski.
Coll. Société française de photographie, s.d.

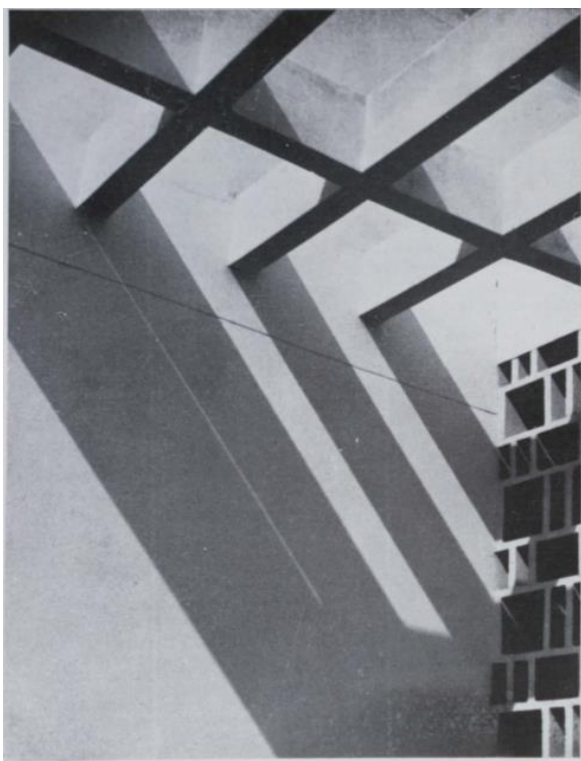


Fig. 439: "Sombras" de Nelson Korjanski.
BOLETIM, n.57, jan. 1951, p. 24



Fig. 440: "Simplicidade" de Nelson Korjanski.
BOLETIM, n.69-70, jan. 1952, p. 14

Le cas de « *Turbilhão* » (Fig. 441) de Aldo de Sousa Lima est aussi très emblématique. Lima est assez actif aux activités quotidiennes du club. Il expose quinze photographies entre 1949 et 1953 au Salon international de São Paulo, en plus d'être nommé directeur social pour l'exercice biennal 1951-1952, Lima est membre du premier jury de sélection de la section "Couleur" en 1951 et fait partie du jury de sélection générale de 1952 à São Paulo. L'image a été l'objet d'un des séminaires photographiques du club transcrits dans l'édition de juin du *BOLETIM*, en 1951. Selon Lima, la recherche autour du thème « Reflets », proposé au cadre du concours du mois d'avril, lui a provoqué un « tourbillon des idées », dont le titre choisi. Pour la prise de l'image, le photographe a utilisé son appareil Zeiss Ikon, 9x12, avec un objectif Tessar, ainsi que des négatifs Super-Pan-Press, pour une minute d'exposition à lumière et une petite ouverture de diaphragme (f :32). Il décrit aussi sa mise en scène, constitué par l'emploi d'un cendrier en verre posé sur un miroir et avec une incidence de lumière artificielle indirecte.



Fig. 441: « *Turbilhão* » (39,1 x 29,5 cm) de Aldo Lima. Coll. Société française de photographie, s.d.

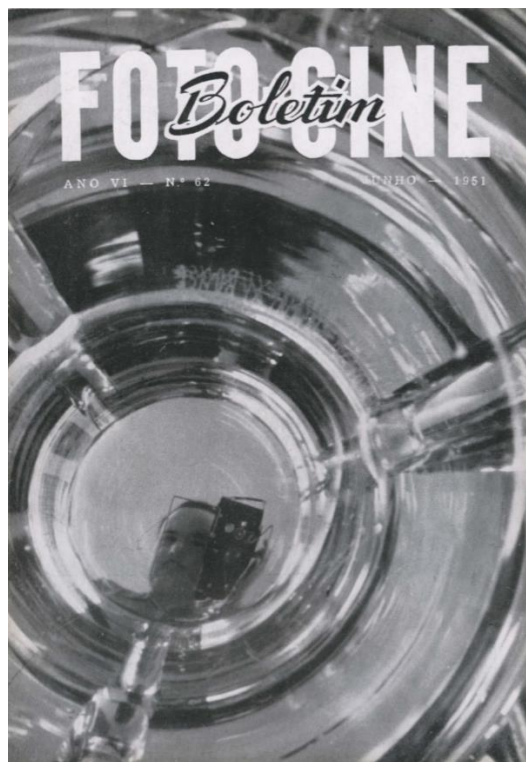


Fig. 442: “Turbilhão” de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.61, jun. 1951, Capa

Un des invités spéciaux au séminaire à cet occasion était Maurice Van de Weyer, fondateur de la FIAP. Cette visite était l’une des premières réalisées par Van de Weyer au Brésil au long des années 1950, dans son but d’intégrer les photo-clubs brésiliens aux réseaux de l’institution. En ce qui concerne l’image en soi, Van de Weyer la considère réussite, dans la mesure où elle contient l’état de confusion suggérée par son auteur. Le superviseur de la séance, Jacob Polacow, élu directeur de la photographie pour l’administration de 1951-1952, interroge le groupe, au vu des premières impressions élogieuses, sur l’absence de défauts dans les photographies de Lima. Francisco Albuquerque se plaint du fait que « l’introduction des lignes obliques » interrompt le mouvement en spirale des lignes courbes. Lima considérait que le choix d’un objet qui avait aussi des lignes obliques lui semblait plus approprié dans la mesure où ces lignes provoquaient une impression de profondeur. Polacow et Salvatore expriment également leur point de vue sur la composition. Pour Polacow, l’absence de lignes obliques

impliquerait un mouvement circulaire continu, de sorte que ce sont précisément les lignes obliques qui donnent une dynamique différente à l'image, corroborant davantage l'intention de l'auteur de « représenter un état d'esprit modifié ». Salvatore ajoute également que « la sensation de profondeur par les tons, comme le suggère Albuquerque, ne traduirait pas l'état d'esprit tumultueux que l'auteur voulait suggérer ».

Pendant son temps à la direction du club, Lima a aussi été un collaborateur fréquent de BOLETIM, non seulement avec des images, mais surtout avec des textes. En janvier 1950, par exemple, il publie l'article « Art, subjectivisme et photographie⁵⁸²». En termes généraux, Lima soutient que l'activité humaine associée à la production artistique est l'imagination, « à travers elle, l'artiste réagit au monde extérieur en exprimant ses propres sentiments à travers les éléments matériels de n'importe quel art ». Cependant, Lima distingue de l'exercice de la recherche introspective mue par l'imagination de la « pure fantaisie », en ce qu'il ne considère pas l'imagination comme un geste d'évasion de la réalité, mais, au contraire, comme une expérience profonde du réel à la recherche de dimensions non atteintes par la raison. De ce raisonnement, Lima extrait la maxime : « L'art est donc la fin d'une cause subjective. L'objectivisme n'est pas de l'art : c'est de la copie. » Dans le cas de la photographie, ce processus commence par la vision, une expérience basée sur une première impression de la réalité. Cependant, pour Lima, l'œuvre ne peut se baser uniquement sur cette première expérience, pour devenir une dimension légitimement subjective, le photographe doit à nouveau analyser l'image, et cette expérience doit évoquer des nouvelles coupes, une texture, une couleur ou des degrés de différentes nuances, en plus des « virages, les œuvres de transformation » obtenues dans le processus d'agrandissement. En fait, les hypothèses de Lima le rapprochent de l'approche de la perspective pictorialiste, mais révèlent aussi l'adhésion à d'autres influences telles que l'importance accordée à « l'imagination ». Pour l'auteur, le subjectif en photographie serait donné, d'abord, par une interprétation du réel, mais sans s'y fermer, en proposant de nouvelles couches basées sur l'expérience de création et l'imagination de l'artiste avant cette première interprétation. Dans une approche complémentaire, dans son texte « Composition⁵⁸³ », l'auteur défend que le processus de création n'est pas totalement libre et que la "solide connaissance des formes de composition" peut se traduire en un "sens de la composition" presque naturalisé par la pratique continue de la photographie.

⁵⁸² LIMA, Aldo de Sousa. "Arte, subjetivismo e fotografia", BOLETIM n. 45, jan. de 1950, p. 3

⁵⁸³ LIMA, Aldo de Sousa. "Composição" n.50, jun. 1950, p. 8 Entre juin et décembre 1950, il a publié une série d'articles contenant des recommandations générales sur le thème de la composition. La série se termine dans le numéro de janvier 1951, lorsque Lima publie l'article "Mortensen est la base..." en l'honneur du photographe pictorialiste américain William Mortensen.

« Selva » (Fig. 443) présente l'un des chemins de la recherche de Lima qui confirme sa prédilection pour l'intervention ultérieure dans le processus de production de la copie comme trait de la subjectivité créative de l'artiste. L'image prouve que Lima a été l'un des premiers membres du club à expérimenter une technique qui sera répandue dans le circuit à partir de la seconde moitié des années 1950 : la « séparation des tons » en photographie. La technique, abordée dans le numéro 80 du BOLETIM, implique un processus long, basé sur l'agrandissement de copies multiples dans différentes tonalités. Enfin, un procédé qui génère une copie unique, développée à travers un travail méticuleux d'agrandissement.

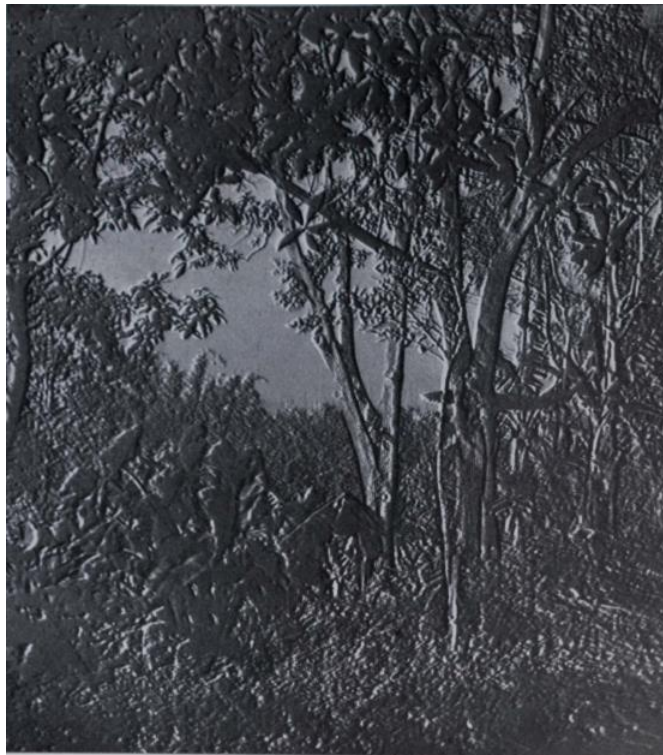


Fig. 443: "Selva" de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.55, nov. 1950, p.18

Aldo Lima a également été le commentateur de l'exposition de Maurice Van de Wyer qui s'est tenue au siège du FCCB en 1951. Outre le respect pour la figure du président de la FIAP, le texte cherchait à synthétiser l'ampleur de l'œuvre de Van de Wyer, classant sa production comme éclectique, quelqu'un qui s'adresse « aux secteurs les plus variés de notre art : portrait, paysage, scènes de genre, compositions, etc... ».

Comme Kojrsanki, Lima participe également à « Simplicidade », le dernier concours mensuel de 1951. « Simples » (Fig. 444) est publié dans le numéro de janvier 1952 de *BOLETIM*. A l'occasion du 11^o Salão Internacional de São Paulo, année qui a composé le jury de sélection, le photographe présente « Devaneio » (Maria Della Costa)" (Fig.445).

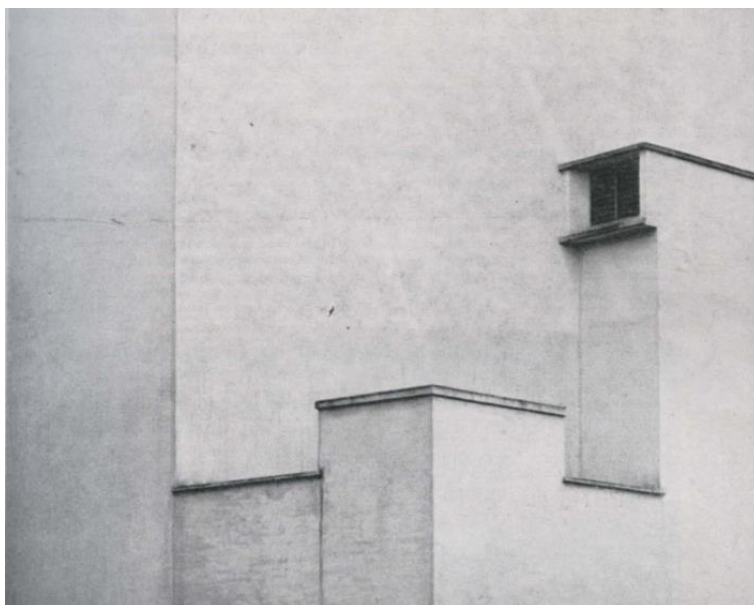


Fig. 444: “Simples” de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.69-70, jan-fev. 1952, p.11

[



Fig. 445: “Devaneio” de Aldo Lima. 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1952. Collection FCCB de São Paulo

La profondeur des débats promus par les séminaires n'a pas toujours été la même. En plus d'explorer les caractéristiques d'une image spécifique, les photographies en question n'ont été que le point de départ de discussions plus larges qui ont traversé les différentes conceptions de l'art photographique. Plus qu'une unité absolue, ces débats dénotent la coexistence, pas toujours pacifique, d'opinions et de pratiques différentes. Cependant, la position de certaines figures directement associées aux postes de direction du club, comme Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Jacob Polacow et Aldo Lima, révèle la prédominance d'une approche plus conservatrice de la pratique artistique en photographie, fondée précisément sur l'expérience des institutions pionnières. Ce n'est pas par hasard, c'est cette approche qui assure la logique d'organisation du club et la construction d'un projet collectif en opposition aux expériences individuelles. C'est certainement ce positionnement qui est à la base de la stigmatisation créée par les limites artistiques de la pratique amateur. Cependant, des expériences comme celles du « Séminaire d'art photographique » attestent de nouvelles possibilités, éthiques et postures par rapport à la photographie. Il est intéressant de voir comment, tout au long des années 1950, certaines prises de position et approches techniques considérées comme controversées auparavant sont absorbées et consolidées comme signes représentatifs de la pratique photo-clubiste. La capacité d'associer des approches distinctes, et parfois contradictoires, de l'art photographique est quelque chose de typique de l'expérience de formation et de performance des adeptes du monde de l'art photographique amateur.

3.4 - Acceptées et refusées du picturale au moderne

Un des grands mythes concernant la production de photographes amateurs brésiliens de cette époque est celui du développement d'une pratique photographique « moderne » en opposition déclaré à une pratique dites « classique » ou « pictorialiste ». D'après cette notion, une photographie développée au-delà des paramètres du pictorialisme n'avait pas la place assurée dans un salon organisé par un photo-club du pays. Néanmoins, dès les années 1930, les notions autour du pictorialisme sont constamment élargies, comprenant des pratiques diversifiées. En plus, certaines techniques tels que le photogramme, le photomontage et la solarisation sont aussi incorporées par les praticiens amateurs. La série des images acceptées ou refusées au salon est aussi diverse que le salon en soi, ce que démontre l'inefficace d'une lecture basée que dans la rupture ou dans l'opposition. La proposition est celle d'identifier parmi les images de la collection, des éléments acceptés et refusés marqué par des tendances esthétiques diverses.

Il faut garder à l'esprit que les images présentes dans le circuit photographique amateur de l'après-guerre ne peuvent s'inscrire dans une seule tendance spécifique. Même les notions embryonnaires du « pictorialisme », essentiellement associées au phénomène du photo-clubisme, se sont constamment appropriées et réappropriées dans les pratiques quotidiennes des différents clubs répartis non seulement entre Vienne et Philadelphie, mais entre Hong Kong et Californie, d'Adélaïde (Australie) à Lima (Pérou). Cependant, les permanences sont plus ou moins perceptibles et la discussion de certains éléments de la collection est une étape fondamentale vers une meilleure compréhension de ce processus.

En général, une « pratique picturale » de la photographie dans le contexte étudié, s'est également développée dans des aspects parfois définis comme « classiques » ou « académiques ». Plus que des principes esthétiques irréductibles, absents même dans les premières pratiques picturales également marquées par une « confusion des catégories techniques et esthétiques⁵⁸⁴», le processus est basé sur l'établissement de normes de conduite, d'une éthique par rapport à la pratique photographique. Malgré cela, certaines ressources utilisées par les pictorialistes pour marquer leur pratique comme un registre interprétatif ont survécu au fil des ans. Le plus durable a peut-être été la composition d'images floues, marquées par la perte intentionnelle de netteté, un déni des caractéristiques mimétiques de la technique photographique. Si chez les premiers pictorialistes, le résultat esthétique compatible avec ce principe a été obtenu par des interventions directes dans le processus de développement et d'agrandissement de la photographie, que ce soit à travers la gomme bichromatée ou le « bromoïl », chez les Brésiliens d'après-guerre, la solution au rejet de la mimesis a son origine dans le processus de la prise d'image lui-même. L'association entre un paysage brumeux et un film d'une plus grande sensibilité est à l'origine de la plupart des images floues qui ont été incorporées dans le circuit photographique amateur de l'époque.

Le recours aux règles académiques de composition, présentes principalement dans l'enseignement du dessin, mais aussi de la peinture, est constamment référencé dans la pratique quotidienne du club. Telles sont les règles qu'Eduardo Salvatore et Jacob Polacow ont abordées dans la plupart de leurs interventions au cours des séminaires, par exemple. Polacow, en 1947, à l'occasion d'une exposition photographique avec des images de la collection du Museum of Modern Art de New York, tenue à la bibliothèque municipale de São Paulo, a été parmi les orateurs invités à présenter des interventions en dialogue avec l'exposition. Le 4 juillet de la même année, le photographe a présenté la conférence "Pictorialisme en art photographique"

⁵⁸⁴ POIVERT, Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001, p.20

dans l'auditorium de la bibliothèque, plus tard transcrite de l'édition numéro 15 du BOLETIM. Selon sa conception, l'« ART PHOTOGRAPHIQUE » est défini par des praticiens qui utilisent la photographie comme moyen de transmission de « leurs émotions esthétiques ». Malgré la difficulté d'établir une « ligne de démarcation claire permettant de classer ou de déclassifier sommairement une œuvre artistique », Polacow se soutient, comme l'a fait Aldo Lima, dans une généralisation proposée par le photographe américain William Mortensen :

- 1 - La photo doit, par sa simple disposition, vous obliger à la voir ;
- 2 - Ayant vu, - regarder !
- 3 - Avoir regardé, aimer !

Qu'il s'agisse d'un portrait, d'un paysage, d'une nature morte, d'une nature morte, d'une nature marine ou d'une scène de genre, Polacow affirme que pour attirer l'attention du public, il est nécessaire que les images soient soumises aux règles du « pictorialisme », défini par lui comme « la capacité à sélectionner et obtenir le meilleur arrangement et équilibre dans le traitement des motifs qui nous sont présentés ou qui proviennent de notre propre conception ». Pour parvenir à un tel résultat, Polacow traite ensuite des processus qui impliquent une « composition picturale » ou la recherche du meilleur agencement, à la fois par une approche réaliste, basée sur l'enregistrement des « gradations délicates et subtiles de la lumière réfléchie par la surface des objets » et des textures, l'utilisation du jeu du « clair-obscur », particulièrement adapté aux techniques photographiques, et l'utilisation des compositions au contre-jour. Dans une approche similaire à l'idée de "sens de la composition" proposée par Aldo Lima, Polacow soutient qu'en plus d'obéir aux principes de la composition, il est nécessaire de créer l'habitude de « penser picturalement » et « voir le monde autour de lui, à travers un rectangle ».

D'autre part, il affirme que c'est précisément par la désobéissance de certains des canons établis que l'on peut obtenir des œuvres originales. Cependant, Polacow défend que ce geste doit être conscient et que le photographe doit connaître « les règles qu'il a reléguées et pourquoi il l'a fait ». Il Polacow recommande alors aux photographes d'observer attentivement, devant une éventuelle composition, « le dessin formé par les contours des masses dominantes », « le noir des ombres, le blanc des lumières fortes et le gris des demi-teintes ». En ce qui concerne les « courants innovants », Polacow associe leur développement à la diffusion d'appareils « miniatures », équipés d'objectifs plus lumineux et d'une distance focale courte, qui permettent de produire « des instantanés dynamiques, flagrants de réalisme, des gros plans emphatiques, des angles étranges non explorés auparavant ». Il est important de noter que, dans sa description,

Polacow semble associer la photographie moderne au phénomène du développement des courants humanistes, particulièrement associés à la production parisienne de l'entre-deux-guerres, mais surtout diffusés dans la période post-1945.

Dans la suite du texte, publié dans l'édition d'août 1947⁵⁸⁵, Polacow soutient que, d'un point de vue pratique, certains éléments doivent être observés par le photographe pendant la « composition picturale », tels que : « espaces, masses, lignes, relations entre tons, points de concentration, équilibre, harmonie, variété et simplicité ». Selon Polacow, l'espace en photographie est lié à la division du rectangle de l'image en zones distinctes, séparées par des tons plus clairs et d'autres plus foncés. Les masses, à leur tour, seraient exactement les zones correspondant aux différentes nuances. Cette vision corrobore une stratégie de composition basée sur l'équilibre entre « lignes, contours et masses », ignorant parfois le poids du thème choisi ou les détails qui peuvent ou non faire partie de la version finale de la photographie. Pour l'auteur, l'utilisation des lignes est fondamentale pour l'expression du sentiment à travers l'image, associée à sa capacité à évoquer les émotions. C'était une demande de Salvatore et de Polacow lorsqu'ils ont commenté les images de Florence et de Lima dans les séminaires d'art photographique. L'auteur entreprend ensuite une classification de l'utilisation des lignes et de leurs implications :

Les lignes ont une expression et, seulement en utilisant des lignes, nous pouvons évoquer des émotions. Les horizontales expriment le repos et la sérénité, comme les lignes horizontales de l'océan calme ou les longs nuages bas d'un coucher de soleil. Le long horizontal doit être utilisé avec beaucoup de précaution en photographie, car, à l'exception de l'horizon de l'océan, ils agissent comme des barrières à la vision, nous empêchant de voyager à travers l'image ; ainsi, une coupe horizontale de la photographie tend à séparer les parties. Elles doivent donc être intercalées avec les verticales obliques. La ligne verticale suggère la dignité, la force et la stabilité, caractérisant l'homme, le seul animal qui s'arrête en position verticale. Les longues verticales suggèrent le grand et le sublime ; les colonnes d'un temple, les troncs érigés de l'eucalyptus, nous donnent une idée exacte de la dissonance dans une photographie. Les obliques suggèrent l'action et les énergies : elles sont les lignes du mouvement et guident les yeux dans la direction dans laquelle ils prennent, à partir de la base de la photographie. Pour des raisons d'équilibre, une sorte de neutralisation devient parfois intéressante, en utilisant des obliques dans des directions opposées.

Plus que le retour aux principes qui ont guidé les premières manifestations du pictorialisme, la lecture et l'invitation à la pratique faite par Polacow sont fondamentales pour l'interprétation d'une grande partie de la production des amateurs du FCCB de l'époque. La relation que ces amateurs établiront avec ces paramètres, tantôt par obéissance, tantôt par rupture, donne le ton de la dynamique des débats dans le club, dont certains ont déjà été attestés dans le sujet précédent. L'influence de Polacow sur la vie quotidienne du club à cette époque

⁵⁸⁵ BOLETIM n.16, ago. 1947, p.5

n'est pas négligeable : membre du comité de sélection du salon depuis l'édition de 1947 , il a été directeur d'échanges dans la gestion 1947-48, vice-président dans la gestion 1949-50 et directeur photographique pendant la période 1951-52.

En ce qui concerne la production associée à la participation brésilienne au salon de 1951, il est possible de trouver un panorama d'images associées à une appropriation de certaines pratiques picturales plus traditionnelles, mais surtout de photographies directement liées à la vision de la "photographie pictorialiste" présentée par Polacow. C'est le cas, par exemple, des deux photographies acceptées envoyées par le « bandeirante », d'origine belge, Jean Lecocq.

Jean Lecocq fut l'un des collaborateurs les plus fructueux du Salon International de São Paulo, présentant au total 41 photographies entre 1949 et 1960 : « Viela »⁵⁸⁶ et « Horizonte perdido⁵⁸⁷ » (Fig. 446) ont été produites à l'origine pour les concours de janvier et mai 1951, respectivement, tous deux à thème libre. En plus de la participation au salon parisien, les deux photographies furent également exposées au *X Salão Internacional de São Paulo* en 1951.



Fig. 446: “Horizonte perdido” de Jean Lecocq. *BOLETIM*, n.62, jun.. 1951, p.19

⁵⁸⁶ Reproduction de l'exemplaire de la Sfp publié dans le premier chapitre (Fig. 103).

⁵⁸⁷ Reproduction de l'exemplaire de la Sfp publié dans le premier chapitre (Fig. 97)

En général, les images de Lecocq répondent à pratiquement tous les critères établis par Polacow, tant du point de vue de la composition que de l'exécution technique. Il en va de même pour les photos présentées par le président du club, Eduardo Salvatore, à Paris. « *Manhã brumosa* » (Fig. 104, chapitre 1), « *Quando a cidade dorme* » (Fig. 447) et le « *No amanhecer da vida* » (Fig. 448) présentent tous des caractéristiques qui renforcent les propositions établies par Polacow. Comme le souligne bien Marly Porto, la trajectoire de Salvatore et celle du FCCB de São Paulo sont confondues, le photographe ayant exposé plus de 130 photographies au cours de sa participation dans les salons du club entre 1942 et 1959.



Fig. 447: « *Quando a cidade dorme* » (32,5 x 30cm) de Eduardo Salvatore. Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 448: « *No amanhecer da vida* » (32 x 29,4cm) de Eduardo Salvatore. Coll. Société française de photographie, s.d.

Dans son texte « *Considerações sobre o Momento Fotográfico* » publié dans *BOLETIM* en 1951⁵⁸⁸, déjà mentionné dans le premier sujet de ce chapitre, Salvatore observe la montée d'une nouvelle mentalité, « plus photographique », au détriment de celle « picturale ». Il attribue l'adjectif « ancien » à la photographie « picturale », la classant comme strictement liée à « l'imitation de la peinture académique, statique et sans vie », une sorte de « moyen terme entre dessin, peinture et gravure ». Par mentalité « photographique », Salvatore entend une « pratique plus vigoureuse, plus pleine de vie et d'humanité, avec des angles audacieux et des coups de lumière, profitant du processus photographique toutes les caractéristiques qui lui sont propres et indubitables. (...) ». Au début, si l'on ne considère que les termes utilisés, le diagnostic de Salvatore semble contredire les prémisses de Polacow. Cependant, en analysant le contenu des propositions, on constate qu'elles sont complémentaires et que l'utilisation de l'expression « photographie picturale » n'a pas suivi les nouvelles approches que le groupe a adoptées pour la notion de pictorialisme.

Parmi les photographies refusées au salon de Paris en 1951, il est possible d'en reconnaître certaines qui sont proches du profil de la « photographie picturale » proposée par

⁵⁸⁸ SALVATORE, Eduardo. « *Considerações sobre o momento fotográfico* ». *BOLETIM* n.65, nov. 1951, p. 10

Salvatore, c'est-à-dire une sorte de transposition des paramètres de la peinture et de son utilisation non critique dans le milieu photographique. C'est le cas, par exemple, de « Retorno » (Fig. 449) de Ângelo Nuti.

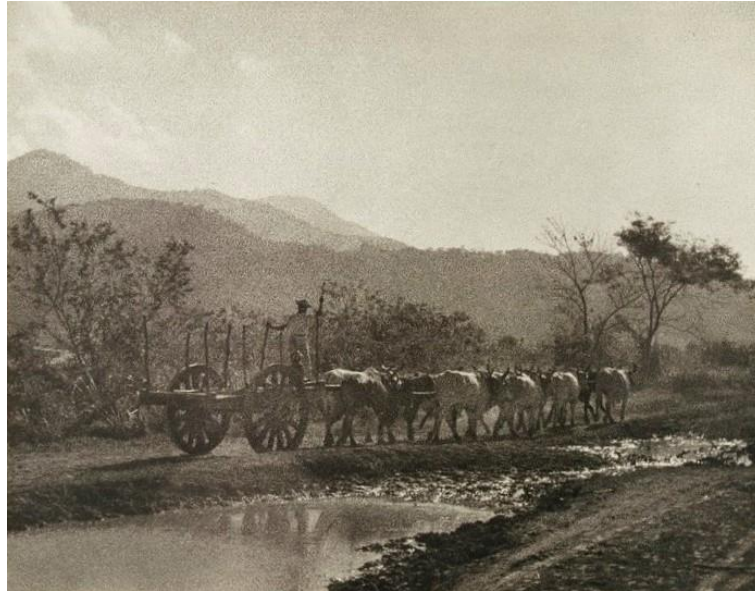


Fig. 449: « *Retorno* » (27,5 x 35,5 cm) de Ângelo Nuti. Coll. Société française de photographie, s.d.

Présent depuis la tenue du premier salon de São Paulo en 1942, Ângelo Nuti a été l'un des membres les plus engagés du club dans les années 1940 et au début des années 1950. Entre sa première participation et la dernière, en 1953, il expose au moins 54 photographies aux expositions du FCCB, et compte également parmi les plus grands exposants du club entre 1949 et 1952. Il faut souligner qu'en 1946, Nuti était à la deuxième place parmi les photographes « Seniors » dans le classement général des participants du concours interne du club, derrière seulement Eduardo Salvatore. Un fait qui dénote que sa production de l'époque a certainement impliqué une recherche continue, en plus d'une évaluation fréquente de la part de ses pairs. Dans le salon du FCCB de 1947, Nuti fait paraître « Velha proa » (Fig. 452) dans le catalogue. Cette année coïncide avec l'entrée de Nuti dans le « Comité de sélection » du salon FCCB, dont il restera membre jusqu'à l'édition 1951. En 1948, l'année où il expose également « Retorno », Nuti fait publier sa photographie « Tropeiro » (Fig. 451) dans le catalogue.



Fig. 450: “Velha proa” de Angelo Nuti. 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947. Acervo FCCB



Fig. 451 : “Trapeiro” de Angelo Nuti. 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1948. Acervo FCCB

A partir de 1947, Nuti fait partie du "Comité de sélection" du salon FCCB, restant dans le groupe jusqu'à l'édition de 1951 de l'événement, lorsque son « *Estudo em branco* » (Fig. 452) est publié dans le catalogue de l'exposition.

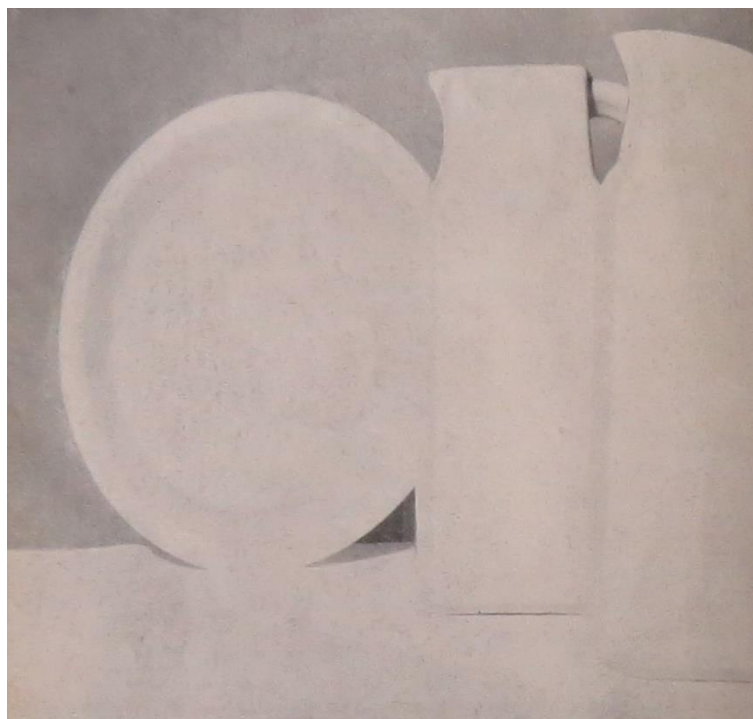


Fig. 452 : “Estudo em branco” de Angelo Nuti. 10° Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Acervo FCCB

Ce succinct panorama des images présentées par Nuti dans les salons de São Paulo met en évidence une diversité de points de départ, déjà présents dans la production des autres photographes analysés. L'hypothèse est toujours liée à l'engagement dans les activités quotidiennes du club et au défi permanent d'expérimenter de nouvelles approches, tant techniques qu'esthétiques.

Nelson Rodrigues envoya deux photographies en compétition pour le salon de Paris 1951 : « *Senhor dos Prados* » (Fig. 453) et « *Marcos de uma época* » (Fig. 454). Les photographies de Rodrigues sont proches de certains principes de composition discutés par Polacow, ainsi que de certains éléments énumérés par Salvatore pour désigner une nouvelle mentalité photographique qui gagnait des nouveaux adeptes parmi les membres du FCCB. En ce qui concerne « *Senhor dos Prados* », il est intéressant de noter qu'entre les trois plans de l'image il semble y avoir une sorte de transition. Au premier plan, l'image est traversée en diagonale par un faisceau lumineux intense, qui conduit le regard vers un petit animal, identifié grâce au contraste intense qui ne montre son profil que par les contours. De plus, la végétation

disposée sur le côté droit sert en quelque sorte de cadre, une solution typique. Le deuxième plan, à son tour, est marqué par une masse foncée étendue qui traverse toute l'extension horizontale de l'image. Le troisième plan est presque une photographie séparée, par opposition à la netteté et au contraste intense du premier plan, un paysage brumeux, où les différentes couches de végétation sont représentées par une surface marquée par différentes nuances de gris.

« *Marcos de uma época* », à son tour, impressionne, en premier lieu, par sa netteté. Toutes les surfaces représentées dans l'image révèlent une texture différente, du bois au sable, en passant par la flaque d'eau, il est possible de percevoir des rainures, des imperfections, des marques et des nuances. Du point de vue de la composition, la photographie rendrait Polacow fier. La coupe diagonale qui divise la photo en deux peut sembler radicale, mais grâce au reflet de la flaque d'eau, on a l'impression que ce sont des surfaces réfléchissantes. Cet effet donne une certaine dynamique à l'image, renforcée par la cadence presque rythmique des différentes pièces de bois, marquées à la fois par la similitude et la différence. En fait, Daniel Masclat se plaindrait certainement du rejet de cette photographie, dans la mesure où elle présente des valeurs typiquement photographiques qui lui étaient chères : une texture qui souligne la matière et une cadence rythmique qui lui est propre. En effet, ni « *Marcos de uma época* » ni « *Senhor dos Prados* » n'ont été acceptés à l'occasion du salon.



Fig. 453: « *Senhor dos Prados* » (27,7 x 38,9 cm) de Nelson Rodrigues. Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 454: « *Marcos de uma época* » (29,8 x 35,7 cm) de Nelson Rodrigues. Coll. Société française de photographie, s.d.

La première participation de Nelson Rodrigues dans un salon du FCCB a eu lieu en 1946, quand il a présenté 4 œuvres. Depuis lors, il est devenu un exposant fréquent, participant aux éditions contenues entre 1947 et 1949, en plus des salons de 1951 et 1952, totalisant 18 photographies acceptées en six participations. De plus, Rodrigues a fait partie du jury de sélection pour la première édition de la section « Color » en 1951.

Le photographe Pedro Calheiros a un total de 8 photographies dans la collection Sfp, dont 4 ont été envoyées pour participer au salon de 1951. Aucun d'entre elles n'a été accepté. Le rejet total du plateau contraste avec la trajectoire d'un photographe presque omniprésent dans le circuit photographique amateur. Dans une certaine mesure, la trajectoire de Calheiros est l'une des seules à impliquer toutes les principales entités et événements du pays. Initié à la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, le photographe est passé par le *Foto Clube Brasileiro* et l'ABAF, tout en étant membre du FCCB de São Paulo aussi. En fait, dans les listes des différents salons au Brésil et à l'étranger, il est courant de voir le nom du photographe associé à plusieurs entités distinctes dans un même salon.

Résident à Rio de Janeiro, Calheiros a fait exposer ses photographies dans des salons dans tout le Brésil. D'autre part, il n'était pas impliqué dans les activités quotidiennes du club tels que les concours et les séminaires. En fait, « *Neblina* » (Fig. 119, chapitre 1) et « *Pontas* » (Fig. 95, chapitre 1) et « *Mocidade Distante* » (Fig. 89, chapitre 1) ont été acceptés à plusieurs reprises depuis le début des années 1950, non seulement au Brésil, mais également à l'étranger.

Si « *Pontas* » fut exposé au *Salão Internacional de São Paulo* en 1951, « *Neblina* », à son tour, était présente à l'édition 1952. La première, avant d'arriver à Paris, avait été montré à *Savez Foto I Kindamatera Jugoslavije - 9 Medunarodna Izolzba Umjetnicke Fotografije Zagreb*

1951 - Fotoklub Zagreb. Il s'agit là d'une approche particulière du thème du ballet, déjà abordée précédemment dans les travaux de Thomaz Farkas et Annemarie Heinrich. Cependant, si Farkas s'est concentré sur l'aspect introspectif des essais et Heinrich sur l'énergie du spectacle, Calheiros présente une composition posée, statique, marquée par un contrôle total de l'image par le photographe. « Neblina » est un vrai régal pour les adeptes de la pratique pictorialiste : un cadre végétal au premier plan, un deuxième plan bucolique et un troisième plan avec des éléments qui se mêlent à l'horizon brumeux. L'intense production de Pedro Calheiros se reflète dans les différentes acceptations que le photographe a recueillies depuis lors. A l'occasion du XVème Salon International de Photographie du *Foto Cine Club de Chile* en 1951, le photographe a fait accepter 3 photographies, autant présentées dans le salon de *l'Agrupación Fotográfica de Cataluña* à Barcelone, que dans le *IV Salon Internacional de Fotografía de San Sebastian* et dans le salon du *Photo-club de Salzbourg* en Autriche. "Pontas" est également présenté au V Salon International d'Art Photographique de Bordeaux en 1953.

« *Mocidade distante* », à son tour, est un photomontage, basé sur une dichotomie entre le présent et le passé. Cependant, avant de comprendre le photomontage comme un langage strictement moderne en photographie, il est intéressant de comprendre comment et pourquoi Calheiros utilise cette technique. En premier lieu, l'utilisation du photomontage dans cette image se fait d'une manière qui donne unité et réconcilie les deux figures dans une seule photographie. Contrairement à la décomposition des perspectives, des plans et des proportions que de nombreux photographes opèrent lorsqu'ils utilisent cette technique, Calheiros cherche l'équilibre. Dans une certaine mesure, la pratique qui l'opère le rapproche d'Oscar Rejlander plutôt que d'Alexandre Rodchenko.

La participation de Moacyr Moreira est beaucoup plus discrète que celle des autres photographes brésiliens présents dans la collection brésilienne de la Sfp. Moreira n'a participé qu'à trois éditions du Salon International de São Paulo (1949, 1950 et 1953), exposant une photographie à chaque occasion. Également présent lors de l'envoi spécial fait vers la France en 1950, Moreira voit une de ses photographies, « E... la rose rêvée », niée lorsque les membres du photo-club de Lyon accueillent l'envoi en 1951. Des deux images envoyées au salon parisien en 1951, l'auteur en avait une acceptée, « 90 ans », et une rejetée, « Innocence » (Fig. 455). Le premier, outre Paris, avait déjà été accueilli au IIIème Salon du Portrait de Bologne (1949) et au XIVe Salon Argentin (1950). Bien qu'il figure dans la liste des images exposées publiées dans le catalogue, il n'a pas été possible de le trouver dans la collection. Dans la liste, la note 719-030 est en fait une lacune, ce qui corrobore le fait que la photographie a effectivement passée par la Sfp et a été exposée. L'une des possibilités est que la photographie soit attribuée

à une autre collection internationale de l'entité, mais pour une telle cartographie, il faudrait une recherche encore plus approfondie dans la collection. « Innocence », en revanche, est conservé et, comme les autres images, dans un excellent état de conservation.

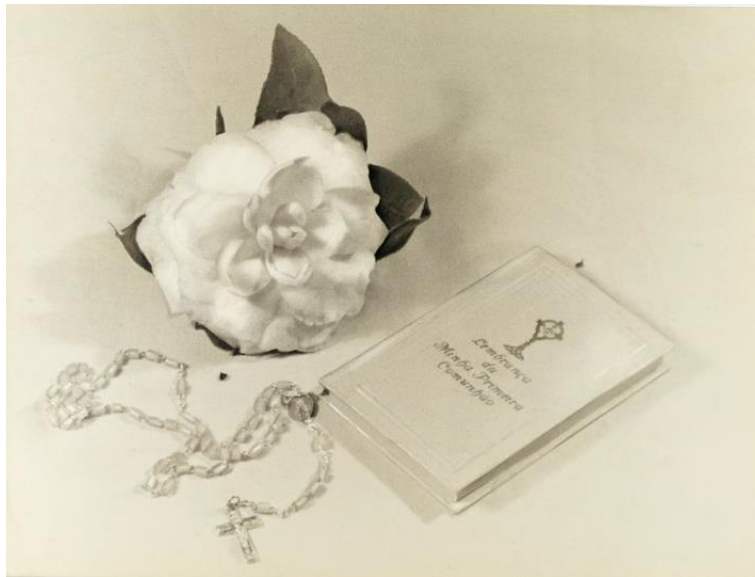


Fig. 455: « *Innocence* » (29,7 x 39,7 cm) de Moacyr Moreira. Coll. Société française de photographie, s.d.

L'image de Moreira est en effet particulière, même si l'on considère l'éclectisme qui a marqué la production picturaliste en photographie. L'"innocence" mentionnée dans le titre est directement liée au sacrement catholique de la "Première Sainte Communion", un moment où les enfants (généralement âgés d'environ sept ans) font leur initiation à la vie chrétienne. Lors de sa participation au salon de 1950, Moreira fait exposer sa photographie « *Louvado seja Deus* » (Fig. 456) à São Paulo.



Fig. 456 : "Louvado seja Deus" de Moacyr Moreira.. 10^o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Collection FCCB

Dans l'édition de septembre 1950, BOLETIM publia une sélection de certaines des images qui seraient exposées dans les salons, parmi lesquelles, « *Louvado seja Deus* » de Moreira. La photographie confirme la prédilection de l'auteur pour le thème chrétien. Bien que ce thème ne soit pas effectivement une exception, étant présent dans certaines œuvres déjà présentées ici comme celles d'Aszmann (Fig. 88) et de Sato (Fig. 397) par exemple, ce qui ressort dans Moreira est le fait qu'il s'agit d'une répétition. En 1953, année de sa dernière participation dans la salle de São Paulo, le photographe présenta "Inspiration", mais aucune reproduction correspondant à l'image ne fut identifiée. En 1953, année de sa dernière participation au salon de São Paulo, le photographe présenta "Inspiration", mais aucune reproduction correspondant à l'image ne fut cartographiée. Guilherme Malfatti écrit une note sur Moacyr Moreira dans la 114^{ème} édition de BOLETIM, publiée en décembre 1959. L'auteur y souligne le fait que Moreira a quitté le club pour des raisons de santé, ayant été contraint de s'installer à l'intérieur de l'État de São Paulo. A cette époque, le photographe se consacrerait principalement à la production et à l'envoi de cartes postales. Bien qu'il n'y ait pas de référence directe, il est possible qu'il s'agisse d'une note posthume. Dans une certaine mesure, "Mocidade distante" et "Innocence", basées sur des techniques différentes, sont abordées par la question de la prédilection du contenu, par la transmission d'un message basé sur la morale chrétienne.

L'œuvre de Renato Francesconi « *Sinos na Capela de Francesconi* » (Fig.457) est fondamentale pour comprendre quels concepts sont mobilisés dans le contexte d'une production qui se présente comme un pictorialiste. Acceptée au salon parisien de 1951, la photographie de Francesconi a également été accueillie au *Foto Club de Salta en Argentine* et au *35e Salon d'Ecosse*, deux événements qui ont eu lieu en 1951. Acceptée au salon parisien de 1951, la photographie de Francesconi a également été accueillie au *Foto Club de Salta en Argentine* et au *35e Salon d'Ecosse*, deux événements qui ont eu lieu en 1951. L'auteur attribue ce phénomène, en premier lieu, au développement technique de la photographie, qui a permis de produire des objectifs plus petits et de meilleure qualité, compatibles avec les nouveaux appareils petit format. Commencé dans la photographie au début du XX^e siècle, Black fait le lien entre son expérience personnelle du pictorialisme et les principaux mouvements qu'il peut observer :

Quand je commençais à m'intéresser sérieusement au travail pictorialiste, les f:64 étaient dans une éclipse complète et les constructeurs (par cela, j'entends l'école adoptée par H. P. Robinson et ceux qui, comme lui, pensaient que la fonction de l'appareil était d'imiter les derniers peintres de l'époque Victorienne qui avaient plaisir à faire des tableaux 'racontant des histoires') étaient aussi bien près de leur fin, tant dans la peinture que dans la photographie.

Puis nous eûmes une autre sorte de 'constructionniste' qui pensait que l'appareil seul ne pourrait jamais accomplir ce qu'il lui demandait sans une combinaison d'impression, de travail manuel soigné, et différentes sortes de traitements ou de procédés qui feraient que les résultats ressembleraient aussi peu que possible à des photographies. Ceci, nous l'avons encore, et nous l'aurons probablement toujours, mais pendant ma minorité, cette tendance fut submergée par ceux qui pensaient que la photographie pourrait se tenir sur ses propres pieds. Je pense en particulier à l'époque qui se situe entre 1910 et 1925, et à ces premières années durant lesquelles je fus en admiration à la fois par la fois par le travail et le nom de ces grands artistes : Alfred Stieglitz, bien entendu en tête – l'homme qui eut sans doute plus d'influence sur la photographie pure qu'aucun autre. Il y avait les Cabdys, Charles Job, Ward Muit, Dr. Boon, Steichen, Mortimer, Keighley bien entendu, Mc Kissak, les Marilliers, F. H. Evans, Baron de Meyer, et des douzaines d'autres, comprenant l'homme dont les œuvres me donnèrent toujours le plus grand frémissement de ce temps – Alvin Langdon Coburn.

La synthèse de Black, médiée par l'expérience personnelle et limitée par les limites des pages d'un article, met en évidence des parallèles fondamentaux, qui se rattachent à la relation particulière que les pictorialistes établissent avec le temps par leur exercice continu de retour aux pratiques du passé. Plusieurs des principaux représentants des salons amateurs des années 1910 et 1930 établissent une approche de la pratique photographique qui les rapproche des premiers « constructeurs », inspirés par le récit qui caractérise la peinture victorienne. La lecture de Black fournit la base d'une interprétation de la production non seulement des photographes des années 1910 et 1920, mais aussi de ses échos dans les décennies suivantes. Dans les années 1930, au vu de la production exposée au salon international de Paris, la relation avec cette perspective « constructeur » est encore fortement présente, considérant que beaucoup des artistes cités par Black, et d'autres qui sont équivalents, restent actifs dans le circuit. Cependant, à partir de ce moment-là, ces approches au-delà de la coexistence, plus que se chevauchant, semblent se contaminer. Bien que les pratiques d'intervention manuelle ne soient pas revenues avec la même puissance, d'autres astuces ont été développées pour assurer la présence du regard subjectif de l'artiste. La narration, si évidente dans les images de Calheiros et Moreira citées plus haut, reste et, bien souvent, revêtue soit de morale religieuse, soit de principes sociaux conservateurs.

L'une des premières préoccupations de Black lorsqu'il aborde le contexte actuel de la production picturale est l'existence d'une discours « anti-pictorialiste » qui, intéressée par la rupture, entend jeter le bébé à l'eau. Dans la lignée de certains des prémisses déjà commentées, comme celles de Daniel Maslet et Eduardo Salvatore, il traite de la puissance des mouvements qui voient dans la photographie un outil pour l'enregistrement de la « Vie », avec V majuscule.

Cependant, Black, constatant le succès de la démarche pictorialiste de l'époque, se plaint du fait que les expositions sont encore pleines « d'imitations, qui sont archaïques dans la perspective, et complètement mauvaises » et fait appel aux photographes que, outre une approche aussi globale que « Vida », la pratique photographique est conduite par la renonciation à l'évidence, par la recherche de la composition d'images qui reflètent efficacement un message qui correspond aux intentions de l'artiste. Pour ce faire, pour l'auteur, cet exercice implique de la sensibilité, la capacité de sentir une image avant de la faire, il s'agit de se laisser conduire par la « flamme artistique ».



Fig. 457: "Oraison" de Antonio Marti. Photo-Monde, dez. 1953, p.36. Collection BnF



Fig. 458 : "Crucifix en face de l'église à Hellocourt (France)" de Zdened J. Pivecka. Photo-Monde, dez. 1953, p.37. Collection BnF



Fig. 459 : “Sem título ” de Renzo Maggini. Photo-Monde, dez. 1953, p.38. Collection BnF

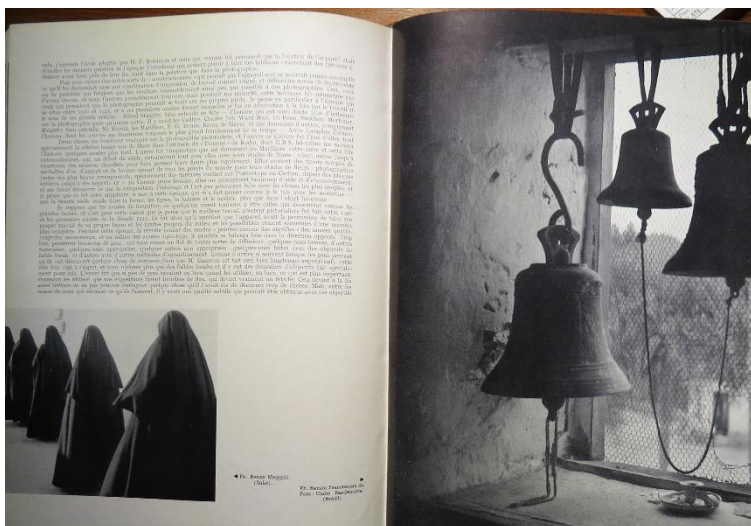


Fig. 460 : “Sem título ” de Renzo Maggini “Sinos na capela” de Renato Francesconi. Photo-Monde, dez. 1953, p.38-39. Collection BnF

Il est important de noter que, dans le panorama d'images proposé par Black, il est possible de voir la récurrence des thèmes chrétiens (Fig. 457 - Fig. 460), tant dans l'œuvre de Francesconi lui-même que dans les photographies d'Antonio Marti du Chili, J. Pivecka d'Allemagne et Renzo Maggini d'Italie. L'article comporte également une photographie abstraite publiée avec une légende avec un air de prophétie : « Un nouveau pictorialisme va naître : celui de l'abstrait à tout prix » (Fig. 461).

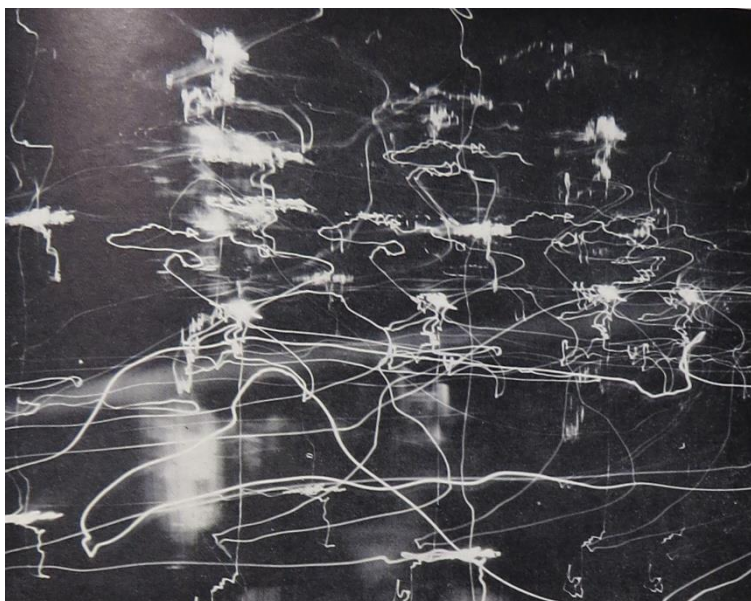


Fig. 461 : "Sem título" Photo-Monde, dez. 1953, p.38-39.
Collection BnF

Renato Francesconi a aussi envoyé "Balaios" (Fig. 462) au salon de Paris en 1951, mais la copie fut refusée. Francesconi a participé régulièrement au Salon International de São Paulo, présent depuis l'édition 1949 jusqu'au Salon de 1958, le photographe a exposé 22 images. Il a également composé le "Comité d'organisation" du salon dans les salons de 1953 et 1954. "Sinos da Capela" était l'une des quatre images de Francesconi à l'occasion du Salão Internacional de 1951. Dans cette édition, "Recolhendo a rede" (Fig. 463) a été l'une des images choisies par les organisateurs pour composer le catalogue de l'exposition.



Fig. 462 : "Balaios" (28,7x38,7 cm) de Renato Francesconi. Coll.
Société française de photographie, s.d.



Fig. 463 : “Recolhendo a rede” de R. Francesconi.. 10^o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Collection FCCB

Aucun photographe ne reflète mieux que Gaspar Gasparian le contexte de l'élargissement des possibilités de production offertes aux amateurs de l'époque. Gasparian, qui avait déjà participé aux éditions de 1946 et 1949 et à l'envoi spécial du salon de Paris en 1950, a envoyé deux images en 1951, dont « El Misti » (Fig. 464) fut rejeté et « Visão Paulista » (Fig.) fut accepté. Plus qu'une transition d'une tendance de production à l'autre, ces photographies sont le signe d'une coexistence, d'une synchronie, dont la trajectoire Gasparian se rapporte davantage, mais qui correspond aussi à la production des autres photographes actifs dans le circuit amateur. Les deux photographies ont été l'une des images brésiliennes les plus exposées dans les salons internationaux de l'époque, selon une enquête réalisée auprès de la rubrique "Bandeirantes no exterior" de BOLETIM. "Visão Paulista" a été exposée à Cuba et au Canada en 1948, en Uruguay en 1950 et en Afrique du Sud en 1951 ; "El Misti" a été exposé en Argentine à deux reprises (1948 et 1949) et aux États-Unis en 1952. De plus, tous deux ont été exposés lors du 2^{ème} Salon du Danemark, organisé en 1948. En fait, Gasparian a été l'un des plus grands exposants du FCCB durant cette période, restant dans le classement entre 1949 et 1951. En fait, en 1951, Gasparian est en tête du classement. Cependant, sa première participation au salon de São Paulo remonte à 1943, lorsqu'il expose "Velas ao luar", "Névoa serrana" et "Ave Maria". Dès lors, le photographe participe régulièrement aux activités du club. En 1946, il est leader dans la catégorie "Juniors" dans le classement annuel des concours

internes, en plus d'apparaître en 1947 et 1948 dans la liste de "Ceux qui se distinguent", destiné à enregistrer les photographes qui étaient les plus présents dans les salons et les compétitions du club. Depuis 1944, 37 autres ont été acceptées en 9 éditions différentes, avec leur dernière participation en 1952, « El Misti », par exemple, a été exposé à l'origine au salon de 1946.



Fig. 464 : "El Misti" (30,2x40,3 cm) Gaspar Gasparian. Coll. Société française de photographie



Fig. 465: “Perspectiva em diagonal” Gaspar Gasparian. *BOLETIM*, n.46, fev. 1950, Capa



Fig. 466: “Em repouso” Gaspar Gasparian. *BOLETIM*, n.59, mar. 1951, p. 18



Fig. 467 : “Sinal dos tempos” de Gaspar Gasparian. 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Acervo FCCB



Fig. 468 : “Visão paulista” (35,5x29,4 cm) de Renato Francesconi. Coll. Société française de photographie, s.d.

Helouise Costa et Renato Rodrigues⁵⁸⁹ ont été les premiers à remarquer la souplesse "entre le classique et le moderne " présente dans la trajectoire de Gaspar Gasparian :

Sa photographie a été fortement influencée par l'esthétique pictorialiste. Avec l'avancement de l'expérience moderne, cependant, son travail a progressivement acquis des caractéristiques éclectiques. Ainsi, des paysages et des natures mortes d'un grand préciosisme technique coexistaient pacifiquement avec une séquence d'objets empilés et de compositions géométriques dans une recherche moderniste. Gasparian est même venu à des spéculations d'une grande radicalité.

En fait, s'il n'était pas l'un des membres fondateurs, il était certainement l'un des plus anciens membres du club à être encore très actif dans le circuit entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. Sa production est liée de manière unique aux différentes phases du club, depuis les initiatives pionnières jusqu'à la croissance de l'institution et, surtout, à sa vocation internationale. Le choix des auteurs pour l'expression "expérience moderne" semble tout à fait adéquat, dans la mesure où il n'indique pas seulement une relation avec une notion d'art moderne, mais élargit l'horizon des références et englobe des phénomènes tels que l'industrialisation du pays, son urbanisation croissante et, surtout, le développement des entreprises liées à l'architecture. Au vu des éléments disposés dans la collection Sfp, il est possible d'affirmer que la référence de l'architecture, surtout dans son expression moderne, est à la base du développement d'une approche originale des photographes brésiliens de l'époque. Il est nécessaire d'avoir en mesure que cette référence ne repose pas seulement sur l'observation et l'enregistrement, mais sur la contamination des concepts et des stratégies de complémentarité avec l'objet architectural. Un texte, mais aussi ses illustrations, publié en 1948 dans BOLETIM est une référence incontournable en ce sens.

« La mission et le champ d'action de la photographie moderne⁵⁹⁰ » a été écrit par Tibor de Csorgeo, un photographe hongrois qui a fréquenté le salon parisien à partir des années 1930 et était également présent dans le salon du FCCB cette année-là. Csorgeo est présenté comme "le grand artiste-photographe hongrois qui expose pour la première fois dans notre salon". L'article, publié à l'origine dans la revue "Photo-Service", publication liée à la société GEVAERT, s'initie par un constat : « On n'a pas encore défini exactement quel est le domaine de la photographie véritablement moderne, ni tracé sa frontière avec l'art pictural ».

⁵⁸⁹ COSTA & RODRIGUES, 1995, p. 69

⁵⁹⁰ CSORGEO, Tibor. « A missão e o Campo de Ação da Fotografia Moderna ». BOLETIM n. 31, nov. 1948, p. 8

Cependant, l'exercice initial de Csorgeo est précisément de différencier une perspective de « l'art pictural » d'une perspective associée à l'idée d'« art photographique », une approche complémentaire à certaines approches déjà présentées par des photographes amateurs d'après-guerre. Pour Csorgeo, l'art pictural se concentre en éterniser une image, comme la nature morte, par exemple. L'art photographique, quant à lui, vise à « donner vie à l'image », car « la photographie est l'art de la vie réelle, du dynamisme ». Même dans l'expression d'idées romantiques, la façon dont le "photographe moderne" s'exprime est simple et claire. L'argument est basé sur la prémisse que « nos contemporains veulent voir clairement les lignes et les surfaces et discerner rapidement ce que l'artiste voulait dire ; oui, car un bon photographe a toujours quelque chose à dire ». Pour Csorgeo, la règle la plus importante est associée à l'utilisation de lignes et de formes simples, employées « afin de diviser le rectangle terne du cadre, par exemple, en parties obliques autant que possible ». Dans un processus complémentaire, la photographie doit aussi éveiller « des pensées dans l'esprit de l'observateur ; les mêmes pensées qui m'ont poussé à prendre la photographie ». Du point de vue de « l'exécution technique », Csorgeo défend un travail sans artifices ni retouches, une approche "honnête" de la photographie. En ce qui concerne les thèmes abordés, Csorgeo fait état d'un abandon continu de la part des « photographes progressistes » des paysages et des scènes de genre, des points de départ classés comme vides de nouveauté. Outre le diagnostic de la production contemporaine, le photographe hongrois fait également des projections pour l'avenir :

Nous n'attendons rien de nouveau dans l'art photographique dans un avenir proche. Les nouvelles lampes 1/10000e de seconde n'ont rien à voir avec l'art, bien qu'elles fournissent des services inestimables dans le reportage. La photographie couleur sera un nouveau champ d'action pour la grande masse des photographes lorsque le papier couleur pourra être fabriqué parfaitement et à bon prix. Il est tout à fait possible que la photo couleur laisse la photo en noir et blanc dans un plan inférieur, surtout chez les amateurs de la couche intermédiaire. Les artistes continueront certainement à pratiquer le noir et blanc - souvenons-nous de l'eau forte face à la peinture - mais plus d'un abandonneront l'ancienne technique pour se consacrer aux couleurs qui leur sembleront avantageuses, ainsi qu'au public. L'homme est un grand enfant qui ne préfère pas son livre d'images colorées au blanc et au noir ?

Malgré les différents croisements avec les perspectives défendues par d'autres photographes actifs dans le circuit amateur de l'époque, l'approche de Csorgeo présente des différences importantes par rapport à l'idée de la photographie moderne décrite par Jacob Polacow ou même par Eduardo Salvatore. En plus du diagnostic et des projections pour la photographie amateur après la diffusion des techniques de la couleur, l'auteur publie également

deux de ses photographies, où il cherche à démontrer certaines de ses conceptions sur la photographie.



Fig. 469 : « Les dernières marches » de Tibor Csorgeo. BOLETIM n. 31, nov. 1948, p. 8

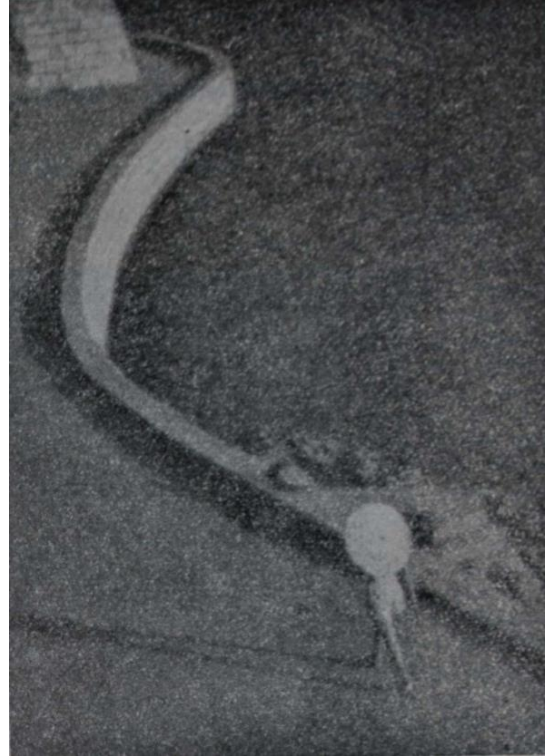


Fig. 470 : “Promenade” de Tibor Csorgeo. BOLETIM n. 31, nov. 1948, p. 8

« Visão paulista » de Gasparian (Fig. 468) s'inscrirait certainement dans la perspective de la "photographie moderne" défendue par Csorgeo. Sans artifices, c'est une photographie basée sur l'observation, le paysage brumeux en arrière-plan est coupé par des lignes vigoureuses au premier plan, définies précisément par le contraste entre les parties. Les lignes, les plans, mais aussi le message, l'architecture est une ressource de composition, mais aussi un thème de l'image. Il s'agit d'une vision concernant l'expérience urbaine, principalement associée à la verticalisation architecturale.

Le rapport particulier avec l'objet architectural a été décrit pour la première fois par les *bandeirantes* dans leur BOLETIM sous forme de provocation. « *FOTOMANIARQUITETONICA*⁵⁹¹ » est le diagnostic que les rédacteurs attribuent à Yalenti que, déjà au milieu des années 1940, est devenu célèbre pour son intérêt particulier par

⁵⁹¹ BOLETIM n.36, abr. 1949, p.18

l'architecture, basé sur la valorisation des formes et des aspects géométriques des bâtiments, mais aussi de leurs interactions avec la figure humaine. A l'occasion du salon de 1943, Yalenti présente « Paralelas e diagonais » (Fig. 199, chapitre 1), en 1947, une de ses images acceptées à l'événement annuel du FCCB était « Colmeia » (Fig. 471).

La présence du thème dans les concours internes de février 1948, mais aussi d'octobre 1951, témoigne de l'intérêt croissant pour la relation entre l'architecture et la production moderne en photographie. Dans l'édition de 1951, le titre précis était "Architecture, Monuments (angles, détails), une tentative claire de mener une approche plus spécifique. Cette présence de l'élément architectural comme point de départ est également perceptible dans l'analyse des éléments de la collection Sfp, dont l'exemple le plus direct est peut-être les photographies « Arquitetura moderna » (Fig. 472) et « Janela » (Fig. 473) présentées par German Lorca. « Arquitetura moderna » de Lorca a été publié à l'origine dans le numéro 56 du BOLETIM du FCCB, daté de décembre 1950. Lorca était un des photographes les plus lauréats au cadre du salon organisé par le club, en exposant une trentaine d'images entre sa première (1948) et dernière (1956) participation. À Paris, Lorca exhibe un total de trois images, deux au salon de 1950 et une au salon de 1951. Parmi les deux premières, « Malandragem » est une de ces plus célèbres images et fait partie de la collection du Museu de Arte Moderna de São Paulo, où le photographe organise une exposition individuelle en 1952. Engagé en tant que photographe officiel au cadre des célébrations du IV centenaire de São Paulo en 1954, Lorca est fasciné par le quotidien de la ville. D'autres que d'instantanés, ses photographies sont résultat des compositions très réfléchies, d'un regard sensible aux formes et ses enjeux, ainsi que d'une maîtrise de la lumière dans l'emploi d'intenses contrastes et des contre-jours. Dorénavant, photographe professionnel, Lorca est un des photographes les plus prolifiques de cette génération. « Janela », à son tour, n'a pas été accepté dans le salon. Lorca adopte une posture plus radicale vis-à-vis des contrastes, dans le but de mettre en valeur les aspects géométriques de la composition. Les contours bien définis donnent un aspect semblable au photomontage. Cependant, Csorgeo se plaindrait probablement de l'absence d'un message, d'un intérêt photographique en derrière.



Fig. 472 : “Arquitetura moderna” (40x29,5 cm) de German Lorca.. Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 473 : “Arquitetura moderna” (40x29,5 cm) de German Lorca.. Coll. Société française de photographie, s.d.

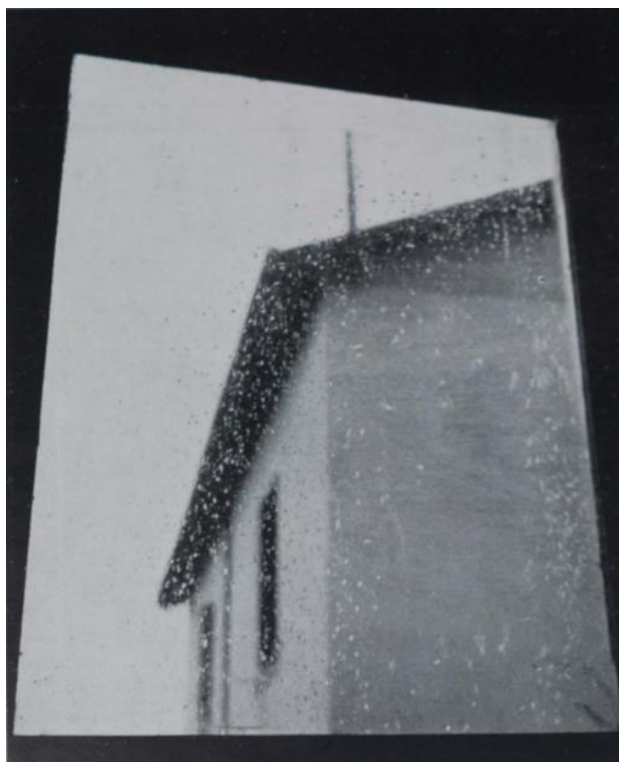


Fig. 474 : “Chuva na janela” de German Lorca. BOLETIM n. 51, jul. 1948, p. 11



Fig. 475 : “Janela aberta” de German Lorca. BOLETIM n. 61, mai. 1951, p. 11

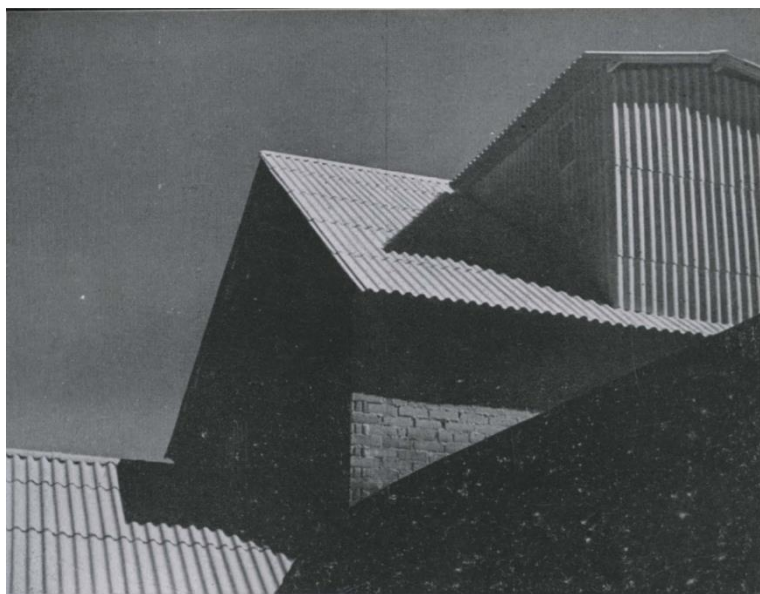


Fig. 476 : “Tetos brancos” de German Lorca. BOLETIM n. 66, out. 1951, p. 19

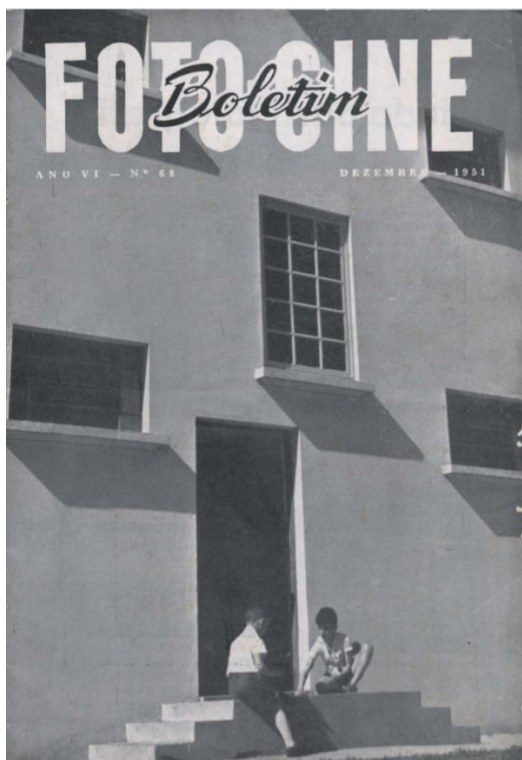


Fig. 477 : “Apartamentos” de German Lorca. BOLETIM n. 68, dez. 1951, Capa



Fig. 478 : “Casino de Pampulha” de Thomaz Farkas. BOLETIM n. 50, ago. 1950, Capa

« Casino de Pampulha⁵⁹² » (Fig. 478) de Thomaz Farkas a été publié à l'origine sur la couverture de BOLETIM n.50, daté d'août 1950, avant même sa participation au Salon International de São Paulo de cette année-là. En plus de « Ensaio de ballet », elle est également acceptée au salon parisien de 1951. Preuve de l'intérêt de Farkas pour le thème de l'architecture, l'image présente aussi quelques particularités grâce à la démarche du photographe. Il ne s'agit pas d'une image documentaire, l'identification du bâtiment, par exemple, n'est possible que par la désignation du titre de l'image. En fait, la relation entre la pratique photographique de Farkas et l'objet architectural est beaucoup plus complexe et implique des chapitres qui précèdent et succèdent à l'expérience du contact avec le « Casino », un bâtiment conçu par Oscar Niemeyer et construit sur les bords du lac Pampulha à Belo Horizonte au début des années 1940. Le contraste intense employé pour accentuer les formes et les lignes était déjà présent dans d'autres approches vues jusqu'ici. Cependant, dans l'image de Farkas, ce geste est encore plus radical, puisque dans l'image deux masses opposées prévalent et, au lieu d'une transition de tons en niveaux de gris, ce sont les lignes verticales qui jouent ce rôle. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un document, certains des principes de base de la proposition moderne en architecture se reflètent dans le recadrage entrepris par Farkas, ce qui témoigne de l'ampleur de cette expérience.

⁵⁹² Copie de la Sfp reproduit dans le deuxième chapitre, (Fig. 241).

Il faut donc une parenthèse pour la discussion sur l'importance de l'architecture moderne pour la performance des photographes amateurs brésiliens de l'époque. L'un des projets pionniers a déjà été mentionné dans le premier chapitre et correspond à la construction du bâtiment du Ministère de l'éducation et de la santé à Rio de Janeiro. Le bâtiment a été construit grâce à l'équipe réunie par le ministre Gustavo Capanema, des architectes brésiliens qui avaient présenté différentes propositions de nature moderne lors de l'appel public à projets, avec le conseil de Le Corbusier, lors de sa conception et son exécution. En ce qui concerne les relations avec le monde photographique amateur, il faut rappeler que le bâtiment a accueilli au moins deux expositions internationales de photographie organisées par la Sociedade Fluminense de Fotografia de Niterói. En 1943, Oscar Niemeyer inaugure son premier grand projet : cinq bâtiments modernes, dont le "Casino" enregistré par Farkas, construit sur les bords du lac Pampulha à Belo Horizonte. À São Paulo, le paysage urbain change considérablement, la construction de gratte-ciels et quelques bâtiments emblématiques tels que l'Institut des Architectes du Brésil (1950) et la Maison en Verre (1951), mais aussi la création et l'élargissement des voies urbaines, ont donné une nouvelle forme à la ville. En ce qui concerne la vie culturelle, elle aussi a changé considérablement et ce n'est pas un hasard qui sont inaugurées, dans la fin des années 1940, deux de plus importants des musées d'art au pays et, en 1951, la Biennial de São Paulo.



Fig. 479 : “Fachada lateral do Ministério da Educação e da Saúde – Rio de Janeiro” de Thomaz Farkas (circa 1945). Collection Instituto Moreira Salles

Cette période de production architecturale intense médiée par le développement d'un style brésilien lui-même a eu une influence considérable sur la production des membres du FCCB. La "FOTOMANIARQUITETONICA" diagnostiquée à Yalenti semble contaminer d'autres membres du groupe, faisant du thème de l'architecture un des plus récurrents. Dans le texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique⁵⁹³ », Walter Benjamin réfléchit sur l'expérience de la réception de l'architecture par le public, contrastant une expérience de concentration avec une expérience de plaisir :

celui qui se concentre, devant une œuvre d'art, plonge dedans. Il y pénètre comme ce peintre chinois dont on raconte la légende qu'il s'est perdu dans le paysage qu'il venait de peindre. Au contraire, dans le cas du divertissement, c'est l'œuvre d'art qui pénètre la masse. Rien de plus important à cet égard qu'un bâtiment. En tout temps, l'architecture nous a présenté des modèles d'œuvres d'art qui ne sont accueillis que par un plaisir collectif. Les lois d'un tel accueil sont parmi les plus riches en enseignements.

Le contact de l'utilisateur avec l'architecture, mais aussi avec le cinéma, selon l'argumentation de Benjamin, se ferait par distraction ou divertissement, en opposition à la concentration que favorise la contemplation d'un tableau. De cette façon, Benjamin présente les deux catégories possibles par rapport à l'accueil d'un bâtiment, il est possible de l'utiliser, l'expérience tactile, et il est possible de le regarder, à travers un accueil visuel :

Le sens de cet accueil est totalement inconnu, si l'on ne tient pas compte, par exemple, de l'attitude concentrée adoptée par les voyageurs lorsqu'ils visitent des monuments célèbres. Dans le domaine tactile, il n'y a rien qui corresponde vraiment à ce qui est contemplation dans le domaine visuel. L'acceptation tactile se fait moins par attention que par habitude. En ce qui concerne l'architecture, c'est cette habitude qui, à grande échelle, détermine aussi l'accueil visuel. Ce dernier, bien sûr, consiste beaucoup moins en un effort d'attention qu'en une conscience accessoire. Cependant, dans certaines circonstances, ce genre d'accueil a acquis la force d'une norme. Les tâches qui, en effet, sont imposées aux organes réceptifs de l'homme, à l'occasion des grandes conjonctures de l'histoire, ne se consomment en aucune façon dans le sillage visuel, bref, par le mode de la contemplation. Pour arriver à une conclusion, peu à peu, il faut recourir à un accueil tactile, à l'habitude.

Selon Benjamin, la relation entre la masse et le bâtiment serait le meilleur exemple d'une réception distraite de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, au contact de l'objet architectural, l'individu se limiterait à l'utiliser et même son regard serait conditionné aux paramètres de cette utilisation. Ainsi, le regard lancé n'est pas attentif et s'enferme dans une expérience superficielle. Cependant, l'hypothèse lancée ici, dans le cas de l'expérience favorisée par la

⁵⁹³ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Textos escolhidos. Ed. Abril, 1983, p. 126

technique et l'esthétique photographique, implique l'élargissement des possibilités de l'accueil visuel.

Pour Benjamin, ce que la caméra est capable d'appréhender dépasse le registre perçu par les yeux, dans la mesure où la caméra peut recourir à différents angles de capture, favoriser des agrandissements et des dilatations - ou ruptures - temporelles, qui ne peuvent être appréhendés à l'œil nu. Dans cette mesure, le regard interposé par la photographie peut fournir une sorte de contact avec l'architecture qui ne se terminerait pas par un "accueil tactile" et qui pourrait encore élargir les possibilités d'un « accueil visuel ». Le photographe ne serait donc pas un récepteur distrait, mais dirigerait son regard à la recherche recadrages, de fragments de réalité qui auront un caractère contemplatif, fruits de la réflexion envers son référent. L'architecture ne cesse pas de divertir, elle continue d'avoir un grand soutien dans l'"habitude", cependant le nouveau temps promu par la photographie fournit une expérience concentrée qui n'est pas seulement une « conscience accessoire », comme dit Benjamin, mais une fuite de la distraction vers la concentration.



Fig. 480 : "Iluminação" de Roberto Yoshida. BOLETIM n. 41, set. 1949, p.14

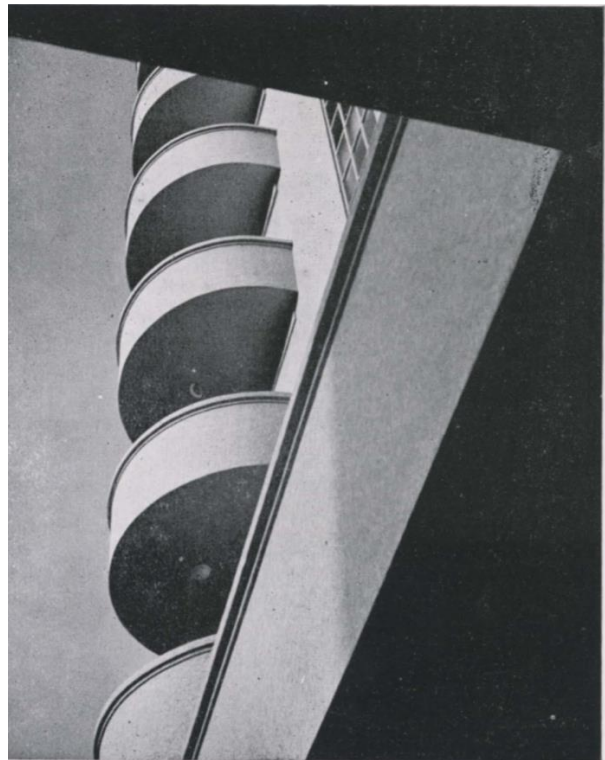


Fig. 481 : "Balcões" de Marcel Giró. BOLETIM n. 67, nov. 1951, p.17



Fig. 482 : “Vitrina de domingo” de Kazuo Kawahara. BOLETIM n. 68, nov. 1951, p.16

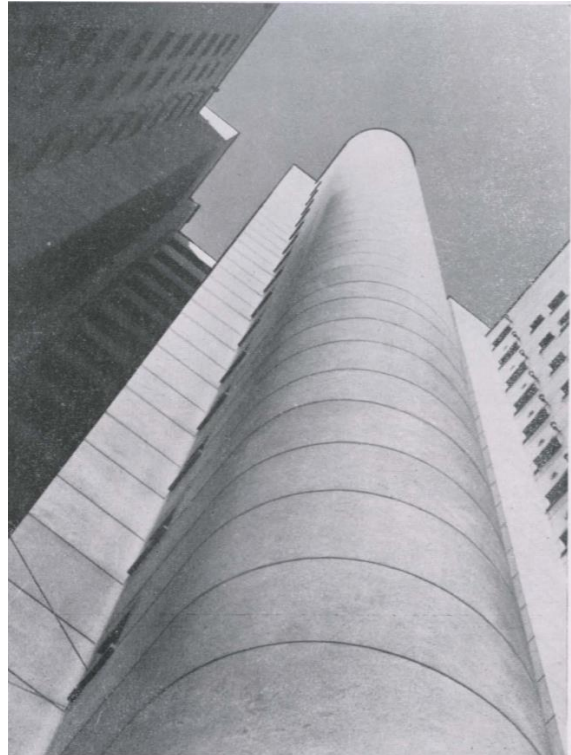


Fig. 483 : “Ascensão” de Kazuo Kawahara. BOLETIM n. 67, nov. 1951, p.25

Dans les éditions de 1944 et 1945, grâce au parrainage de la Mairie, le club a organisé le « Prêmio Anchieta », destiné à récompenser le meilleur ensemble de photographies sur São Paulo. Le premier lauréat est l'auteur de « Visão Paulista », Gaspar Gasparian, avec une série intitulée « Brasília ». En 1945, c'est au tour du photo-architecture-maniaque, José Yalenti, avec la série « Ibi »".

D'autres expériences techniques et esthétiques sont également présentes dans la collection brésilienne de la Sfp. Malgré les faibles proportions, un peu plus de cinquante éléments, l'ensemble relatif à 1951 n'est effectivement pas homogène. Bien qu'elle soit d'abord liée à l'expérience d'une exposition, le nombre d'auteurs différents et les différents points de départ font que l'ensemble ne soit pas un projet unifié, mais plutôt caractérisé par la diversité de pratiques.

Cependant, les photographies de Raphaël Landau (Fig. 484, Fig. 485 et Fig. 486) sont certainement les plus impressionnantes de la collection. En effet, les images du photographe n'étaient pas passées inaperçues lorsqu'il participa à l'édition 1950 du salon parisien. Le photographe en avait fait accepter quatre images, dont une est publiée au catalogue "Dressage de chevaux" (Fig. 312, chapitre 2), et une autre "Où aller ?" (Fig. 329, chapitre 2) est publiée dans le texte de Photo-revue que commente le salon. Cependant, si, à l'occasion de l'exposition

de 1950, Landau se présenta comme membre du *Foto Clube Brasileiro* et de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, en 1951 il fut inscrit parmi les membres du FCCB de São Paulo. En fait, aucun document n'a été trouvé attestant du passage de Landau au club de São Paulo, à l'exception de sa seule participation au *9o Salão Internacional de Arte Fotográfica* de 1950. A cette occasion, Landau a présenté « *Descanço* » (Fig. 238, chapitre 2), une image louée par José Oiticica Filho dans sa critique de la production brésilienne pour avoir présenté une « bonne composition et une conception remarquable », révélant Landau comme un « bon chercheur ». Apparemment, ses recherches en 1951 ont amené le photographe à approfondir son expérience avec le photomontage.

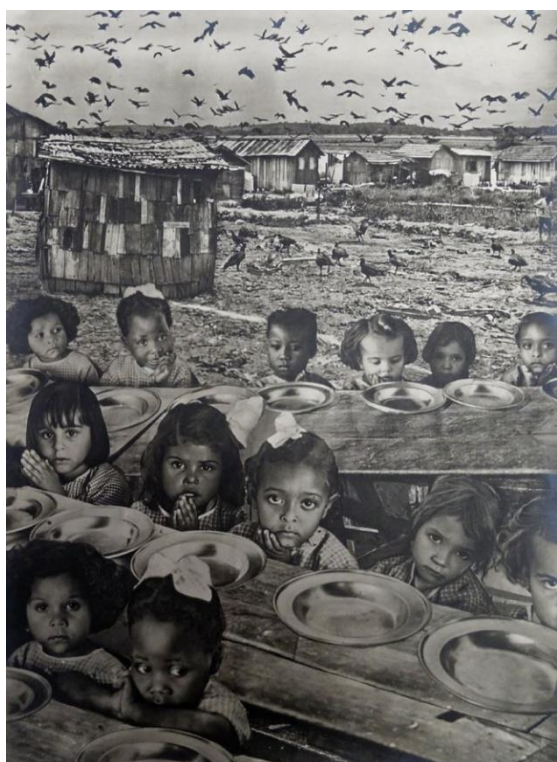


Fig. 484 : “Les innocents” (40,3x29,9 cm)
Raphael Landau. Coll. Société française de
photographie, s.d.

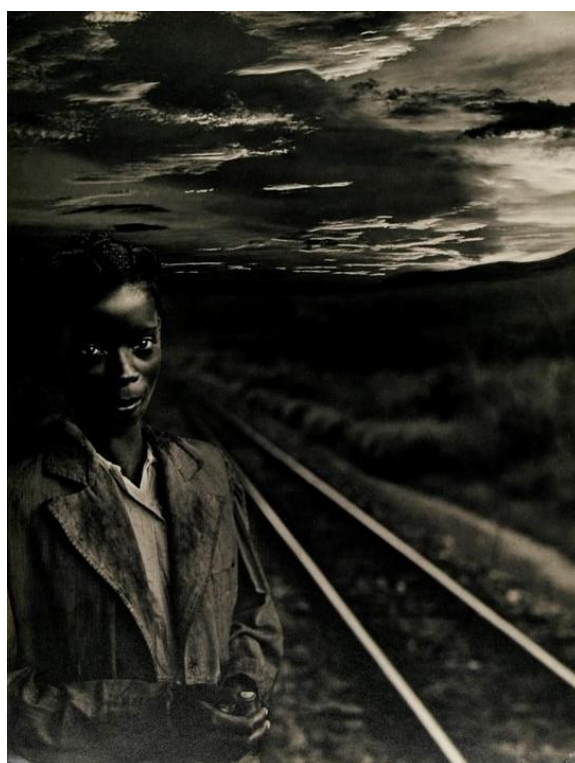


Fig. 485 : “L’aube” (39x30 cm) Raphael Landau.
Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 486 : « Sans abri » (39x30 cm) Raphael Landau. Coll. Société française de photographie, s.d.

Le photomontage, dans la première moitié du XXe siècle, est principalement associé aux mouvements artistiques d'avant-garde, non seulement comme une ressource technique, mais comme une option esthétique. De Moscou à Paris, l'utilisation du photomontage ne s'est pas faite de manière uniforme, allant de la propagande à des mouvements comme le dadaïsme et le surréalisme. Cependant, il n'en va pas de même pour les salons promus par les clubs de photo de l'époque. Malgré la diversité de ces événements, il n'a pas été possible d'identifier des pistes attestant de l'entrée des photomontages dans les salons parisiens des années 1930, par exemple. Cependant, dans l'analyse des publications annuelles de la Royal Photographic Society, à partir du milieu des années 1940, il est possible d'attester la présence du photomontage, malgré sa faible incidence. C'est le cas, par exemple, de « Background for birth » de l'australien Laurence Le Guay (Fig. 487), publié dans l'édition de 1940 de « Photograms of the year ». Au Brésil, Francisco Aszmann s'était déjà fait un nom en présentant des photomontages dans des salons brésiliens : « Visão » (Fig. 264, chapitre 2) et "De profundis" (Fig. 88, chapitre 1). La collection brésilienne de la Sfp possède un autre exemple du photomontage « Mocidade distante » de Pedro Calheiros (Fig. 89, chapitre 1).

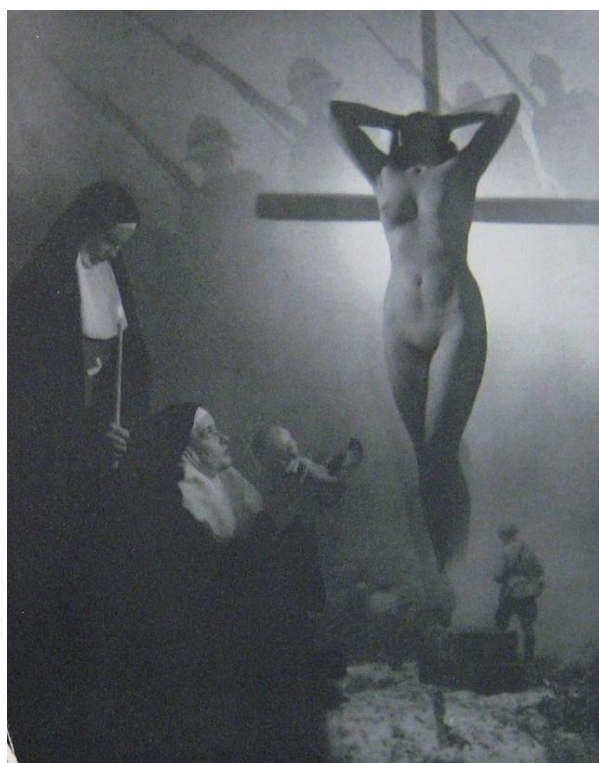


Fig. 487 : "Background for birth" Laurence Le Guay.
PHOTOGRAMS OF THE YEAR, RPS – Londres,
1940. Acervo Sfp

Cependant, Tibor Csorgeo dans son texte publié dans *BOLETIM*⁵⁹⁴, fait une réserve par rapport à l'utilisation d'un photomontage basé sur une fusion "trop belle" est une pratique plus proche des photographes pionniers qui combinent plusieurs négatifs pour une même composition, que la pratique photographique moderne. Csorgeo soutient que le photomontage devrait être une ressource pour le photographe, mais avertit que « cela se fait honnêtement, ouvertement, en combinant habituellement des éléments de différentes nuances pour accentuer la multiplicité ». Un autre aspect particulier des compositions de Landau est son thème. Dans l'ensemble de la collection, que ce soit dans les images de 1951 ou de 1960, Landau est le seul photographe à s'intéresser à une question sociale, en mettant l'accent sur la vie des personnes sans abri. « Sans abri » est la seule image de la cargaison réalisée par le photographe en 1951 qui a été acceptée dans le salon. La photographie a aussi une version alternative « Sans gîte », dans laquelle la différence correspond, principalement, aux tons de l'image. Contrairement à

⁵⁹⁴ CSORGEO, 1948, P. 8

« Sans gite », marqué uniquement par des nuances de gris qui donnent plus de relief aux contrastes, « Sans git » a des tons plus jaunâtres. L'image est formée par l'association d'un fond, correspondant à l'enregistrement d'une décharge, caractérisé par l'accumulation de déchets et la présence de vautours, une plaine dans la partie centrale, et la figure humaine au premier plan. L'approche est beaucoup plus radicale, tant du point de vue du thème que de l'exécution technique, par rapport « Où aller ? » accepté dans le salon précédent.

Les copies de « Les innocents » révèlent à leur tour non seulement un contexte similaire, mais aussi une multitude d'éléments combinés, utilisés comme une ressource pour transmettre un message clair : l'avertissement sur l'impact des conditions de vie inhumaines sur les nouvelles générations, les « innocents ». Si le message devient finalement clair, sa composition est extrêmement confuse. Certains des enfants au premier plan apparaissent deux fois dans des positions différentes et les assiettes vides, placées de manière à mettre en évidence la question des pénuries alimentaires, semblent flotter sur les tables.

En revanche, « L'aube » et « L'aurore » présentent une approche différente des autres, tant d'un point de vue technique que narratif. La combinaison des différents éléments de l'image est plus harmonieuse et l'accent mis sur la figure au premier plan fonctionne comme une sorte de contrepoint au thème principal supposé de l'image, à savoir l'arrivée des premiers rayons du soleil. Cependant, au regard des autres compositions de l'artiste, il est possible de mettre en évidence quelques similitudes, la première d'entre elles étant le choix du modèle. L'option pour une personne noire est présente dans d'autres travaux et semble indiquer une association entre l'inégalité sociale et la composition raciale de la population brésilienne. Vêtu de vêtements usés et sales, il est possible que le but de Landau était encore une fois de représenter la figure d'une personne sans domicile fixe ou même d'un ouvrier.

Malheureusement, les données sur la performance de Landau sont extrêmement rares. A en juger par son prénom et son nom de famille, il pourrait même être un étranger. En plus des expositions à São Paulo et à Paris, Landau était parmi les membres de l'Association brésilienne de l'art photographique qui ont exposé au salon organisé par le Photo-club de Salzbourg en Autriche en 1951. A cette occasion, il a présenté trois œuvres « Junges Mädchen und Musik », « Morgengrauen » et « Schutzlos », la dernière ayant remporté la médaille d'argent du salon. En traduisant les termes utilisés dans les titres en allemand, il est possible d'obtenir des équivalents tels que « Dawn » ou « Aurora » pour la deuxième image, ainsi que « Unprotected » ou « Indefensive » pour la troisième image. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de reproductions pour prouver l'hypothèse, les photographies devraient éventuellement correspondre à des copies de « L'aube » ou « L'aurore » et « Sans abri » ou « Sans gite ». En ce

qui concerne la soumission en double des photographies, il est possible qu'elle soit liée à deux soumissions différentes, l'une faite collectivement par le FCCB et l'autre directement par le photographe. Cela expliquerait la différence par rapport aux titres choisis, éventuellement traduits du titre original en portugais.

Une autre photographie qui se détache par rapport à l'ensemble de 1951 est « *Solarizada* » (Fig. 488) de Geraldo de Barros. La trajectoire de Barros dans le club, déjà commentée dans des sujets précédents, a été marquée par des positions controversées, mais aussi par le goût du débat. Geraldo de Barros était un artiste agité, mais aussi un chercheur infatigable, presque obsessionnel. Son intérêt pour la photographie est parallèle au dessin, à la gravure, à la sculpture et à la peinture, s'interrogeant constamment sur le réel, sa représentation et les limites d'un art figuratif. Et c'est dans ce contexte que se déroule son passage au FCCB. Fréquent dans les activités quotidiennes du club depuis 1949, Barros avait deux photos dans l'envoi spécial fait par la FCCB au salon de Paris en 1950. Tout comme « *Na janela* », « *Solarizada* » n'a pas non plus été accepté à Paris. Comme le titre qui révèle, tout d'abord, la photographie est un signe de la présence de la "solarisation", une technique fortement identifiée à la production du photographe américain Man Ray durant ses années parisiennes. Cependant, avant de signaler un contexte d'exception ou une production essentiellement transgressive, le cas de la solarisation est en fait l'un des grands exemples de l'ampleur de l'appropriation entreprise dans la production de photographes amateurs et diffusée dans diverses manifestations du circuit.

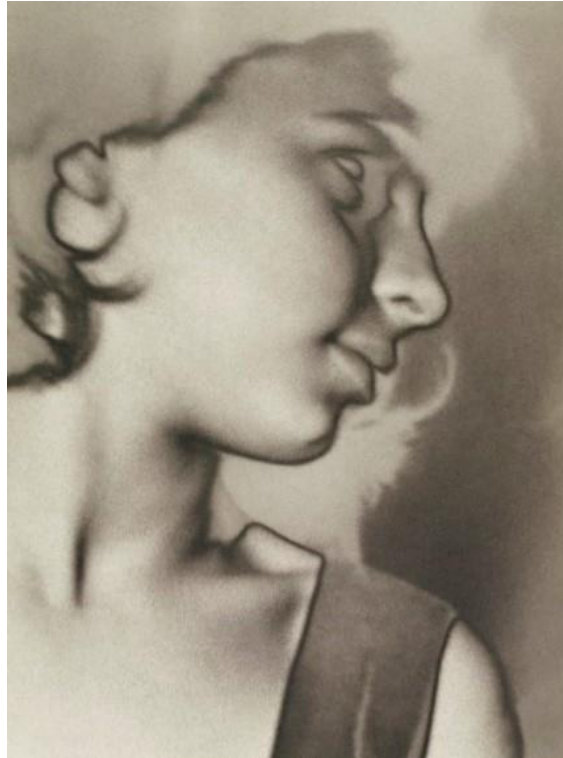


Fig. 488 : « Solarizada » (29,1x21,8 cm) de Geraldo de Barros. Coll. Société française de photographie, s.d.

En premier lieu, il est nécessaire d'éliminer l'hypothèse que la solarisation serait une technique étrange pour les salons d'art photographique de l'époque. En effet, dans l'édition 1950 du salon parisien, le français André Thévenet a fait accepter sa solarisation « Étude en gris » (Fig. 327, chapitre 2) dans le salon et publié dans la sélection des images du salon réalisées par Photo-Revue. En outre, la même année, « Le diable au corps » (Fig. 320, chapitre 2) de l'allemand Lorca, une photographie solarisée, a également été exposée dans l'exposition. La réserve concernant Lorca est que, cette année-là, les images des photographes de São Paulo étaient des hors-concours. Piste relevant concernant la façon dont les échanges entre amateurs de l'époque pouvaient se dérouler dynamiquement, Thévenet fait publier l'article "Solarisation" dans le numéro 53 du BOLETIM de São Paulo, daté de septembre 1950. Dans le texte, Thévenet fait un bref historique de la technique, associant sa découverte à une expérience accidentelle faite par Sabattier. Il évoque ensuite des travaux tels que ceux de Man Ray et Erwin Blumenfeld, décrits comme des « chercheurs passionnés » qui ont su explorer toutes les possibilités de la solarisation. Pour le photographe français, même si la solarisation exige « de bonnes connaissances techniques », « le plus grand succès de la photographie solarisée est principalement dû à l'imagination de l'auteur ». D'une manière générale, il définit la solarisation comme « l'étape d'inversion partielle du négatif » et rapporte que « sa principale difficulté est

de ne pas dépasser ce point et de conserver, quand on le souhaite, la demi-teinte ». Thévenet ajoute que « la caractéristique essentielle du procédé est la formation d'une ligne de contour au moment crucial du principe de l'inversion. Cette ligne, claire, étroite et précise, apparaît comme par magie ». Cependant, avant de travailler en laboratoire, le photographe avertit que la photographie initiale doit être prise dans des conditions spécifiques, favorisant principalement le contraste entre les parties lumineuses et sombres.



Fig. 489 : “Profil de jeune femme” de André Thévenet. BOLETIM n. 53, set.1950, p.25, p.12

Thévenet explique le processus étape par étape, tout en soulignant que le temps d'exposition peut varier de 2 à 15 secondes, ce qui fait exploser le caractère expérimental de la technique. Il convient de mentionner que l'article, malgré avoir été écrit par un photographe français installé à Vichy, le texte est une traduction de l'original publié para le *Circolo Fotografico Milanese* d'Italie.

En fait, le premier indice d'une solarisation dans le salon parisien date de l'édition de 1934, avec « Bleuets (solarisation) » du Ch. Hurault (Fig. 167). Dans le salon de 1937, « Torso » de Jaroslav Fabinger (Fig. 194) a été parmi les photographies choisies, et l'exemplaire fait également partie de la collection internationale Sfp.

En 1949, Barros lui-même fait publier une photographie solarisée (Fig. 490 dans BOLETIM. Il s'agit d'une variante de l'image présente dans la collection Sfp, avec un cadre plus large, comprenant deux modèles. Publiée dans l'édition de décembre 1949, il est possible que la même image ait été l'une des images acceptées de Barros à l'occasion du 9ème Salon

International. L'incertitude quant à la version par rapport à laquelle il s'agit est liée au fait que Barros nomme à la fois l'image publiée dans BOLETIM, et celle envoyée à Paris, avec le même titre.

Cependant, grâce au cachet apposé au dos de la photographie présente dans la collection de la Sfp, on sait que la même image a été acceptée à la *IV Mostra de Retratos, Figuras e Nus de Bologna* en Italie en 1950. A l'occasion du salon italien, le Brésil comptait 18 exposants, dont 11 membres du FCCB et était la plus grande représentation étrangère, devant la France et la Hongrie. « Le diable au corps » de German Lorca a également été accepté à l'épreuve italienne. En 1951, le *X Salão Internacional* de São Paulo avait au moins une photo solaire acceptée dans le salon.



Fig. 491 : “Solarisation” de R. Martinek.
BOLETIM n.66, out. 1951, p.17

Produite par le photographe tchécoslovaque R. Martinek, « Solarisation » a été publié dans l'édition d'octobre 1951 de BOLETIM⁵⁹⁵, qui détonne le bon accueil que la photographie a reçu tout au long de la manifestation. En fait, dans l'analyse de la publication officielle du FCCB, la référence à la solarisation est beaucoup plus précoce que les premières manifestations

⁵⁹⁵ BOLETIM n.66, out. 1949, p.17

attestées lors de l'exposition internationale. Dans l'édition du numéro 6 de la revue, datée d'octobre 1946, la première page présente l'article suivant : « SOLARISATION – Qu'est-ce que c'est et comment l'exécuter. »



Fig. 492 : A SOLARIZAÇÃO – O que é e como executá-la. BOLETIM n.6, out. 1946, P.1

Dans la publication, l'auteur n'est pas identifié. Cependant, il ne s'agit pas d'une traduction ou d'une adaptation d'un texte étranger, car la première partie du sujet est directement liée à la vie quotidienne du club :

Certaines œuvres extrêmement intéressantes et originales, caractérisées par la quasi-absence de modelage, avec des objets aux figures marquées d'un contour noir qui ressemblait plus à un " crayon " qu'à une photographie, ne sont pas passées inaperçues aux yeux des visiteurs de notre salle. Et il y avait beaucoup de laïcs qui pensaient que c'était une reproduction de dessins, admiratifs quand nous leur avons expliqué que c'était un processus purement photographique, appelé 'Solarisation'.

Ainsi, en premier lieu, l'article traite de la difficulté et des défis que la technique implique, soulignant, comme dans le cas de Thévenet, l'importance de l'image initiale qui doit être marquée par "une délimitation claire entre les zones d'ombres et de lumières, généralement des objets sombres sur fond clair". Ensuite, l'auteur traite du processus de révélation, "où réside

tout le secret de la solarisation". A cette fin, il se réfère à un texte publié par Ivo Mezzo dans *Correo Fotográfico Sudamericano*, où l'auteur "enseigne une méthode pratique et simple pour l'exécution des œuvres par le processus de solarisation".

La même année, Daniel Masclet publie dans le numéro d'octobre de Photo-Cinema le texte « Manière, pastiche et personnalité », où l'auteur exécute des « pastiches » de certains photographes célèbres, sous prétexte que ce processus, contrairement au plagiat, implique la création d'une « nouvelle graphie », bien que basée sur le style et l'essence de l'auteur parodié. Pour cela, Masclet choisit l'œuvre de trois « maîtres » : David Octavius Hill, Jan de Meyere et Man Ray. Dans le cas de Man Ray :

Voulant faire une solarisation genre Man Ray, je commençai donc par faire un portrait et je le solarisai de la manière aujourd'hui classique, en l'illuminant et le redéveloppant au laboratoire. J'obtins ainsi un portrait solarisé assez bon, mais qui manquait d'éclat et, ce qui était bien pis, n'avait pas du tout l'air d'avoir été exécuté par Man Ray ! Pourtant, je connais bien Man Ray et son œuvre. J'ai chez moi, livre précieux, son fameux album de photographies, que j'examine bien souvent, les jours d'inquiétude artistique, en guise de réconfort... Je cherchai pendant une semaine ce qui pouvait bien manquer à mon image pour qu'elle ait 'l'air d'un Man Ray'.

En cherchant un élément qui reflète l'essence même de la photographie de Man Ray, Masclet conclut que « si la noblesse, la dextérité et la simplicité » sont les fondements du travail de Hill, « les jeux de lumière et les marques noires » caractérisent l'œuvre de Meyere, chez Man Ray c'est "essentiellement le mystère qui est la marque de Man Ray ! Toujours au sujet de Man Ray, l'auteur affirme que, dans le domaine des principes techniques, n'importe qui peut prendre des photos solarisées, mais il a fallu beaucoup de poésie et de mystère pour atteindre le pouvoir de « un Man Ray ». La solution trouvée par Masclet a été d'effectuer une solarisation à partir de l'image négative, et non à partir du positif comme recommandé, ainsi, selon son récit, l'image présente ses éléments en tons inversés, provoquant un impact, mais en même temps portant l'image de poésie et de mystère, outre une « aura surnaturelle ». Enfin, pour Masclet, il avait réussi à faire une solarisation « à la manière de Man Ray » (Fig. 493).



Fig. 493 : “Pastiche – Man Ray” de Daniel Masolet. Photo-Cinéma, oct. 1946, p 109

En 1951, dans la *Chronique mensuelle*⁵⁹⁶, sa publication officielle, la Sfp publie dans l'édition de mars l'article suivant : « De la Photographie Solarisée où il est question d'un Art Photographique » de Claude R. Michaelides. L'auteur commence le texte en notant que la photographie dite "picturale", bien que très débattue, n'atteint pas la même visibilité que le reportage, la publicité, la photographie documentaire et scientifique. Pour Michaelides, en termes généraux, la pratique artistique en photographie doit être le résultat de l'inspiration de l'artiste et de l'utilisation de techniques « purement photographiques ». A titre d'exemple, l'auteur cite les résultats obtenus par les montages, les cadres, la solarisation et l'inversion des négatifs - dans la mesure où ces différents modes sont des pratiques combinées aux photographes Man Ray, Moholy Nagy, Daniel Masolet et Scaioni.

L'argument est que la photographie artistique n'est pas soumise à la "représentation rigoureuse du réel" et peut aussi se développer dans le domaine de l'irréel, de l'imagination et du fantastique. En contrepoint, l'auteur cite les commentaires de Maurice Chapelan, soulignant la dimension artistique de la pratique photographique, faits en janvier de la même année et qui ont également fait l'objet de débats cités au début de cette partie du chapitre. Comme référence

⁵⁹⁶ *Chronique mensuelle* – Société Française de Photographie. Paris, mars 1951, p.81

pour ceux qui veulent en savoir plus sur la solarisation, l'auteur laisse deux recommandations : le livre « Technique Photographique » de L.P. Clerc et volume numéro 1 du Photo-Almanach Prisma.

Publié en 1938, l'Almanach Photo Prisma est une publication française, au format encyclopédique. Avec des thèmes classés par ordre alphabétique, l'almanach a apporté des entrées d'ordre technique, expliquant le fonctionnement de plusieurs des mécanismes liés à la photographie, passant par des conseils d'application quotidienne de la pratique photographique, à des discussions sur l'art et l'esthétique. Des exemplaires de l'almanach ont été trouvés dans la collection de la Société française de photographie et dans la collection privée du photographe Wilson Bapitsta de Belo Horizonte. Depuis sa première édition, la publication apporte une entrée pour expliquer à la fois la pratique du photogramme et de la solarisation. En ce qui concerne ce dernier, le thème de la clôture de ce thème, le Photo-Almanach Prisma apporte la définition suivante :

La 'solarisation' est la dernière nouveauté apportée au domaine déjà vaste de la photographie d'interprétation. Sa réalisation est née de l'observation des réactions chimiques d'un papier développé et non fixé. (...) Choix du sujet – Profil de personne blonde. Fleurs blanches. Tout sujet clair. Paysages avec premiers plans très délimités et sombres.⁵⁹⁷

En fait, l'approche choisie par l'almanach porte sur l'une des hypothèses correspondant au processus d'appropriation de la solarisation chez les praticiens amateurs. Dans l'entrée, des éléments tels que la difficulté d'obtenir le résultat et la lenteur du processus, fondés davantage sur l'expérience individuelle que sur des règles universelles appropriées, sont mis en évidence. Cet argument s'ajoute à plusieurs autres déjà mentionnés, que ce soit ceux qui associent le résultat final de la solarisation au dessin ou à la gravure, ou ceux qui voient dans ce processus l'opportunité d'une approche irréaliste, surréaliste ou fantastique de la photographie. Outre le texte, l'almanach a également publié deux images illustratives (Fig. 494 et Fig. 495)

⁵⁹⁷ *Photo Almanac Prisma*, Éditions Prisma, 1938, p. 356 (tradução livre)



Fig. 494 : « Solarisation ». *Photo Almanac Prisma*, Éditions Prisma, 1938, p. 356

SOL

est éclairée. Avec le matériel photographique habituel, il est très facile de réaliser des tirages et de mettre en valeur le sujet par un éclairage approprié.

Commencez avec des objets simples et simples de formes : vous pourrez donner libre cours à votre fantaisie quand vous aurez obtenu le technique à l'essai.

La solarisation peut se faire également sur plaque ou film panchro, ou sur papier.

Nous donnons ci-après une autre façon d'opérer, préconisée par M. Servant :


Utilisation exclusive de plaques ou films panchromatiques bien sensibles au rouge. — Simple, ces résultats sont à l'essayer.

Choix du sujet. — Profil de personne à l'essai.

Tout sujet clair.

Préparer avec premiers plans très délimités et sombres.

Nipoti solarisé.



Epreuve positive
Photo TABARD.

Éclairage. — Bien du jour, presque sans contre-jour, tout éclairage doit provenir de 2 à 3 mètres du sujet.


Premier temps de pose. — Trois secondes, mais sans être, de tout développement, comme au développement normal.

Deuxième temps de pose (solarisation). — On expose au négatif de 1 à 2 mètres, ou de 2 à 3 mètres, dans une chambre noire, d'une lampe de 10 lampes pendant un premier temps identique pour plaques orthochromatiques. On expose 10 secondes.

Deuxième développement. — On développe dans la même chambre noire, à l'appareil de 30° à 1° pendant 10 minutes sans agiter.

Il est nécessaire d'être un révélateur parfaitement blanc et d'être pendant la solarisation, pour être

Photographie solarisée M. AUVILLAIN.



359

Fig. 495 : « Solarisation ». *Photo Almanac Prisma*, Éditions Prisma, 1938, p. 356

A partir de ces premières connexions, la proposition suivante était d'analyser la collection de périodiques Sfp et d'essayer d'identifier d'autres exemples ou stratégies d'approche à la solarisation. La première image (Fig. 496) a été publiée dans *The American Annual of Photography*, édition 1950, la deuxième (Fig. 497) et la troisième (Fig. 498) ont été reproduites des *Photograms of the Year*, publiés respectivement en 1951 et 1953 par la Royal Photographic Society.



Fig 496: "Pearls" de Lionel Heymann. *American Annual of Photography* (1950), p. 149

Deux autres exemples ont été trouvés dans la Photographie chinoise, dans le numéro de février 1950 (Fig. 499) et dans la Fotorevija da Jugoslávia, de novembre-décembre 1955 (Fig. 500).

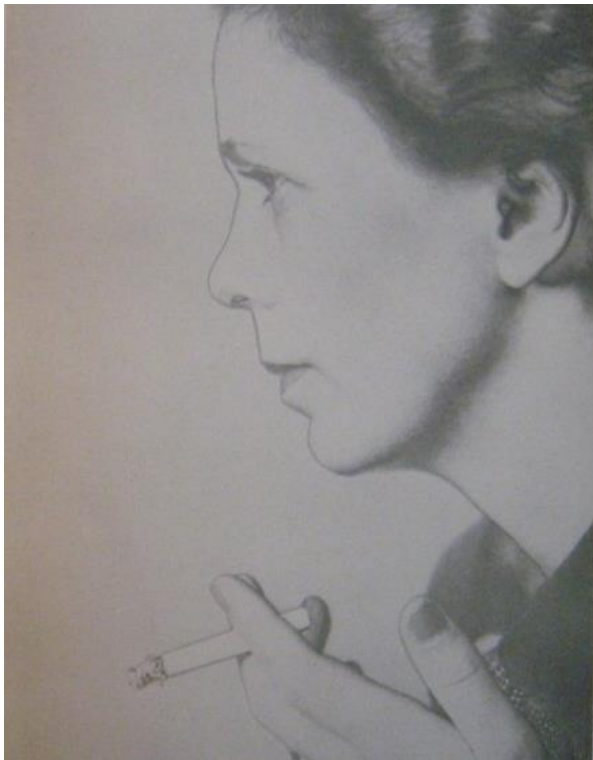


Fig. 497: "Profile" de Ryno Sorner (Sweden).
Photograms of the Year (1951). Collection Sfp



Fig. 498: "Leni" de Mrs. Jean Rudinger
(London). *Photograms of the Year* (1953).
Collection Sfp

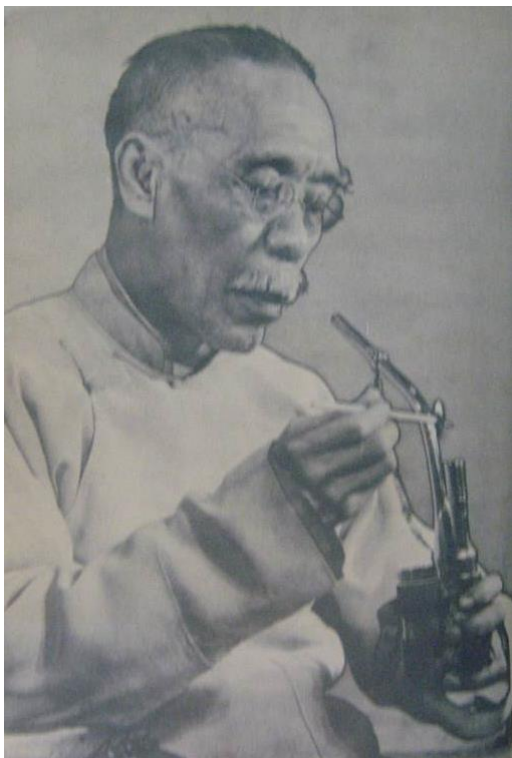


Fig. 499 : *Chinese Photography* (1950).
Collection Sfp

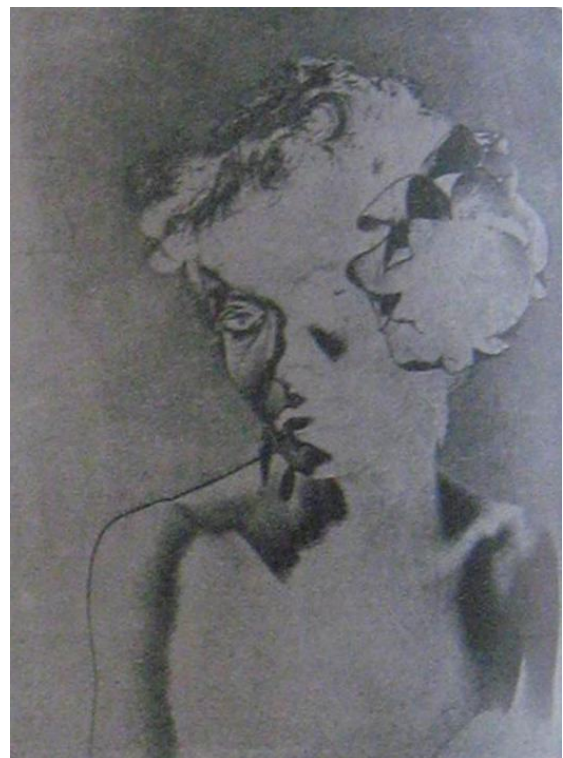


Fig: 500: "Portret (solarizacija)", Fororevija
(1955). Collection Sfp

Bien que la récurrence de la solarisation ait été plus épisodique que routinière, sa présence dans différents contextes du circuit amateur indique son entrée définitive dans le répertoire amateur. Pour Geraldo de Barros, c'était une étape fondamentale pour le développement de ses compétences en laboratoire, mais aussi un moyen de mettre en tension la relation entre photographie et mimesis, entre pratique photographique et enregistrement du réel. Plus que tout autre membre de Bandeirante, Barros a su traduire en images photographiques nombre de ses propositions, enregistrées principalement lors des débats du séminaire. Dans sa première participation au salon en 1949, « Solarizada » est la synthèse de son engagement dans les activités quotidiennes du club, mais aussi de son approfondissement dans les expériences au laboratoire. En 1950, "Marginal... Marginal" est un autoportrait, obtenu grâce à une exposition de cinq minutes⁵⁹⁸ qui enregistre Barros appuyé sur le verre d'une fenêtre à l'extérieur du bâtiment. Malgré une image de soi basée sur l'exclusion par rapport au groupe, les archives de BOLETIM, en plus des séminaires, prouvent un engagement de Barros dans les activités quotidiennes du club. L'édition d'avril 1950⁵⁹⁹ (Fig. 501), par exemple, a enregistré le photographe assistant au montage du salon en 1949.



Fig. 501: Geraldo de Barros (centre) assistant au montage du VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB. BOLETIM n. 48, abril de 1950, p. 7

⁵⁹⁸ Image discutée au séminaire d'art photographique de janvier 1950. Le photographe a utilisé la même ressource qu'il avait employée dans "Na janela", en utilisant une carte perforée comme diaphragme. BOLETIM n.45, janeiro de 1950, p. 14

⁵⁹⁹ BOLETIM n.48, abril 1950, p.7

Au cours de son séjour à la FCCB, Barros s'est certainement fait remarquer, soit par la manière presque obsessionnelle dont il travaillait, soit par ses opinions controversées et son penchant pour le débat. Dans la rubrique "Pílulas cianídricas", caractérisée par la publication de provocations humoristiques envers les membres du club, Geraldo était l'une des cibles de l'édition numéro 50⁶⁰⁰ :

LES 'GERALDICAS' - Il y a déjà eu dans le Club une époque des 'Farkadas'. Nous entrons maintenant dans l'ère des 'Geraldicas'. Notre très bon Geraldo de Barros a "repris" quelques sujets un peu ali... é ... nés.... On dit, on ne sait pas si c'est vrai, que Geraldo a participé à un "séminaire de photographie" à Engenho de Dentro....

La production de Geraldo de Barros est comparée à celle de Thomaz Farkas, précisément parce qu'ils ont tous deux provoqué des débats animés au sein du club. Il est également fait référence à l'atelier d'Engenho de Dentro, un programme d'activités thérapeutiques par l'art dirigé par la psychanalyste Nise da Silveira⁶⁰¹, avec la collaboration de plusieurs artistes brésiliens, comme Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitorio et Geraldo de Barros⁶⁰² lui-même. La chronique rapproche ainsi la production de Barros de celle des patients de Nise da Silveira, une lecture plutôt péjorative du contexte.

L'année 1951 est fondamentale pour la trajectoire artistique de Barros. Au Brésil, le Musée d'Art de São Paulo accueille son exposition "Fotoformas" en janvier. Selon Heloísa Espada⁶⁰³ :

Dans cette exposition, l'artiste dispose des photographies en utilisant la structure schéographique de Lina Bo Bardi, avec des cylindres qui vont du sol au plafond. Geraldo réalise diverses compositions avec des images sur chaque panneau et présente en outre les œuvres 'A menina do sapato' et 'Máscara africana', aux contours découpés et collés sur un support, aux caractéristiques des objets. Dans le texte de la brochure de l'exposition, Pietro Maria Bardi annonce la bourse que Geraldo reçoit du gouvernement français.

Selon Espada, la même exposition est ensuite exposée à Rio de Janeiro, au siège du Ministère de l'éducation et de la santé. Barros obtient un congé d'un an de son travail de banquier à Banco do Brasil et part pour l'Europe au début de cette année :

⁶⁰⁰ BOLETIM n. 50, jun. 1950, p. 22

⁶⁰¹ Les œuvres d'art produites par les patients de Nise da Silveira ont été exposées pour la première fois à l'échelle internationale lors du Ier Congrès international de psychiatrie, tenu à Paris en 1950.

⁶⁰² VILLAS BOAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). Tempo soc., São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, Nov. 2008

⁶⁰³ ESPADA, Heloísa. Geraldo de Barros e a fotografia. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 287

Au cours de son voyage, il rencontre les artistes Giorgio Morandi, en Italie, Otl Aicher, à Ulm, en Allemagne - d'où il suit des cours d'arts graphiques à la Hochschule für Gestaltung (École supérieure de forme) -, et Max Bill, à Zurich, en Suisse, avec lequel il entre en contact grâce à Bardi. A Paris, il rencontre Paulo Emílio Sales Gomes, professeur de cinéma à la Sorbonne et futur fondateur du Cinemateca Brasileira, étudie la lithographie et la peinture à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts et devient élève du graveur anglais Stanley Hayter à l'Atelier 17.

Si les photographies de Barros ne sont pas acceptées pour le salon international de la Sfp en octobre 1951, deux gravures réalisées pendant son séjour à Paris sont exposées au Salon de mai de 1952, organisé par une association du même nom et consacrées exclusivement à la sculpture, la gravure et la peinture. A cette occasion, le Brésil a compté sur un nombre expressif de participants. La présentation de l'exposition comprenait également un texte de Francisco Matarazzo Sobrinho, responsable de la création du Musée d'art moderne de São Paulo en 1948 et de la Biennale de São Paulo en 1951. Parmi les artistes du pays figurent les peintres Lívio Abramo, Antônio Bandeira, Aldo Bonadei, Ayres Cardoso (Lula), Flávio de Carvalho, Lucy Ferreira, Milton da Costa, Cícera Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Danilo Diprete, Almir Mavignier, Maria Leontina, Cassio Mboy et Alfredo Vopi. Les sculpteurs Victor Brecheret, Mario Cravo, Bruno Giorgi et Maria Martin y ont également participé. Parmi les graveurs, outre Barros, il y avait aussi Lívio Abramo, mais aussi Osvaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Yllen Kerr, Poty Lazarotto, Elizabet Nobiling, Fagya Ostrower.

Au Brésil, Barros participe à la 1ère Biennale du Musée d'Art Moderne de São Paulo et reçoit le Prix d'acquisition Francisco G. Spina/Nadir Figueiredo pour ses monotypes. La trajectoire de Barros est le premier indice pour comprendre le déroulement de la production photographique amateur brésilienne dans les années 1950, notamment à partir de son approche décisive de l'art abstrait. L'ancien membre du FCCB s'impose comme l'une des principales références du « Concretisme » au Brésil, étant l'un des membres du *Grupo Ruptura*, également formé par Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Fejer et Leopold Haar. De plus, Barros a été l'articulateur principal pour l'organisation de la « Salle de Photographie » de la 2ème Biennale de São Paulo, tenue en 1953, composée de photographies des membres du club de São Paulo.

Bien que formellement absent de la routine du FCCB, Barros envoie encore des photographies à l'occasion des salons de 1952 ("Fotograma") et 1953 ("Muro de Toledo", "Arvores e linha" et "Fotograma n.3"). En 1954, l'artiste envoie quatre exemplaires (numéros 50 à 53) de la série "Fotoforma" (Fig. 502) et, l'année suivante, trois images : "Cabeça de menino", "Composition I" (Fig. 503) et "Composition II", toutes de 1950.

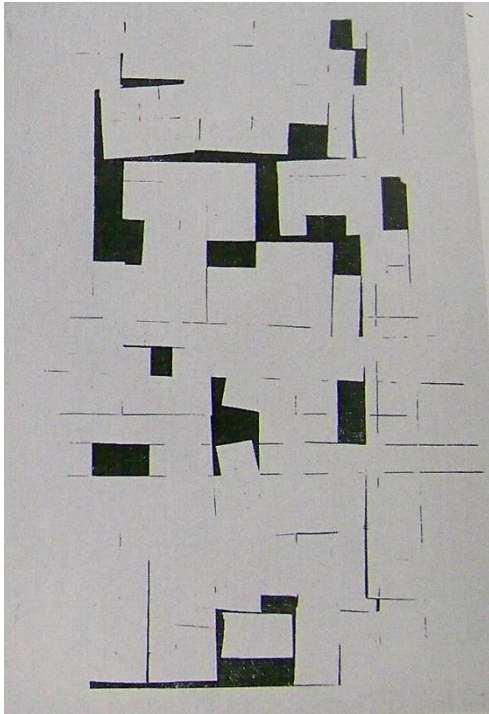


Fig. 502: “Fotoforma n. 54” de Geraldo de Barros 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1954. Collection FCCB de São Paulo

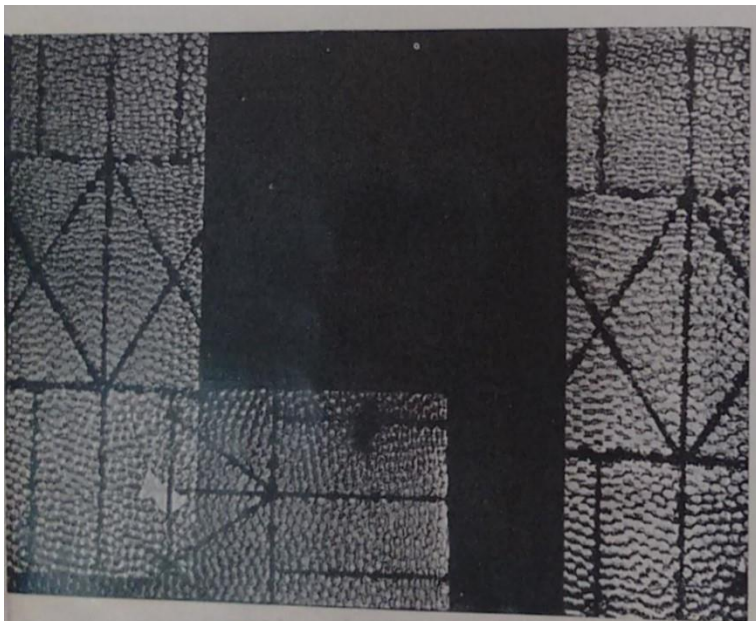


Fig. 503: “Composição I” de Geraldo de Barros. 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1955. Collection FCCB de São Paulo

A partir du chapitre suivant, les transitions, comme celle de Geraldo de Barros, dicteront le rythme du narratif. L'objectif est de comprendre les différences et similitudes entre l'ensemble de 1951 et 1960, c'est-à-dire les principales permanences et ruptures. Le tournant décisif de Barros par rapport à l'expérience abstraite est étroitement lié au panorama de la production artistique brésilienne de l'époque, et ce phénomène a des répercussions importantes sur la pratique photographique amateur au sein des photo-clubs et sur leur circuit par conséquence. La participation de Barros dans les salons du FCCB jusqu'en 1955 marque la place de référence que la production de l'artiste occupe parmi les amateurs de l'époque.

4. Photos du Brésil⁶⁰⁴

Dans l'édition numéro 47 de BOLETIM, datée de mars 1950, le FCCB annonçait dans sa « Note du mois » la rencontre entre les dirigeants du club et Jayme Moreira Luna, président de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, organisée dans le but de diriger la réalisation du 1er Congrès de l'Art Photographique et, par conséquent, la fondation d'une « Fédération Brésilienne ». L'initiative s'appuyait sur le diagnostic selon lequel « les clubs répartis sur l'ensemble du territoire national se sont préoccupés presque exclusivement de leurs problèmes domestiques, sans prêter attention à la possibilité d'une unification des méthodes de travail ». Dans le même numéro du magazine, le soutien total de Luna aux projets du *Bandeirante* est ratifié. En mai de la même année, le BOLETIM annonce l'adhésion du FCCB à la Fédération Internationale d'Art Photographique et transcrit une déclaration prétendument faite par le président de l'entité, Maurice Van de Wyer, où il dit : « Comme vous êtes la Société la plus puissante de l'Amérique du Sud, Votre Pays sera certes magnifiquement représenté au sein de la FIAP ». La note souligne que l'entité comprenait des groupes nationaux d'Autriche, de Belgique, de Cuba, du Danemark, d'Espagne, de Finlande, de France, des Pays-Bas, de Hongrie, du Luxembourg, d'Italie, du Portugal, de Suisse, de Tchécoslovaquie, de Suède, d'Irlande, de Yougoslavie et maintenant aussi du Brésil. En septembre, la publication d'une description particulière du processus de développement des entités concernant la mise en œuvre de la convention et la création de la fédération nationale⁶⁰⁵ :

Quel chimiste voit un processus de 'sublimation', dans lequel vous avez des vapeurs qui créent des corpuscules solides sans le passage obligatoire par la phase liquide - ainsi nous assistons au phénomène de la 'Convention-Fédération' en temps voulu porté sur le terrain par les dirigeants du *Bandeirante*.

Il n'y avait pratiquement pas de "phase liquide ". Des idées nous passons directement à l'action ce qui s'avère être le sujet mûri dans l'esprit de tous les responsables des entités photographiques nationales. (...)”

Au cours de ce processus, malgré le soutien initial, aucune preuve de la collaboration de la SFF n'a été trouvée. Malgré cela, l'organisation de la « 1ère Convention brésilienne d'art photographique » a été confirmée pour décembre 1950, se tenant effectivement entre le 8 et le 10 décembre au siège du FCCB à São Paulo. Les directeurs ou délégués suivants étaient présents au congrès⁶⁰⁶:

⁶⁰⁴ “Photos du Brésil”. Photo-Revue, jan. 1960, p. 10. Note avec une sélection de sept photos présentées lors de l'exposition brésilienne tenue en février 1960.

⁶⁰⁵ Boletim, n.53, Setembro. 1950, p.8

⁶⁰⁶ “1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica”. BOLETIM n.56, dez. 1950, p.21

Foto Clube Brasileiro (Distrito Federal) – Dr. J. Nogueira Borges, Presidente Perpétuo; Dona Hermínia de M. Nogueira Borges, Diretora Social; Sr. Clovis de Britto, Vice-Presidente e Sr. José Oiticica Filho, Diretor Técnico. **Foto Clube do Espírito Santo** – Dr. Roberto Vianna Rodrigue, Vice-Presidente; **Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema** – Francisco Afonso Albuquerque, representante; **Foto-cine Clube Pontagrossense** (Paraná) – Sr. Adão R. Felde, Presidente; Sr. João B. Mussolon, Diretor de Propaganda e Sr. José Serman; **Foto-cine Clube Sancarlense** (S. Paulo) – Sr. Enéas Camargo, Secretário; **Foto Clube de Alagoas** – Se. Aldo A. de Souza Lima, representante; **Foto Clube do Paraná** – Sr. Plínio Silveira Mendes, representante; **Foto-cine Clube do Recife** (Pernambuco) – Sr. Walter Guimarães Mota, Diretor Cinematográfico; **Foto-cine Clube Mackensie** (S. Paulo) – Sr. Boris Kauffmann, Presidente, e Alvaro Guimarães Jr., Secretário; **Foto-cine Clube de Campinas** (S. Paulo) – Sr. Alexandre Messias, Presidente; e Sr. Ludovico Lucas, Diretor Social; **Foto Clube de S. José dos Campos** (S. Paulo) – Sr. Angelo F. Nuti, representante; **Foto-cine Clube de Poços de Caldas** (Minas Gerais) – Sr. Moacyr de Carvalho Dias, Presidente; **Sociedade Fluminense de Fotografia** (Niterói, Rio de Janeiro) – Sr. Plínio Silveira Mendes, representante; **Centro Acadêmico ‘Luiz de Queiroz, Dept. Fotográfico** (Piracicaba, S. Paulo) – Sr. José Pereira de Queiroz Neto e Mario Guedes da Silva, diretores; **Foto Clube da Baía** – Sr. Carlos F. Latorre, representante; **FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE** – Dr. Eduardo Salvatore – Presidente; Dr. Jacob Polacow – Vice-Presidente; Antonio da Silva Victor, Dir. Cinematográfico e Antonio Gomes de Oliveira, Presidente do Conselho Deliberativo.

Selon le rapport d'activités publié dans BOLETIM⁶⁰⁷, l'événement était basé sur la discussion de quatre thèses différentes, « présentées par les différentes entités participantes », qui ont été développées grâce aux comités de travail. La première thèse « Fédération Brésilienne de Photographie » a été présentée par le *Foto Clube Brasileiro* de Rio de Janeiro et a été développée grâce à une commission formée par Álvaro Guimarães Júnir (Foto Clube de Santos), Plínio Mendes (comme représentant du Foto Clube Paraná) et Jacob Polacow (Foto-cine Clube Bandeirante). La deuxième thèse, « Bases essentielles de la critique photographique », est inspirée d'un essai réalisé par Álvaro Guimarães Júnior et développé par une commission composée de José Oiticica Filho (Foto Clube Brasileiro), Aldo de Souza Lima (comme représentant du Foto Clube Alagoas) et João B. Mussolon de F. C. Pontagrossense. La troisième thèse, « Organisation des portefeuilles brésiliens », rédigée par Aldo de Souza Lima, a été discutée par Moacyr Dias (Foto Clube Poços de Caldas), Alexandre Messias (Foto Clube Campinas) et Francisco Albuquerque (comme représentant de la Sociedade Cearense de Fotografia). De même, les membres du FCCB demandent l'envoi des suggestions de thèses à présenter lors de l'événement. La position initiale du conseil d'administration, selon le compte-rendu, était de reporter la discussion sur la participation à l'événement, dans la mesure où tous les administrateurs de l'entité n'étaient pas présents à la séance ce jour-là. Le 27 novembre est

⁶⁰⁷ “1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica”. BOLETIM n.56, dez. 1950, p.19

attesté un nouvel envoi du FCCB de São Paulo, daté du 15 novembre et proposant les 8, 9 et 10 décembre pour le 1er Congrès. Lors de la réunion du 4 décembre est lu un télégramme du FCCB daté du 29 novembre demandant de toute urgence une confirmation de la participation de la SFF. Et c'est précisément au cours de cette réunion que les raisons qui ont conduit au manque de clarification du MFS et à son absence de l'événement de São Paulo sont expliquées. Après l'envoi du télégramme, les membres de la SFF ont répondu à le FCCB par la nomination de Plínio Mendes comme représentant de l'entité. En outre, les membres de la SFF ont consigné dans le compte-rendu l'envoi de suggestions par l'intermédiaire de leur représentant et indiquent que, dans le cas de la création d'une Fédération, ils soutiennent l'initiative, mais pour une période temporaire de deux ans. Cependant, lors de la prochaine réunion, le 11 décembre, la négative de Plínio Mendes est enregistrée, par télégramme du 7 décembre. L'atmosphère de tension était évidente et, selon la version figurant au compte-rendu, concerne le fait que la demande de report de l'événement faite par les membres du SFF a été ignorée par le FCCB. La justification des photographes de Niterói était liée au fait qu'aucun de leurs directeurs n'était disponible au moment de l'événement. Selon Luna, après avoir reçu le télégramme qui confirmait l'organisation de la Convention, il aurait appelé directement Salvatore pour demander le report et aurait déclaré qu'il avait promis de transmettre la demande aux autres membres du Bureau, ainsi qu'une réponse par téléphone. Ainsi, le président de la SFF attribue au manque de communication entre les entités l'absence de son entité dans la 1ère Convention, dans la mesure où ce n'est que le 5 décembre, qu'il obtient la confirmation définitive que l'événement aura lieu à partir du 8 de ce mois. L'indication de Plínio Mendes était l'alternative trouvée par l'entité, dans la mesure où il a été désigné comme partenaire-représentant de la SFF à São Paulo. Avec sa négative, tenue à la veille de l'événement, et justifiée par le fait qu'elle représenterait déjà une autre entité, le club de Niterói, ne serait d'abord pas représenté dans l'événement, un fait qui ne s'est pas produit, selon le rapport de la Convention publié dans BOLETIM.

Le désaccord entre les entités a eu des répercussions immédiates, qui se sont d'abord traduites par le boycott des membres du SFF dans les salons tenus par la FCCB. Sujet tabou parmi les autres membres du « *Bandeirante* », il fut abordé par José Oiticica Filho dans le texte « *Reforçando os pontos dos ii* » (« En clarifiant les questions ») publié dans le BOLETIM de mars 1951. Cette publication était une réponse aux commentaires de Gomes de Deus, publiés par le magazine SFF, qui mettaient en doute le déroulement du procès du Salon international

de São Paulo⁶⁰⁸ Pour Oiticica, l'auteur effectue une « collecte de données » et fait une analyse biaisée des chiffres qui avait pour objectif de nous faire croire qu'il y a eu des persécutions de membres de la SFF dans les salons de São Paulo. Il en est de même dans le numéro 17 de la revue SFF de 1951, où un « auteur anonyme » déclare que les membres de la SFF ont cessé d'envoyer des œuvres parce que les « Salões Bandeirantes ont rejeté des œuvres envoyées collectivement par Fluminense ! ». Selon José Oiticica Filho, l'auteur affirme toujours catégoriquement que « les œuvres sont rejetées en masse », qui « sont des photographies récompensées dans différents salons et autres, sans aucune donnée concrète, préjugant le jugement qui serait rendu à São Paulo ! ». Pour Oiticica, le rejet doit être reçu d'une autre manière par les *Fluminenses*, car il fait partie du processus de concours pour le salon. Selon sa vision, c'est au conseil d'administration de l'entité de guider ses membres et de chercher des alternatives pour se faire accepter dans de nouvelles opportunités. Pour l'auteur, le boycott de la SFF n'a fait qu'« affaiblir le progrès de l'art photographique au Brésil ». En effet, les *fluminenses* restent absents des salons de São Paulo dans les éditions correspondant aux années 1953, 1954 et 1955, précisément une des périodes de plus grande expérimentation esthétique et technique du FCCB.

La polarisation entre les deux principales entités du pays a certainement entravé le développement d'une Fédération brésilienne, officiellement créée, mais qui est restée pratiquement inactive dans les années qui ont suivi. Cette période coïncide également avec la scission qui a donné lieu à la création de l'ABAF, un projet réalisé par Francisco Aszmann, qui a ensuite été désigné par Jayme Moreira Luna comme le principal responsable des discordances entre l'institution de São Paulo et Niterói. Lors de la réunion du 2 avril 1951, Luna mentionne une lettre envoyée par Van de Wyer, président de la FIAP, datée du 25 mars 1951, attestant qu'Aszmann n'était plus le représentant de l'entité en Amérique du Sud, mais avait été désigné comme membre de la Commission technique. Le président de la FIAP espérait "trouver l'harmonie dans l'art photographique brésilien", mais il confirme, selon Luna, que la *Sociedade Fluminense de Fotografia* et la « *Federação de Clubs Brasileiros* » seraient désignées comme entités légitimes avec la FIAP. Ce statut a été confirmé lorsque Van de Wyer s'est rendu à Niterói le 26 avril 1951 et consigné dans le compte-rendu de la réunion du 30 avril.

Il est impossible de ne pas comprendre le déséquilibre des forces entre les institutions. Si, jusqu'en 1950, le FCCB et la SFF avaient un profil très similaire, toutes deux ayant leur propre siège, avec un leadership centré sur les présidents engagés dans le circuit, le tournant de

⁶⁰⁸ Ce texte n'a pas été trouvé.

la décennie a montré un contexte différent. Parallèlement aux Salons Internationaux de São Paulo, l'Exposition Mondiale de la SFF a été projetée comme un grand événement et sa première édition a confirmé la plupart des attentes. La rupture qui a donné naissance à l'ABAF a fortement affaibli la SFF qui, isolée, a encore réussi à exercer son influence sur certaines entités, contribuant à l'expansion du photo-clubisme au Brésil. Cependant, avec les contributions massives des exposants du FCCB dans les différentes expositions tenues dans le pays, les membres de la SFF ont représenté un groupe de moins en moins expressif dans le circuit. Malgré les bonnes relations entretenues par les *fluminenses* avec des entités internationales, notamment la FIAP, mais aussi la *Photographic Society of America*, ainsi que plusieurs photoclubs étrangers, les membres de la SFF ont eu des difficultés à promouvoir des initiatives au-delà du circuit des clubs. En outre, contrairement au FCCB, l'entité de Rio de Janeiro semblait souffrir du manque de renouvellement de ses membres.

Lors d'une nouvelle visite au Brésil⁶⁰⁹ en 1954, le président de la FIAP fut accueilli à Niterói dans le cadre d'un programme qui comprenait des visites dans les villes de Petrópolis et Teresópolis, un voyage à la plage d'Itacotiara dans la périphérie de Niterói, ainsi qu'un match de football entre le Brésil et le Paraguay. Dans le compte-rendu de la réunion, cependant, il n'y avait aucune référence à la question de la fédération brésilienne ou au différend entre la FCCB et la SFF. En octobre de la même année, un groupe de membres de la SFF a suggéré lors d'une réunion le retrait de la FIAP, ce geste serait une réaction à la demande de l'institution de créer deux fédérations distinctes dans le pays. Les membres ont exprimé leur mécontentement à l'égard du fait que le FCCB jouait le rôle de chef de file de la représentation brésilienne dans l'institution. Luna a adopté une position contraire à la suggestion et insiste auprès des membres pour que la solution soit d'obtenir la reconnaissance de la FIAP.

Bien qu'étant le seul pays non européen fondateur de la FIAP, la participation de photographes brésiliens aux réunions et biennales de l'entité était généralement assurée par l'intermédiation de Van de Wyer en tant que représentant du pays. L'une des résolutions de la Biennale de Barcelone de 1954 était la classification des membres de l'entité en fonction des niveaux de reconnaissance. Les principaux photographes affiliés à l'institution étaient répartis entre HON. EFIAP (Honneur Excellence), EFIAP (Excellence) et AFIAP (Artiste). La 100e édition du FCCB BOLETIM, datée de juin et juillet 1956, présente la liste des premiers photographes brésiliens à avoir reçu leur diplôme FIAP. Eduardo Salvatore (FCCB), José Oiticica Filho (ABAF et FCCB), Francisco Aszmann (*Associação Carioca de Fotografia* -

⁶⁰⁹ Compte-rendu de la séance de réunion du Conseil Administratif. 15 mars 1954, Niterói.

ACF) et Jayme Moreira Luna (SFF) ont été désignés « HON. EFIAP ». José Yalenti (FCCB), Jayme Holanda Távora (FCCB et ACF) et Pedro Calheiros ont été classés comme «EFIAP» et Arnaldo Florence (FCCB), Alfio Trovato (FCCB), Angelo Nuti (FCCB), Aldo Lima (FCCB), Jacob Polacow (FCCB), Jean Lecocq (FCCB), Roberto Yoshida (FCCB), Eugênio Lucena (ABAF) Seuls deux membres de la SFF figurent parmi les diplômés, un décalage qui confirme le rôle de référence internationale du FCCB au milieu des années 1950.

Dans l'édition de novembre 1956 du CAMERA, publication officielle de la FIAP, la « Fédération Brésilienne de Photographie » est mentionnée comme situé au le siège du FCCB. Dans le numéro de mai 1957, l'entité publie la liste des principaux exposants internationaux affiliés à l'institution. Parmi les Brésiliens, ils ont été cités :

José Oiticica Filho (ABAF), participation à 98 expositions et 204 photographies acceptées ; Pedro Calheiros (ABAF), 79 expositions et 180 photographies ; Francisco Albuquerque (FCCB), 21 expositions et 33 photographies ; Francisco Aszmann, 14 expositions et 29 photographies ; Jorge, 21 expositions et 37 photographies ; Kazuo Kawahara (FCCB), 19 expositions et 24 photographies ; Eduardo Salvatore (FCCB), 17 expositions et 26 photographies ; Eijiryo Sato (FCCB), 17 expositions et 16 photographies ; Sioma Breitmann (Foto-cine Clube Gaúcho), 16 expositions et 23 photographies ; Jean Lecocq (FCCB), 15 expositions et 28 photographies ; Ivo Ferreira da Silva (FCCB), 14 expositions et 24 photographies ; German Lorca, 14 expositions et 16 photographies ; Gaspar Gasparian, 13 expositions et 27 photographies ; Francisco Ferreira (FCCB), 13 expositions et 21 photographies ; Pedro Fonseca (Foto Clube do Espírito Santo), 13 expositions et 23 photographies ; Alberto Bacelar Lima (ABAF), 12 expositions et 19 photographies ; Marcelo Giró (FCCB), 12 expositions et 17 photographies ; Arnaldo Florence (FCCB), 12 expositions et 14 photographies ; Strehl, 11 expositions et 18 photographies ; José Mauro Pontes (FCCB), 11 expositions et 17 photographies ; Celso Oliva (Société Sergipana de Fotografia), 10 expositions et 16 photographies ; Aldo de Souza Lima (FCCB), 10 expositions et 15 photos ; José Yalenti (FCCB) Rubens Teixeira Scavonte (FCCB), 10 expositions et 13 photographies ; Renato Francesconi (FCCB), 10 expositions et 11 photographies ; Stephan Rosenbauer (SFF), 9 expositions et 13 photographies ; Geraldo Gomes (SFF), 8 expositions et 10 photographies ; Humberto Aragão (Sociedade Sergipana de Fotografia), 7 expositions et 11 photographies ; Agostinho Silva (FCCB), 7 expositions et 12 photographies ; Cláudio Pugliese (FCCB), 7 expositions et 11 photographies ; Kanji (FCCB), 7 expositions et 10 photographies ; José Corrêa Santos (ABAF), 6 expositions et 10 photographies ; William Brigatto (FCCB), 5 expositions et 10 photographies ; Mattos, 5 expositions et 10 photographies.

La liste des plus grands exposants internationaux catalogués par la FIAP révèle, une fois de plus, l'importance du FCCB, il y a au moins 18 membres du club, contre 4 de l'ABAF, 2 de la SFF, 2 de la *Sociedade Sergipana de Fotografia*, 1 du *Foto-cine Clube Gaúcho* et 1 *Foto Clube do Espírito Santo*. Malgré cela, ce sont les cariocas José Oiticica Filho et Pedro Calheiros qui présentent les statistiques les plus remarquables, avec un nombre élevé de participations. Cependant, Oiticica et Calheiros ont toutes deux une trajectoire caractérisée par le passage à travers diverses entités au Brésil, qui est également référencée de manière récurrente comme étant associée à la FCCB.

Le rapport du 4e Congrès de la FIAP tenu à Cologne, en Allemagne, en 1956, a été publié dans l'édition de mars 1958 de *Camera*. Il indique que le Brésil était à nouveau représenté par Maurice Van de Weyer. Malgré cela, la désignation du nouveau membre contient, pour la première fois, un membre brésilien. Dans le cadre de la commission artistique, présidée par l'Espagnol José Ortiz Echagüe, Francisco Aszmann a été nommé avec un des membres de l'année suivante, en partenariat avec Toso Dabac du Yougoslavie et Francis Wu de Hong Kong. En 1958, José Oiticica Filho, selon le rapport officiel de la réunion tenue à Anvers (Belgique) du 22 au 25 septembre, a été nommé pour remplacer Aszmann dans la "Commission artistique" de l'entité.

Parallèlement, le FCCB et la SFF ont fourni des preuves de rapprochement. La principale raison de la reprise des contacts entre les deux entités est directement liée à la création de l'« *União Brasileira de Fotografia e Cinema* » en janvier 1957. Le groupe fondé dans la ville de Rio de Janeiro avait comme président Eneas Martins (*Foto Cine Light Clube*), comme vice-président Aroldo Zany (*Associação Carioca de Fotografia*), Bellini de Andrade (*Rio Foto Grupo*) comme 1er secrétaire, Everaldo Marques (*Foto Cine Clube do Recife*) comme 2ème secrétaire, Alvino Silva (*Rio Foto Grupo*) comme trésorier et Francisco Aszmann de la *Associação Carioca de Fotografia* comme « Conseiller Technique ».

Dans une lettre datée du 22 janvier 1957, conservée dans la collection de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, les membres de l'*União Brasileira de Fotografia e Cinema* communiquent la création de l'entité à la SFF et l'invitent à rejoindre l'institution. Selon la lettre, le but de l'institution est de faciliter « la participation des clubs aux expositions nationales et internationales, dans lesquelles les preuves envoyées par eux pour leur représentation seront affichées sous le label de l'Union, y compris le nom du club de l'auteur de l'œuvre ». La correspondance est rédigée par le conseil d'administration de l'entité et signée par son président. En réponse, la SFF a envoyé le mois suivant une lettre exposant la position du club sur la création de la nouvelle entité. Tout d'abord, les dirigeants de la SFF saluent l'initiative et

expriment leur solidarité avec les efforts de ses dirigeants, reconnaissant l'importance de la collaboration entre les entités. Toutefois, ils soulignent qu'il existe déjà une entité similaire dans le pays, la Fédération brésilienne de la photographie, dont ils disent que la SFF est affiliée. Bien que ne citant pas nominalement, les dirigeants de la SFF soulignent l'engagement de ne pas s'associer avec des entités qui ont la collaboration de Francisco Aszmann, décrit génériquement comme une personne de « qualité négative », « élément désintégréateur, ambitieux, extrêmement personnaliste, auteur d'attitudes qui ont conduit à la perturbation des deux clubs les plus évolués au Brésil ». La correspondance est signée par les quinze membres du conseil d'administration de la SFF.

À la suite de la réponse du conseil d'administration de la SFF, Francisco Aszmann envoya une lettre, datée du 21 février 1957 (Fig. 504), à l'entité, mettant son poste à la disposition de Jayme Moreira Luna, décrit comme « l'une des plus grandes figures de la photographie brésilienne ». Aszmann souligne également l'envoi d'une copie de la correspondance au président de l'UBFC. La correspondance a été dactylographiée sur du papier personnalisé de sa société, Aszmann Foto, orné de copies des médailles et prix du photographe dans des expositions photographiques.

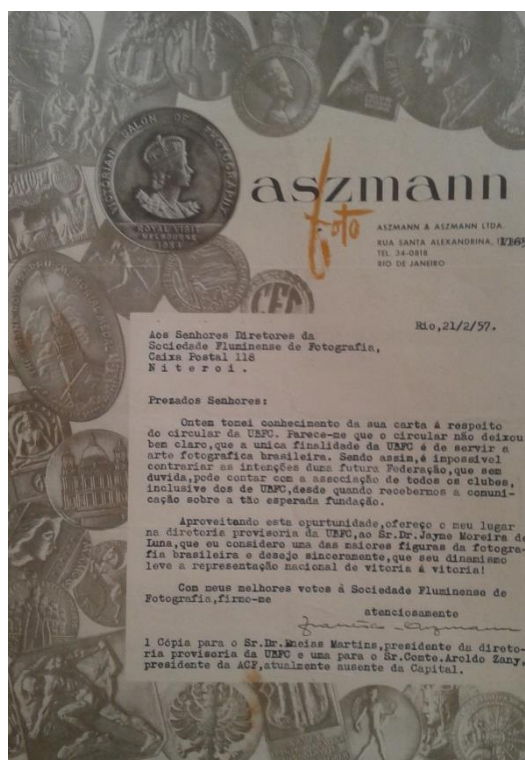


Fig. 504: Carta de Francisco Aszmann a SFF.
Acervo SFF, Niterói

Lors de la réunion du conseil d'administration de la SFF du 15 avril 1957 est attestée la réception de la correspondance envoyée par le *Foto-cine Clube Bandeirante*, datée du 5 avril et accompagnée d'une circulaire du 20 mars, dont le thème était précisément la fondation de l'Union Brésilienne de la Photographie et du Cinéma. Le club de São Paulo a demandé aux membres de la SFF leurs impressions sur la nouvelle entité. Dans la séance, les administrateurs de la SFF réitèrent la position du club et, selon l'interprétation de son président de la correspondance envoyée par les « Bandeirantes », estiment qu'ils non plus allaient adhérer à la nouvelle entité.

Dans la 30e édition de *Foto Revista* (sans mois, année 1957)⁶¹⁰, sa publication officielle, la SFF publie sa position par rapport à l'UBFC, transcrivant la correspondance envoyée en réponse à l'entité en février de la même année. En outre, des observations ont été formulées sur le processus de contact entre la nouvelle entité et les conditions dans lesquelles elle a été créée. Dans la publication, la SFF souligne que, bien que l'entité n'ait pas connu un développement « licite », grâce « au climat de discorde et de désaccord provoqué dans la famille photographique brésilienne par l'un des fondateurs de l'actuelle « Union », la Fédération brésilienne d'Art Photographique était l'organe légitime, responsable du rassemblement des photo-clubs dans ce pays ». Dans cette publication, les membres de la SFF s'en étonnent :

Exactement maintenant, quand on esquisse des mouvements pour rapprocher les clubs brésiliens indéniablement plus évolués, apparaissent dans le paysage photographique de notre pays, sous l'inspiration d'un élément qui, jusqu'à présent, désuni et inimitié, une telle entité qui, d'ailleurs, dominée par lui, peut offrir de sérieux risques aux clubs nationaux, car il a toujours eu le désir d'organiser plusieurs exposants et, peut-être, avec lui, de mettre de pression les associations qui ne sont pas sympas avec lui, endommager par absence, leurs salons et compétitions.

La publication souligne également les efforts de la SFF pour faire venir au Brésil des "œuvres de grands noms de la photographie mondiale", en organisant des expositions d'œuvres d'artistes portugais, autrichiens et allemands, et en organisant une exposition consacrée au photographe chinois Francis Wu en juin de la même année.

Témoignage indéniable du rapprochement définitif entre le FCCB et la SFF, la session du 22 avril 1958⁶¹¹ correspond à une réunion extraordinaire à laquelle ont assisté Maurice Van de Wyer, des représentants de *l'Associação Brasileira de Arte Fotográfica*, le *Foto-cine Clube Bandeirante*, José Oiticica Filho et les dirigeants de *Sociedade Fluminense de Fotografia*. La réunion a été présidée par Van de Wyer qui, en tant que président de la FIAP, a commencé son

⁶¹⁰ Foto Revist n.30, edição de 1957, Niterói, p.28:

⁶¹¹ Compte-rendu de la séance de réunion du Conseil Administratif. 22 avril 1958, Niterói.

discours en esquissant un panorama des « aspects de la vie photographique brésilienne ». Il a également souligné la désorganisation de « la présentation de nombreuses représentations photographiques brésiennes dans les salons européens », signe de « l'inactivité de la Fédération brésilienne de l'art photographique ». Puis, Jayme Moreira Luna a pris la parole, en insistant sur la nécessité de créer une commission chargée de l'élaboration des statuts de la Fédération. Eduardo Salvatore s'est manifesté selon la proposition de Luna et a proposé que les entités représentées à la réunion convoquent la "2ème Convention de la Fédération Brésilienne de l'Art Photographique", avec un projet des statuts pour tous les clubs du pays. La commission pour la préparation de l'avant-projet a été nommée avec la formation suivante : Président du *Camera Club de Santo André*, Président de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, Président du *Foto-cine Clube Bandeirante* et José Oiticica Filho. La SFF a été choisie pour accueillir l'événement, qui doit avoir lieu le 5 juillet de la même année. Lors de la réunion du 30 juin 1958⁶¹², Luna annonce le changement de date de l'événement, reporté aux 9 et 10 août.

L'assemblée du 1er décembre 1958⁶¹³ atteste la réception d'une circulaire de la « Confédération brésilienne de la photographie », datée de novembre 1958, informant de la fondation de l'entité lors de la 2ème Convention brésilienne de la photographie tenue à Niterói en août 1958, avec des informations sur le bureau élu et les premières mesures prises par l'entité. En novembre 1959⁶¹⁴, les directeurs de la SFF ont commenté lors d'une réunion la réception d'une circulaire de la Confédération brésilienne de la photographie communiquant l'adhésion de nouvelles entités : *Santos Cine Foto Club* (Santos, SP), *Foto Cine Clube Gaucho* (Porto Alegre, RS), *Clube de Cinema do Rio Grande* (Rio Grande, RS), *Foto Clube de Minas Gerais* (Belo Horizonte, MG), comme « membres effectifs » et *Grupo Infinito* (Belo Horizonte, MG) en « membre aspirant ». La circulaire appelle également à la participation de la « 1ère Biennale brésilienne d'art photographique », qui doit se tenir dans la ville de Campinas en août 1960.

Le rapprochement entre les entités peut également être attesté par la participation des membres du FCCB de São Paulo aux éditions 1957 et 1959 de l'Exposition Mondiale de la SFF.

Dans l'édition numéro 33 de *Foto Revista*⁶¹⁵, les directeurs de la SFF ratifient certaines des décisions prises concernant le rôle de la SFF dans la Confédération brésilienne de la photographie, faisant connaître la légitimité de la nouvelle institution, désignée comme " le seul organe représentatif de l'importante organisation internationale au Brésil ". La note informe

⁶¹² Compte-rendu de la séance de réunion du Conseil Administratif. 30 juin 1958

⁶¹³ Compte-rendu de la séance de réunion du Conseil Administratif. 1^{er} décembre 1958, Niterói.

⁶¹⁴ Compte-rendu de la séance de réunion du Conseil Administratif. 16 novembre 1959, Niterói.

⁶¹⁵ Foto Revista n.33, edição de 1958, Niterói, p.22

également du fait que la reconnaissance de la FBC a été réaffirmée lors du 5e Congrès de la FIAP qui s'est tenu du 22 au 25 septembre 1958. Dans le même numéro de la revue est encore publié le règlement de la « BIENAL BRASILEIRA DE ARTE FOTOGRÁFICA⁶¹⁶ », qui prévoit l'attribution du « meilleur ensemble de photographies » ainsi que les "cinq meilleures photographies considérées individuellement » et les mentions honorables. Par ailleurs, « les 18 meilleures œuvres sélectionnées par le jury parmi celles qui composent la biennale constitueront la représentation du C.B.F. à la biennale internationale de la FIAP » .

La création de la Confédération brésilienne de la photographie et de la BIENNALE BRÉSILIEUNE DE L'ART PHOTOGRAPHIQUE se reflète également dans les éditions du 104 décembre 1958 et 106 de février 1959 du BOLETIM. Dans le dernier, il est souligné que « la performance bénéfique de la Confédération Brésilienne de la Photographie est ressentie à travers des initiatives pratiques d'un réel avantage et utilité pour les clubs affiliés et leurs associés⁶¹⁷ » .

Une autre preuve de l'activité de la FBC a été le début de la circulation des collections photographiques parmi les clubs affiliés. Dans la 34ème édition de *Foto Revista*, les expositions du GRUPO FOTOFORM d'Allemagne et de CARPERTA DE LOS DIEZ d'Argentine, précédemment exposées par la FCCB, et qui seront organisées au siège de l'ABAF dans la ville de Rio de Janeiro, sont diffusées.

4.1 – Collections voyageuses

Les salons internationaux de la Sfp connaissent leur dernière édition en 1953. Néanmoins, à partir de 1955, l'institution transforme une de ses salles au nouveau siège en galerie. La « Galerie Montalembert » présente des expositions diverses depuis son ouverture, phénomène peut être associé au fait que la Sfp n'avait pas créé un vrai programme. En effet, il est probable que l'organisation des expositions se faisaient d'une manière plutôt spontanée, grâce au réseau établis avec des photo-clubs français et étrangers, mais aussi avec quelques photographes en particulier. En ce qui concerne les représentations internationales, la Galerie Montalembert a accueilli des photographes de Belgique, Finlande, Italie, Japon, Pologne, et Yougoslavie, entre autres. Entre le 5 et le 18 février 1960, 94 photographies produites par des photographes brésiliens ont été accueillies et montrées par la Sfp.

⁶¹⁶ Foto Revista n.33, edição de 1958, p.25

⁶¹⁷ BOLETIM n. 106, février 1959, p. 7

La circulation de ces collections est une caractéristique marquante du circuit, comme en témoignent les chapitres 2 et 3, du moins depuis la fin des années 1940. Dans le cas des salons de la Sfp, depuis leur reprise dans l'après-guerre, il est possible d'attester de la présence de "hors-concours". Déjà en 1946, outre les images de 1939, celles envoyées au concours en 1946, le "Groupe des XV" et le "Groupe Hollandais" y exposaient des œuvres. Dans l'édition suivante, la Sfp a accueilli 79 photographies envoyées par des « photoclubs argentins et uruguayens », une participation très contestée par Daniel Masclat par la présence excessive des techniques considérées comme datées. Outre les Sud-Américains, la Royal Photographic Society a réalisé un « envoi amical » avec 60 photographies réalisées par 60 membres de son institution. En 1948, le « Groupe des XV » se présente à nouveau sans passer par le crible du jury, cette fois avec la compagnie des membres de la « Section d'Art Photographique » de la Sfp. Dans la prochaine édition, la Sfp reçoit l'exposition « Deux Photographes d'Egypte », avec des images d'Ahmed Korchid et Richard Mosseri. Cette même année, c'est au tour des photographes de la Sfp de voyager.

Après la réalisation du 37^e Salon international d'art photographique de la Sfp à Paris, en octobre 1949, les images qui composaient l'exposition sont envoyées à la Bibliothèque française de Nuremberg, en Allemagne. En fait, la réédition de l'événement sur le territoire allemand a même entraîné la publication d'un nouveau catalogue. (Fig. 505) En 1950, c'est au tour des photographes de Nuremberg d'envoyer des images à une exposition parallèle à Paris. L'année a également vu l'envoi spécial du *Foto-cine Clube Bandeirante*.



Fig. 505: Catalogue du 37. INTERNATIONALE FOTO-AUSSTELLUNG PARIS 1949, Nuremberg. Collection Sfp – Paris.

A sa nouvelle adresse « 9, rue de Montalembert », la Société française de photographie ne tient qu'une seule exposition internationale en 1953. A l'occasion de la Biennale Photo-Cinéma de 1955 et dans le cadre des célébrations du centenaire de la fondation de l'institution, une exposition rétrospective a été organisée avec quelques-uns des « le plus rares et le plus précieux » conservés dans la collection de l'institution. Même si elle n'était pas organisée dans sa galerie, mais occupait « une des rotondes du Grand Palais », cette expérience a certainement influencé l'initiative des expositions thématiques entreprises par l'institution.

Depuis 1956, la « Galerie Montalembert » de la Sfp accueille des expositions temporaires, qu'il s'agisse de collections de photoclubs, de représentations nationales ou d'expositions individuelles. Ce qui constitue peut-être l'événement inaugural de ce nouveau cycle de l'institution a été l'exposition « Photographies finlandaises », commentée dans l'édition de février 1956 de Photo-Revue. Puis, aucune information n'a été trouvée concernant l'organisation d'expositions dans l'espace jusqu'à l'exposition rétrospective du photographe Daniel Masclet, qui a eu lieu à la fin de 1956. A partir de 1957, la galerie semble avoir une organisation plus rigoureuse, avec notamment l'établissement d'un calendrier. Entre février et avril, quatre expositions ont eu lieu : « Photographies autrichiennes », « Œuvres en compétition pour le Prix Nièpce », « Sélection d'œuvres italiennes » et « Sélection Coupe de France ». En janvier 1958, se tient une exposition composée d'une sélection d'images rassemblées par « divers photoclubs belges ». Déjà en octobre, la galerie a accueilli une exposition de photographies du Japon, avec des images issues d'un envoi spécial. En janvier 1959, le calendrier prévoit l'organisation d'une exposition de « Photos hongroises », une autre du Photo Club Val de Bièvre, outre une exposition avec une collection d'images des clubs de la région parisienne. En juillet, l'exposition « Paris vu par des Parisiens » s'est tenue en collaboration avec les photographes René Jacques, Vincent Robert, Jacques Six, Marcel Amson et Edith Gerin.

Selon Photo-Revue, ce sont Jean et André Fage, père et fils, fondateurs du Photo-Club Val de Bièvre en banlieue parisienne en 1949, qui ont organisé cet ensemble d'expositions à partir de la seconde moitié des années 1950. Le club a acquis une grande notoriété dans le circuit photographique amateur européen dans les années 1950, ayant même conquis la Coupe de France, événement organisé par la Fédération nationale des Sociétés Photographiques depuis 1950, lors des éditions 1955, 1956 et 1957. Dans le numéro de décembre de Photo-Revue, la Société française de photographie, à travers le texte de Paul Mugnier, présente un rapport sur les activités développées cette année-là. Parmi elles, les expositions organisées à la Galerie Montalembert occupent une place importante :

MM. Jean Fage et André Fage se chargent également, avec le plus grand dévouement d'organiser des expositions dans notre Salon. Leur calendrier est impressionnant : 18 expositions de juin 1959 à juin 1960 ! Certaines ont été réservées à des pays étrangers : l'Italie, le Brésil, le Japon, la Belgique. Ces manifestations rentrent dans le cadre des échanges culturels et favorisent les rapports entre les nations. Des clubs français ont été reçus dans notre Siège social : Rennes, Nantes, Roubaix. Des amateurs ou des professionnels y ont exposé leurs oeuvres : MM. Gilles Boinet, Seckler, Raymond Clermont, Barzilay, Maltête. Certaines expositions spécialisées ont attiré un grand nombre de visiteurs, et, à ce titre, ont beaucoup contribué à faire connaître notre Société : 'Les Animaux sauvages', présentés par l'Association de la Chasse photographique. L'exposition sur la photographie aérienne a été organisée par l'Institut Géographique National, qui, en liaison avec notre Société, a commémoré le centenaire des premières images aériennes au cours d'une séance solennelle.

Le tournant des années 1960 semble représenter le sommet de l'utilisation de cet espace, résultat à la fois de la stabilité de la Société française de photographie et de la consolidation des organismes fédératifs, nationaux et internationaux. Il est essentiel d'avoir en mesure que, déjà au début des années 1950, la Sfp abandonne son projet de salon international. Dans le cas brésilien, même si les principales institutions continuent d'organiser leurs expositions, elles acquièrent une proportion beaucoup plus faible par rapport aux initiatives organisées au début des années 1950. C'est dans ce contexte que les portefeuilles se renforcent à nouveau.

Les salons internationaux de la Sfp connaissent leur dernière édition en 1953. Néanmoins, à partir de 1955 organise des expositions dans une des salles du nouveau siège. La « Galerie Montalembert » présente un panneau assez divers d'initiatives. En effet, il est probable que l'organisation des expositions se faisait d'une manière plutôt spontanée, grâce au réseau établis avec des photo-clubs français et étrangers, mais aussi avec quelques photographes en particulier. En ce qui concerne les représentations internationales, la Galerie Montalembert a accueilli des photographes d'Argentine, Belgique, Grèce, Japon, Pologne, Yougoslavie, entre autres. Entre le 5 et le 18 février 1960, 94 photographies produites par des photographes brésiliens ont été reçus et montrés par la Sfp.

Le numéro de décembre de Photo-Revue présente les deux principaux responsables de l'articulation nationale et internationale de l'institution, Jean et André Fage, père et fils⁶¹⁸ :

MM. Jean Fage et André Fage se chargent également, avec le plus grand dévouement d'organiser des expositions dans notre Salon. Leur calendrier est impressionnant : 18 expositions de juin 1959 à juin 1960 ! Certaines ont été réservées à des pays étrangers : l'Italie, le Brésil, le Japon, la Belgique. Ces manifestations rentrent dans le cadre des échanges culturels et favorisent les rapports entre les nations. Des clubs français ont

⁶¹⁸ Photo-Revue, déc. 1960, p.332

été reçus dans notre Siège social : Rennes, Nantes, Roubaix. Des amateurs ou des professionnels y ont exposé leurs oeuvres : MM. Gilles Boinet, Seckler, Raymond Clermont, Barzilay, Maltête.

A partir de 1957, Photo-Revue publie régulièrement le calendrier des expositions organisées à la galerie Montalembert. En février de la même année, par exemple, la galerie a accueilli des images de photographes autrichiens (Fig. 505) une sélection d'œuvres en compétition pour le "Prix Nièpce". En mars, c'est au tour d'une sélection de photographies italiennes, ainsi que de quelques images qui ont participé à la Coupe de France de photographie.



Fig. 505: "20ème siècle" de Josef Pavelka. Photo-Revue, mars 1957, p. 52

En juillet, une sélection d'images de photographes de la Yougoslavie a été exposée (Fig. 506). En janvier 1958, c'est au tour d'un groupe de photographes belges (Fig. 508 et Fig. 509) d'occuper l'espace de la galerie Sfp et, en février, des photographes américains (Fig. 510 et Fig. 511) ont également exposé leurs œuvres dans ce même espace.



Fig. 506 : “Danse de Kavadar” de Blajog BRNKOV. Photo-Revue, août 1957, p. 204



Fig. 507 : "Herbacées" de André Vanbocquestal
Photo-Revue, janvier 1958, p. 16



Fig. 508 : "Ephémère" de R. Baeckerool.
Photo-Revue, janvier 1958, p. 18



Fig. 509 : "Judy" de Roland Roup. Photo-Revue, février 1958, p.
36



Fig. 510 : “Étude en bleu” de Jean Elwell.
Photo-Revue, février 1958, p. 37



Fig. 511 : “L'enfant des forains” de Jean Fage.
Photo-Revue, juin 1958, p. 165

En juin 1958, la galerie accueille une sélection d'œuvres des membres de la Sfp, dont deux photographies de Jean Fage (Fig.511), l'un des responsables de la création du Photo-Club Val de Bièvre avec son fils, sont publiées dans la Photo-Revue pour faire écho de cette manifestation.

En octobre de la même année, Paul Mugnier fait écho à certaines des images exposées par des photographes japonais (Fig. 512, 513, 514, 515 et 516) à la galerie Montalembert. Les commentaires s'accompagnaient de la constatation d'une uniformité croissante du monde, également évidente dans le contexte de la pratique photographique. Ainsi, la sélection entreprise par l'auteur est basée sur la recherche d'images qui, contrairement à la standardisation, présentent des éléments chers à la photographie japonaise.



Fig. 512 : “Volcan” de Senkichi Kobuko. Photo-Revue, octobre 1958, p. 271



Fig. 513 : “Dans un miroir” de Keïchi Mejima. Photo-Revue, octobre 1958, p. 272

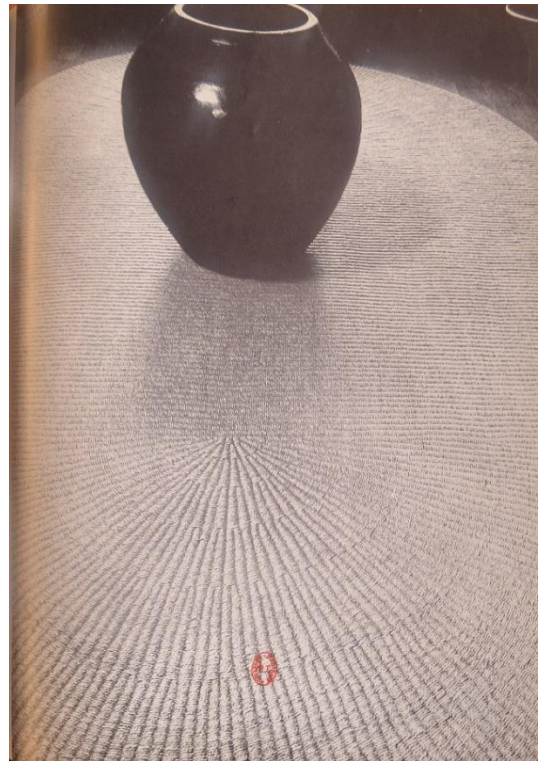


Fig. 514 : “La Nature Morte” de Saburo Ueda. Photo-Revue, octobre 1958, p. 273



Fig. 515 : “Embarquement” de Hiroshi Yumoto. Photo-Revue, octobre 1958, p. 274



Fig. 516 : “Derrière un store” de Koichi Uchimura. Photo-Revue, octobre 1958, p. 275

En 1959, la Galerie Motalembert commence l'année avec un programme intense qui comprend : une exposition de photographies hongroises (Fig. 517), une sélection d'images de membres du Photo-Club Val de Bièvre et une autre avec des images de membres de clubs de la région parisienne⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Photo-Revue, janv. 1959, p 26



Fig. 517 : “Files de pêche” de Edit Molnar.
Photo-Revue, février 1959, p. 39

En juillet, la galerie Sfp a reçu l'exposition « Paris vu par des Parisiens » (Fig. 518 et 519) avec des images de René Jacques, Vincent Robert, Jacques Six, Marcel Amson et Edith Gerin.



Fig. 518 : “Sem título” de René Jacques.
Photo-Revue, juillet 1959, p. 182



Fig. 519 : “Sem título” de Jacques Six.
Photo-Revue, juillet 1959, p. 183

En février 1960, ce fut au tour des photographes brésiliens. Certaines de ces images ont même été reproduites dans le numéro de janvier de Photo-Revue afin de promouvoir l'initiative. Il est intéressant de noter que, parmi les images publiées, il n'y avait que des photographies envoyées par des photographes de la région de Rio de Janeiro (Fig. 520, 521, 522, 523, 524, 525, et 526), donc sans compter les membres du *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo.



Fig. 520. LUNA, Jayme Moreira de Luna. « Sinfonia de lus ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 521. FILHO, José Oiticica. « Forma ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

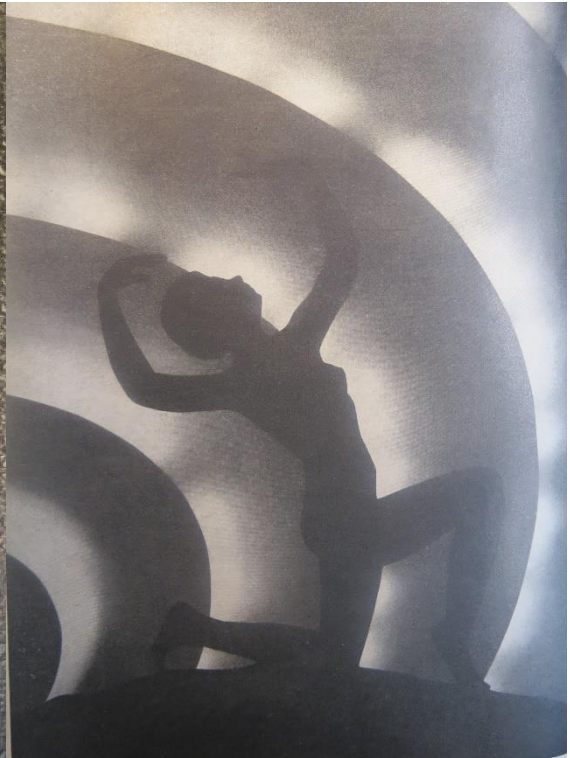


Fig. 522 : "Sinfonia de lus" de Chakib Jabor « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

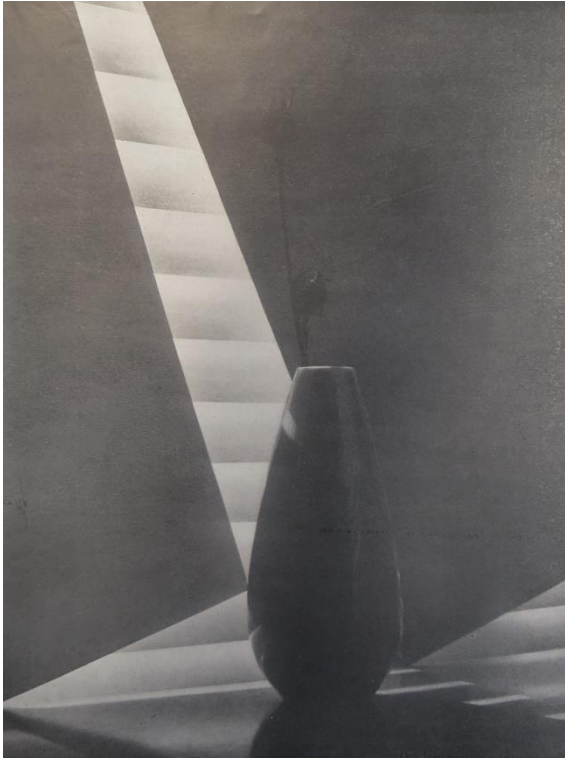


Fig. 523: "Variação" de Sylvio Coutinho de Moraes « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 524: "Filigrana" de Ary Pereira « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

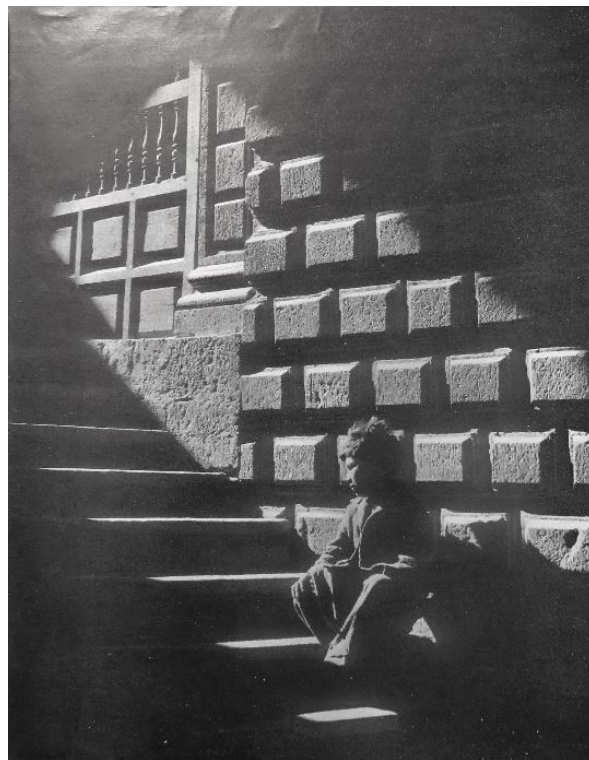


Fig. 525. SANTOS, José Correa. « La escalera ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 526: "Dunes" de V. E. Hannelmann « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Il est essentiel de mentionner que cette sélection d'images n'a pas été accompagnée d'un commentaire critique, mais seulement de la publicité de la réalisation de l'exposition par la Sfp. Du point de vue de la sélection des images, je ne crois pas non plus qu'il s'agisse de la composition d'un récit sur la diversité des éléments présents dans l'exposition.

En mai 1960, la galerie accueille à nouveau une sélection d'images du Japon⁶²⁰. En juillet⁶²¹, ce fut au tour des membres du Photo-Club Germinal de Belgique d'exposer leurs travaux au Sfp. La participation du Germinal est particulièrement spéciale dans le cadre des relations internationales des photo-clubs européens de l'époque, puisqu'en partenariat avec le Photo-Club Val de Bièvre et le Photo-Club de Lausanne de la Suisse, le club belge a organisé le « Photoeurop », une exposition présentée successivement à Bruxelles, Versailles et Lausanne. Le programme de la Montalembert Gallery reste intense tout au long de 1961, avec une sélection d'images de photographes tchécoslovaques en mars⁶²², mais aussi une exposition du photographe indien Ram Dhamij en juin⁶²³. Déjà en septembre, l'exposition « Paris vu par les premiers photographes » est organisée⁶²⁴.

⁶²⁰ "Photographies japonaises". Photo-Revue, mai 1960, p. 126

⁶²¹ "Photo-Club Germinal". Photo-Revue, juin 1960, p. 156

⁶²² « Une exposition de photographies Tchécoslovaques ». Photo-Revue, mars 1961, p. 83

⁶²³ BERNARD, Maurice. "Paysage de l'Inde, Reflets de la vie ». Photo-Revue, juin 1961

⁶²⁴ AUVILLAIN, Robert. "Paris vu par les premiers photographes ». Photo-Revue, septembre 1961, p. 241

Au Brésil, le FCCB de São Paulo présente un parallèle intéressant par rapport à la galerie Montalembert. Dans le cadre des célébrations du quatrième centenaire de la ville de São Paulo en 1954, le club s'est engagé dans l'organisation d'un nombre varié d'expositions, passant par des expositions monographiques, mais principalement basées sur la réception de collections envoyées par des entités étrangères. L'ensemble du cycle a été enregistré dans des textes critiques et des reproductions de BOLETIM.

Fotokring Iris de Belgique était l'un des invités du *Foto-cine Clube Bandeirante* pour composer le programme du IVème Centenaire organisé par le club. Décrite comme l'une des associations "les plus prestigieuses" d'Europe : "maintenant une ligne modérément traditionnelle, bien que non fermée à la recherche et aux nouvelles idées en art photographique, le travail de ses membres impressionne favorablement le spectateur, notamment par une technique des plus perfectionnées". Parmi les exposants étaient rayés J. Em. Borrenbergen (Fig. 527), L. Bowen, A Dries, G. Snoeck, L. Verbeke, L. Bourdiaudhy, F. Bekaert, Mme Van den Bussche et J. Meeus.

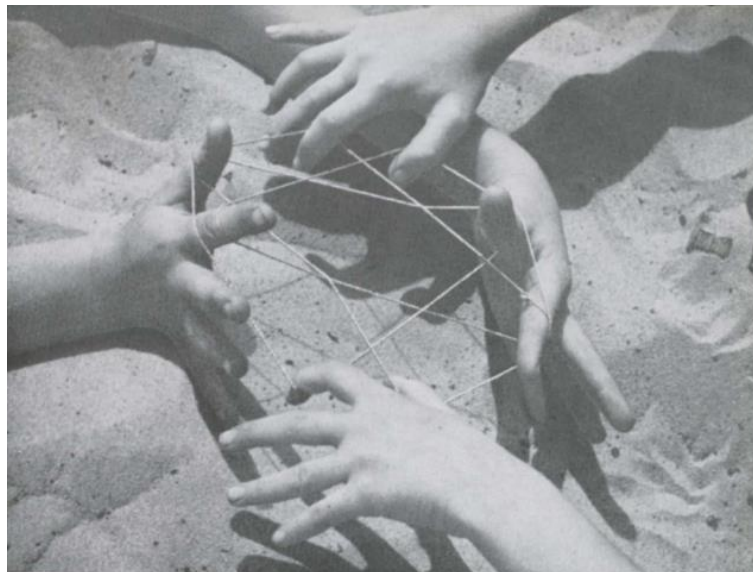


Fig. 527. "Playing hands". De J. Em. Borrenbergen «Fotokring Iris». BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13

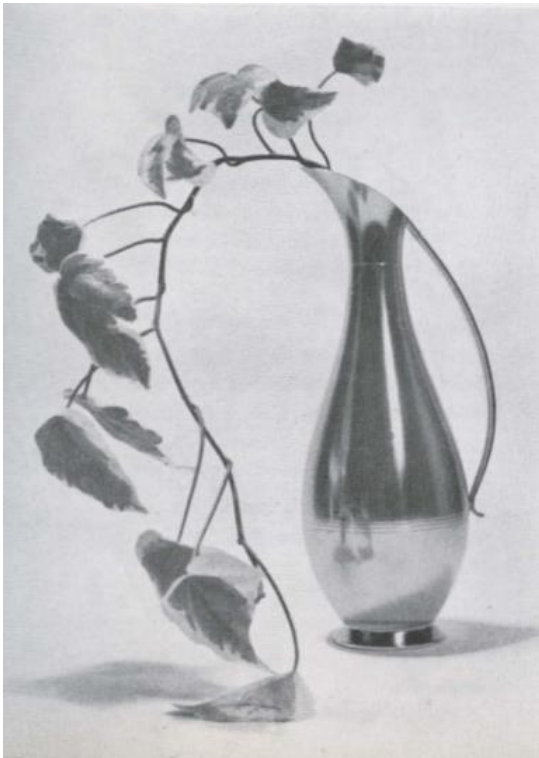


Fig. 528 “Simplicité” de Jules Meeus. «Fotokring Iris”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13



Fig. 529 : “4 Oudjes” de L. Bowen. «Fotokring Iris”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13

Le FCCB a également accueilli une exposition de la « C.S. ». (*Combined Society*) du Royaume-Uni. Le texte qui présente une sélection d'œuvres de l'exposition⁶²⁵ commence par essayer de définir le collectif, décrit non pas comme « un ‘groupe’ comme d'autres qui existent organisés », mais « n'est pas non plus un club comme le sont la plupart des associations photographiques amateurs ». Sous la direction du critique et photographe Hugo Van Wadenoyen, le groupe s'est d'abord constitué grâce aux expositions indépendantes de « trois ou quatre sociétés d'amateurs » qui s'opposaient à « l'esprit conservateur et réactionnaire qui dominait la Royal Photographic Society et le London Salon ». L'unification de ces diverses activités est au cœur de *Combined Society*, « l'un des ‘groupes’ les plus avancés d'artistes photographes contemporains, qui s'efforce de faire de la photographie un art véritablement créatif et non seulement représentatif, avec ses membres répartis dans toute l'Angleterre. L'exposition a été inaugurée le 21 octobre et comprend des œuvres de J. B. Lanmann, Harriet Crowder, David Moore, Derick Evans, T. S. Stewart, W. Suschitzky, Eric de Maré, G. L.

⁶²⁵ “*Combined Society*”, BOLETIM n. 93, oct. 1954, p. 26

Tredwell, Nigel Henderson, G. R. Jones, Douglas F. Lawson, Roger Mayne, Brian Hubble, Gordon Guyfrin-Evans, Douglas Fulford, Alex Rowland-King, Malcolm G. Cooper, T. H. Holloway et G. A. Cadman.



Fig. 530: “Sem título” de Nigel Henderson. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26

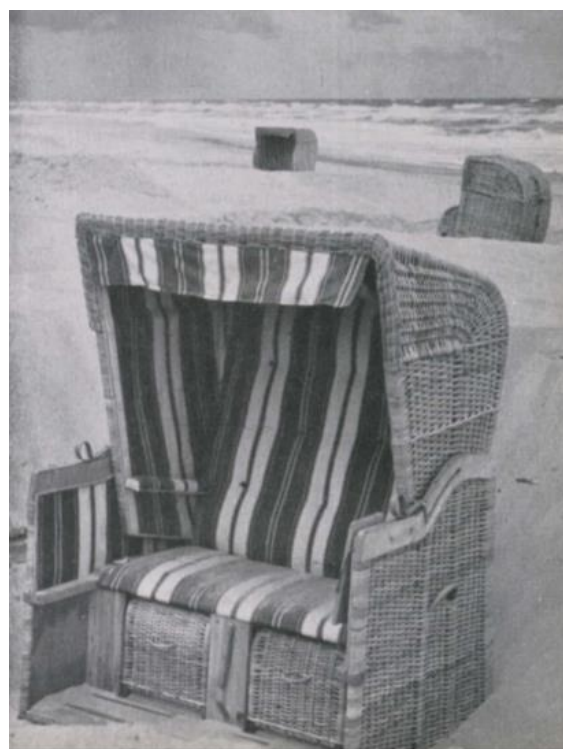


Fig. 531: “The beach” de Harriet Crowder. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26



Fig. 532 : "Sponge spieules" de Douglas F. Lawson.
«Combined Society». BOLETIM n. 93, oct. 1954,
p.26



Fig. 533.: "Wet crossing" de W. Suschitzsky.
«Combined Society». BOLETIM n. 93, oct. 1954,
p.26

La 96ème édition de BOLETIM présente une sélection d'œuvres soumises par l'"*All Japan Association of Photographic Societies*" (Fig. 534, 535 et 536) exposées au siège du Fotocine Clube Bandeirante cette année. Le texte de la présentation met principalement en évidence la "technique raffinée et la sensibilité fine" des photographes japonais, ce qui a suscité un grand intérêt du public pour l'exposition.



Fig. 534. “Depois da colheita” de Kunio Furusawa. “Fotografia japonesa”. BOLETIM n. 96, jun-jul. 1955, p.21

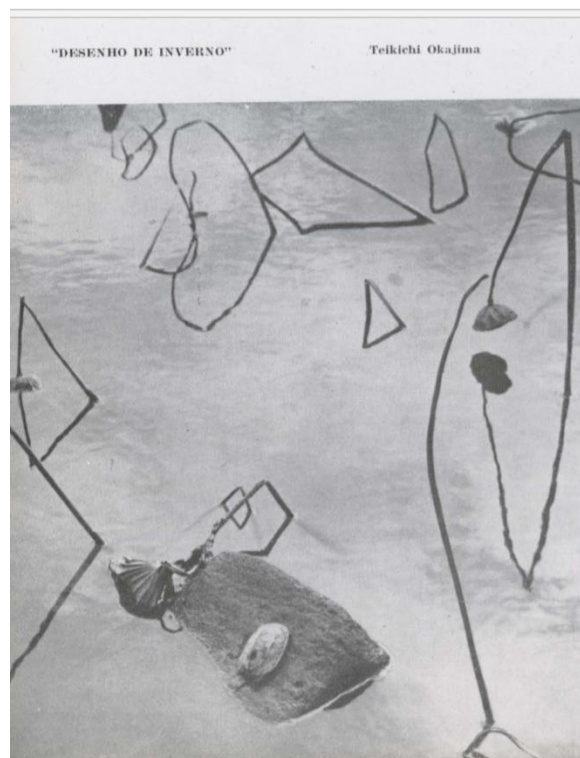


Fig. 535.:. “Desenho de inverno” de Teikichi Okajima. “Fotografia japonesa”. BOLETIM n. 96, jun-jul. 1955, p.21

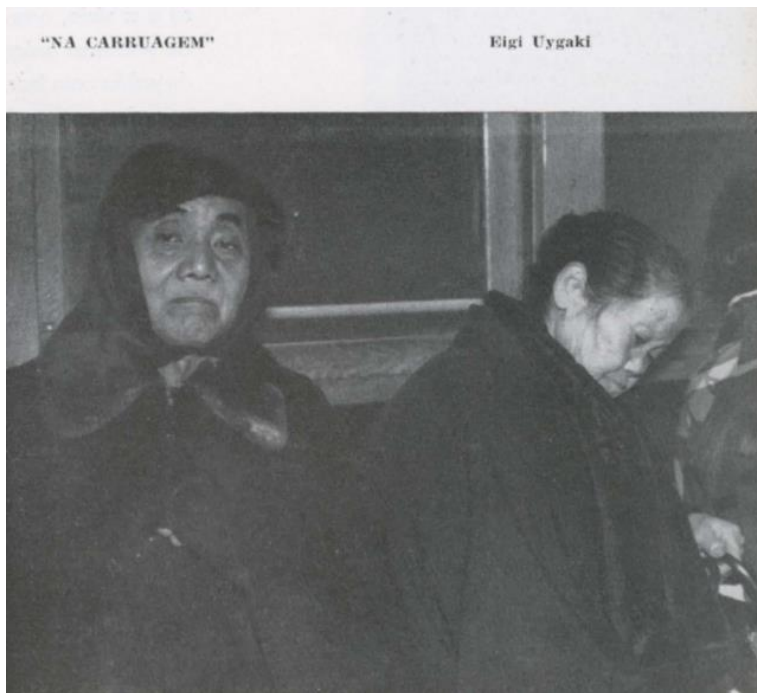


Fig. 536: "Na carruagem" de Eigi Uygaki. "Fotografia japonesa".
BOLETIM n. 96, jun-jul. 1955, p.21

« La photographie italienne d'aujourd'hui »⁶²⁶ Maestranzi commence l'article en soulignant l'inadéquation par rapport aux avancées de la production italienne et la « paresse, pour ne pas utiliser des mots tels que négligence, obstructionnisme confortable, etc. qui pourraient peut-être préciser la situation réelle existante ». Pour l'auteur, cette inadéquation est à l'origine du retard des salons dans l'assimilation des nouvelles propositions, « recherches et expériences menées ». L'une des tendances soulignées par l'auteur chez les jeunes photographes italiens, contrairement à la génération de De Blasi, Cavalli et Veronesi, est « le désir et le souci d'accorder à l'élément humain une importance beaucoup plus grande que celle qui était absente il y a des années ». Maestranzi ajoute également que même parmi ceux qui « jusqu'à il y a quelques années étaient les plus grands cultivateurs de la photographie abstraite » et solarisée, on peut témoigner de cette transition. Les arguments de l'auteur ne se limitaient pas aux mots, mais étaient également fondés sur l'opposition des images. Un des exemples est précisément l'œuvre de De Blasi qui, selon la lecture de l'auteur, présente dans « Depois do temporal » (Fig. 537) « une photographie de tout ce qui est conventionnel et de mauvais goût », déjà dans

⁶²⁶ MAESTRANZI, Silvio. "A Fotografia Italiana de Hoje". BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955, p. 10

« Ritmo » (Fig. 538) serait un exemple de De Blasi plus mature, qui joint la recherche formelle (voir le titre) à un certain intérêt dans cette œuvre.



Fig. 537: “Depois do temporal” de De Blasi. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955



Fig. 538: “Ritmo” de De Blasi. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955

Un des exemples choisis par Maestranzi comme représentant de l'époque italienne est la « Sicilia » de Narzini (Fig. 539): « Un des nombreux marchés de Palerme, avec un marchand d'oignons et un des nombreux bâtiments anciens. La femme ne semble même pas avoir remarqué la pierre tombale écrite en latin ».



Fig. 539.: “Sicilia” de Narzini. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955

Un autre envoi international qui a reçu une attention particulière tout au long du programme festif du FCCB a été réalisé par des photographes français. L'ensemble a fait l'objet de deux textes dans la 91^{ème} édition de BOLETIM. Le premier, « L'exposition photographique française », écrite par Rubens Teixeira Scavone, a adopté une lecture panoramique de l'exposition. Selon Scavone, les photographies ont été exposées en deux groupes distincts, le premier étant formé par les membres du Groupe des XV. La première impression par rapport au travail du groupe, à partir de l'évaluation faite lors des visites de l'exposition, reflétait une « fausse impression de quelque chose de surpassé », « de documentaire simple », « loin d'un niveau artistique qui révélerait la renommée internationale dont jouit le collectif connu ». Scavone attribue cette première impression à « une douzaine d'œuvres dans lesquelles, à première vue, l'intérêt purement documentaire ressort », associé principalement à l'influence de Cartier-Bresson. Selon sa lecture, deux caractéristiques importantes prévalent dans les œuvres, en premier lieu le souci de « l'élément humain », mais aussi l'extrême importance qu'il accorde à la démarche des auteurs à l'égard de la ville de Paris. Scavone décrit l'élément humain dans la production du club comme quelque chose de « vivant et pénétrant », à travers une approche qui associe « une crudité choquante » à un « sens profond de la beauté ». La capitale française, en revanche, est présentée « sous tous ses aspects ». Willy Ronis est décrit comme un

« documentateur lyrique des marges de la scène », par René Jacques, l'auteur met en lumière les plans qui révèlent « les angles des rues dominées par les vieilles maisons, les ruelles couvertes de neige », « dominant en tout un ton de gris et blanc imprégné de mélancolie ». Pour Scavone, Jahan « est le paysagiste urbain, le fixateur des détails prosaïques et banals ». Robert Doisneau est comparé à Iziz et Brassi et présente à São Paulo des « scènes typiques du réalisme italien ».

Le premier groupe d'images comprenait également des photographies d'André Garban, Marcel Amson, Marcel Bovis, Lucien Lorelle, Michaud et Emmanuel Sougez, quelques-unes des figures les plus emblématiques de la représentation française dans les salons parisiens analysés dans le deuxième et troisième chapitre. Le second groupe était dirigé par Daniel Masclet, décrit comme l'un des membres fondateurs du Groupe des Quinze, mais dont il s'était dissocié, selon Scavone, parce que le groupe était « très conservateur ». En plus de Masclet, l'ensemble comprend Lery, Landau, Viollon, Longère, Hadt, Dieuxaide, Brulé, Debriève, Roussel, Denise Colombe et Broussard. Les trois photographies reproduites avec le texte de Scavone proviennent précisément des membres du deuxième groupe : « Mes lunettes » (Fig. 540) de Viollon, qui combine l'attention à la vision urbaine avec un « De Chirico type surréalisme » ; « La jeune fille » (Fig. 541) une restriction solarisée de Daniel Masclet, qualifié de "maître de toujours", est associée à l'un de ses aphorismes, transcrit en français, "pour qu'une image soit belle, il faut qu'elle déclenche les écluses du rêve" ; « Petite rat » (Fig. 542) de Denise Colombe est associée, par thème et traitement, aux compositions de Degas. Scavone conclut son analyse en notant que les photographies des deux ensembles ne peuvent être analysées isolément, mais comme « fragments d'un vitrail, tablette de mosaïque dans la composition d'un grand panneau ».

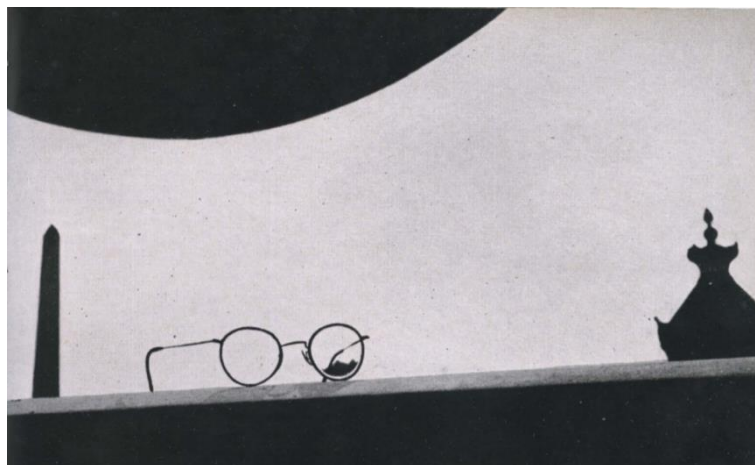


Fig. 540 “Mes lunettes” de Viollon. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

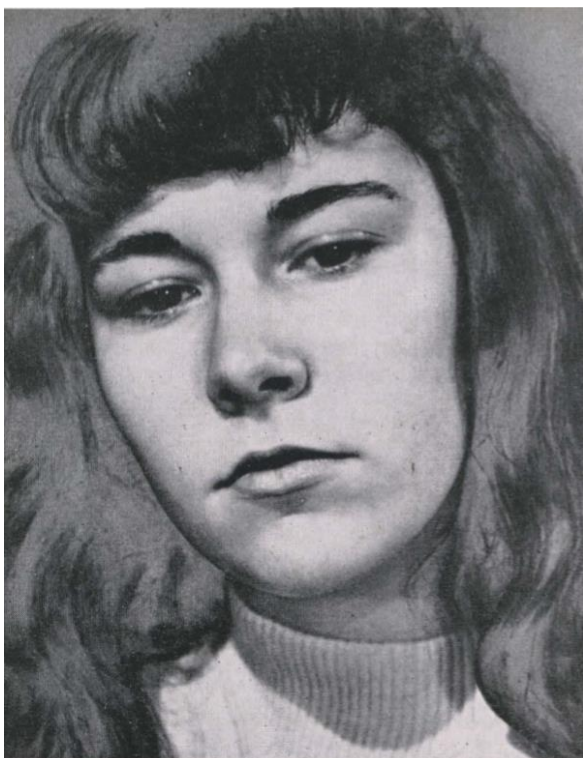


Fig. 541 “La jeune fille” de Daniel Masclet. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954



Fig. 542 “Petit rat” de Denise Colombe. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Dulce Carneiro, l'une des rares femmes exposantes au FCCB, présente également une lecture des œuvres présentées par « l'élite des artistes photographes français⁶²⁷ », comme décrit dans les premières lignes du texte. Carneiro commence le texte en évoquant l'ambiance d'intense intérêt par les images du célèbre « Groupe du XV », représentants de l'« avant-garde de l'art photographique français ». Cependant, selon le photographe, l'ensemble a été formé par :

Documentaires banals, - bien sûr, avec la technique exacte qui est le minimum requis d'un photographe - la plupart des réalisations du "Groupe du XV" sont encore à ce stade "jardin d'enfants" de l'Art Photographique, que nous pensions avoir longtemps surpassé. Jeune pays plein de limites, le Brésil, en matière artistique, a toujours été enseigné par la France. Nous sommes influencés par la culture française, et sa civilisation bimillénaire nous a souvent servi d'exemple. D'où la juste demande avec laquelle nous attendions cette exposition, et notre déception.

Le rapport de Carneiro, plus direct que celui de Scavone, justifie en quelques lignes la pertinence de la plupart des discussions développées au cours de la thèse. Entreprendre cette

⁶²⁷ CARNEIRO, Dulce. “Arte fotográfica francesa”. BOLETIM n.91, p. 23

coupure dans le circuit, comprendre la dynamique et les critères des saons, ainsi que la réception des images brésiliennes à Paris, est un chemin qui se justifie aussi par la place de référence de la production artistique et culturelle française dans l'imaginaire des artistes et critiques brésiliens, au moins depuis l'arrivée de la Mission artistique française au Brésil en 1816. Dans le cas de la photographie, le respect se fonde à la fois sur la reconnaissance du pionnier technique, mais il est aussi longtemps associé à l'héritage du pictorialisme et des salons parisiens. Carneiro a également entrepris une lecture critique de certaines des œuvres présentées. Elle commence par deux images de Sougez, si dans « La grappe » elle reconnaît une composition correcte et s'interroge sur la pertinence du thème, dans « Eperlaus » elle nous avertit d'une absence de composition, de démarche, de sujet et décrit cette image comme « une pile de poisson transparent » parsemé dans « le rectangle de la photographie ». En ce qui concerne les photographies d'André Garban, s'il fait l'éloge d'une de ses images, classée comme « excellente composition avec un éclairage bien dirigé sur les deux figures », elle publie exactement une des photographies qu'il critique. Dans l'image, décrite comme un « portrait de studio formel » (Fig. 543) Carneiro se plaint du fait que l'éclairage est devenu trop apparent, « créant une atmosphère artificielle ».

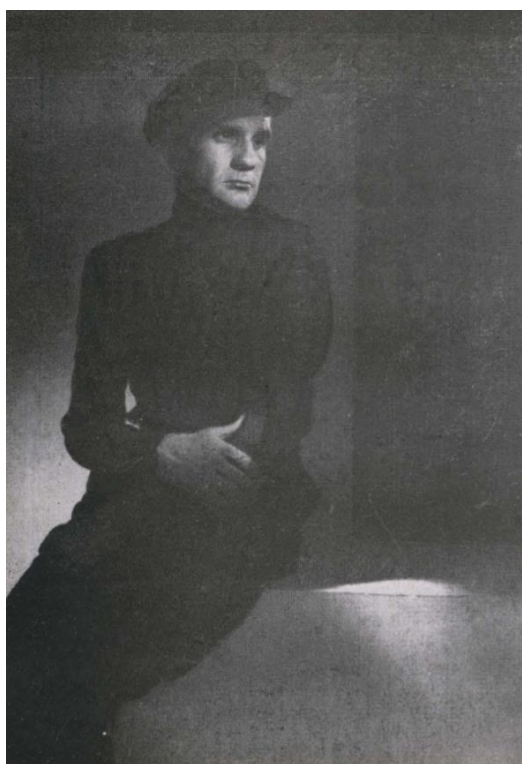


Fig. 543.: “Sem título” de A. Garban. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954



Fig. 544. “Sem título” de R. Doisneau. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Dulce Carneiro présente une critique impitoyable des œuvres de la plupart des exposants, ne s'en échappe que : Robert Doisneau et ses documentaires classés comme bien faits (Fig. XX) ; une photographie de René Jacques, qualifiée d'excellente technique et de composition équilibrée ; « Dimanche » de Marcel Bovis, une « scène de genre très savoureuse » ; « deux bonnes œuvres » de Lucien Lorelle, une vision novatrice de la Tour Eiffel et une image formée par des négatifs superposés, « une recherche intéressante qui révèle la capacité de l'auteur »; outre l'ensemble présenté par Marcel Amson, mais surtout « La mère » (Fig. 545) Pour Carneiro, des photographies comme celle-ci d'Amson justifient la maxime selon laquelle « une photographie vaut dix mille mots », ajoutant que « La mère » est une image qui "vaut un livre entier de revendications socialistes.



Fig. 545 :. “La mère” de M. Amson. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

En ce qui concerne les plaintes, Carneiro en présente plusieurs, du choix des matériaux pour la présentation des photographies au choix et à l'approche des thèmes.

Dans le cas de São Paulo, l'expérience de la photographie subjective semble s'imposer comme un contrepoint à l'expérience française, marquant la distance du point de vue du

« Groupe des XV ». Éléments déjà présents dans le discours de Salvatore depuis l'organisation des Séminaires d'Art Photographique. Le texte "Diagnostic du subjectif" de Rubens Teixeira Scavone fournit des indices fondamentaux pour comprendre quelle approche photographique était valorisée au sein du club de São Paulo. Tenue en réponse à l'exposition d'Otto Steinert et de ses élèves organisées au Musée d'Art de São Paulo avec le soutien du FCCB en 1955, Scavone souligne d'abord la réalisation du Salon international de la photographie moderne par le groupe allemand en 1951 :

Ce que le Salon a fait, c'est une nécessaire systématisation, le choix d'un parcours, accueillant sous une même bannière tous ceux qui ont voulu faire de la photographie plus qu'un processus mécanique, plus qu'un décalque de l'objectif, mais qui ont exigé de nouvelles formes d'extériorisation, voyant dans le processus photographique une expression individuelle qui permettrait, comme les autres arts visuels, ce que Herbert Read a résumé - une vision unique et privée du monde - qui est sans doute la clé de toutes créations artistiques. (...) Pour le maître de la Sarre par photographie subjective, il faut entendre la photographie humanisée, individualisée, dans laquelle l'appareil est utilisé sur les objets afin d'en extraire "leur nature profonde". Par subjectivisme, le patron du groupe entend tout acte d'ingérence chez l'homme dans l'exécution du négatif ou de la photographie, quelle que soit la manière dont cette ingérence se manifeste, n'intéressant que le résultat final obtenu.

Scavone, qui désigne également l'approche du groupe subjectif comme "créateur", souligne le fait prépondérant de la présence humaine dans le processus photographique, soulignant qu'il s'agit de surmonter les mécanismes pour accéder au potentiel de "l'hypersensibilité individuelle". A cette fin, l'auteur inclut des références "interventionnistes" de Man Ray et Laszlo Moholy-Nagy.

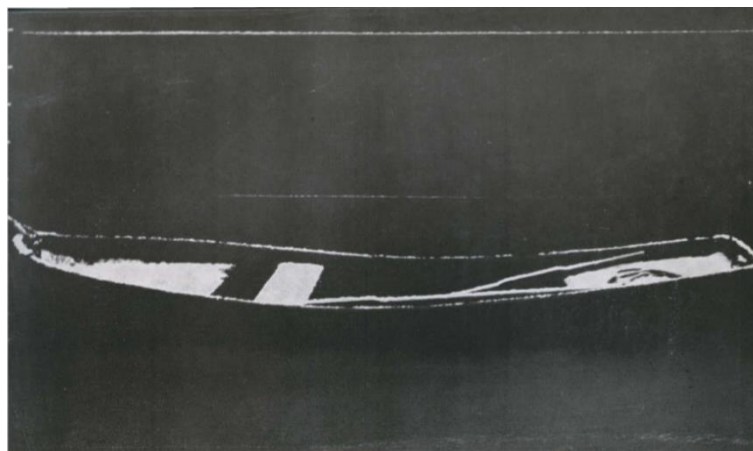


Fig. 546.: "Pouco branco sobre preto" de Jean Bouchet. "Diagnóstico do subjetivo". BOLETIM n. 97, ago-out. 1955

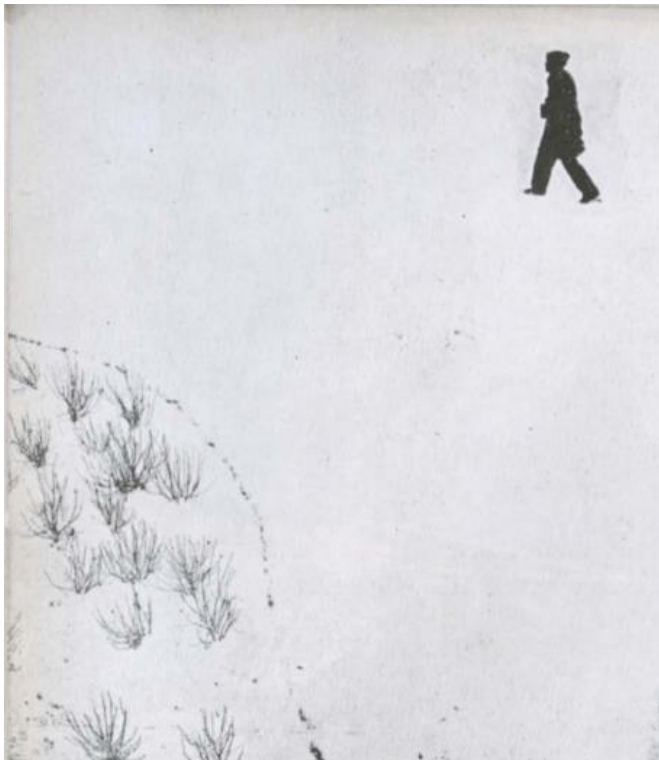


Fig. 547.: “Figura em direção ao plano” de Wolfgang Haut. “Diagnóstico do subjetivo”. BOLETIM n. 97, ago-out. 1955



Fig. 548.: “Movimento sobre estrutura” de Otto Steinert. “Diagnóstico do subjetivo”. BOLETIM n. 97, ago-out. 1955

En effet, même avec la lenteur des expositions internationales, tant en France qu'au Brésil, il est possible de percevoir une continuité dans le processus de circulation des images. Dans le cas de São Paulo, l'intense campagne d'accueil menée au milieu des années 1950 a contribué à la maturation de l'identité du groupe, dans la mesure où elle a permis un contact intense avec différentes approches, renforçant les positions d'affirmation et de négation des pratiques et de l'esthétique. Cependant, en plus de la tenue des événements, cette transition peut également être mise en évidence dans la collection maintenue par la Sfp, à travers l'analyse de la production des photographes qui sont restés actifs tout au long de la décennie.

4.2 - Entre 1951 et 1960

L'une des particularités de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp réside dans le fait que les deux ensembles qui la composent correspondent à des événements spécifiques et datés qui se sont produits, respectivement, dans les années 1951 et 1960. Cependant, malgré la distance supposée d'une décennie, les deux séries sont formées par des soumissions faites par des photographes amateurs affiliés à des photoclubs brésiliens. Il s'agit de la première intersection, d'images réalisées par des photographes amateurs. Outre la coïncidence entre les institutions, quelques personnalités sont également représentées dans les deux pôles de la collection, parmi lesquelles certains des photographes les plus prolifiques du Brésil.

Cette intersection nous permet de mettre en évidence des permanences, certes, mais aussi une série de différences importantes qui dévoilent des recherches individuelles, ainsi que des tendances remarquables du circuit. Outre les photographes qui ont des images dans les deux séries, les auteurs de la série de 1960 qui ont participé aux salons Sfp entre 1946 et 1953 et qui, bien que n'ayant pas envoyé d'images à l'occasion du salon de 1951, ont leur production fortement liée à cette période, feront également partie de ce panorama. Le premier groupe comprend les photographes Francisco Albuquerque, Pedro Calheiros, Jean Lecocq, Guilherme Malfatti, Eduardo Salvatore, Eijiryo Sato, José Yalenti et Roberto Yoshida, tous membres du FCCB, avec des passages importants dans les salons brésiliens de l'époque, mais aussi une performance internationale marquée, comme on l'a vu au chapitre précédent. La deuxième intersection est formée par les photographes Jayme Moreira Luna, Plínio Mendes, Mario Fiori,

Marcel Giró, José Correa Santos et Ivo Ferreira da Silva. Luna et Mendes font partie d'une génération pionnière de photographes amateurs dans le pays, y compris en exposant dans le salon parisien à certaines occasions avant le salon de 1951. Fiori, Giró, Santos et Silva, à leur tour, n'étaient présents que lors du dernier salon Sfp, organisé en 1953, période au cours de laquelle ces auteurs se sont davantage engagés dans ce circuit.

Ainsi, la cadence du narratif est principalement basée sur le parallèle entre les photographies, regroupées selon des critères d'approximation. Côte à côte, les images seront les principaux indices pour comprendre les différentes voies possibles de la production photographique artistique. Les critères d'enchaînement du récit et le choix des images ne sont pas fixes ; en effet, dans un premier temps, plus que des réponses, certaines des premières images contribuent à la ramification des possibilités de lecture et interprétation.

4.2.1 – Francisco Albuquerque

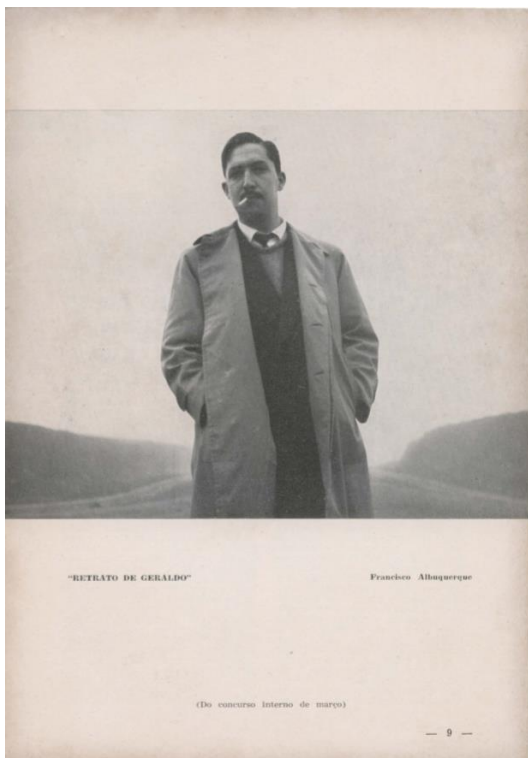


Fig. 549 : « Retrato de Geraldo » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.61. mai 1951, p. 9



Fig. 550 : «RETRATO» de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.80. dez. 1952, p. 11

Le premier auteur choisi, par exemple, possède certaines des images les plus emblématiques de la collection. De plus, c'est l'ensemble qui présente les limites les plus fluides par rapport aux temporalités qui divisent la collection en deux. Francisco Albuquerque a fait rejeter « Retrato de Geraldo » (Fig. 549 et Fig. 424, troisième chapitre) au salon de 1951. Actif à la fois dans les activités quotidiennes du club et dans le circuit, l'image témoigne de la

rencontre entre ces deux personnages clés de l'histoire du FCCB à São Paulo. Sans crainte d'exagération, tous deux ont réalisé des trajectoires exceptionnelles, non seulement dans les salons du photoclub, mais aussi au-delà des frontières de l'amateurisme. Si la trajectoire de Geraldo de Barros a contribué à clore certaines des questions du chapitre précédent, celle d'Albuquerque mérite un peu plus d'attention.

Albuquerque expose deux photographies à Paris en 1960. L'un d'eux a déjà été publié dans le premier chapitre de la thèse. "Devaneio" (Fig. 136, premier chapitre) était l'une des photographies acceptées lors de la deuxième exposition nationale du Recife Photo-Cine Club en 1955, mais avant elle avait déjà été publiée dans l'édition du numéro 80 du BOLETIM en 1952 (Fig. 550)

Publiée sous le nom de « Retrato » en 1952, exposée à Recife en 1955 en tant que "Hilda", la photographie arrive à Paris sous le nom de « Devaneio ». L'une des difficultés de trouver des intersections par rapport à l'œuvre d'Albuquerque réside précisément dans le fait qu'une partie de sa production antérieure à 1952 a reçu le titre générique de « Portrait », ce qui, en l'absence de reproductions, rend impossible de déterminer si la coïncidence du titre correspond à une coïncidence d'images. Le verso de "Devaneio" (Fig. 551) dénote un voyage qui inclut l'exposition dans au moins six salons : Foto-Cine Clube de Campinas (1954) ; Foto Cine Clube do Paraná ; 3º Salão Internacional de Arte Fotográfica (Santo Cine Clube - 1958) ; 17º Salão de Arte Fotográfica (Foto Cine Clube Paraná - 1955) ; Cine Cine fotografca du Chili ; VI Salão de Arte Fotográfica (Foto-Cine Clube de Bauru – 1957).



Fig. 551 : «Devaneio » VERSO de Francisco Albuquerque.

Seule cette copie du portrait d'Albuquerque a traversé des salons qui s'étendent sur au moins six ans. L'autre image d'Albuquerque dans l'ensemble est aussi un portrait. « Eliane » (Fig. 552) atteste également, sur son verso (Fig. 553), un grand nombre d'acceptations dans le circuit brésilien : 4e Salon d'art photographique Araraquara (1954) ; Salon national d'art photographique de Pernambuco ; 16e Salon d'art photographique de Cine Clube do Paraná (1954) ; 1er Salon national d'art photographique de Foto-cine Clube Jundiaí (1955) ; 6e Salon international d'art photographique de Campineiro (1956) ; 4e Salon international de photographie de Foto-cine Clube de Barretos ; IIIe Salon international de photographie de Santos Cine FotoClube .



Fig. 552 : « Eliane » de Francisco Albuquerque. Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 553 : « Eliane » VERSO de Francisco Albuquerque. Coll. Société française de photographie, s.d.

Dans le cadre de la constitution d'un portefeuille international, des images gagnantes comme « Devaneio" et « Eliane » sont fondamentales car elles témoignent du succès des exposants et de la profondeur du circuit brésilien durant cette période. D'autre part, compte tenu

de la participation continue d'Albuquerque aux salons du FCCB, mais aussi à d'autres salons du pays tout au long de la décennie, ainsi que de ses publications dans BOLETIM, ces trois photographies ne correspondent pas à la totalité de sa production de l'époque.

A l'occasion de la 12e Salon du FCCB en 1953, par exemple, l'une des photographies acceptées était « Av. São João São » (Fig. 554), réalisée à partir d'une prise de vue supérieure sur une des avenues principales de São Paulo, soulignant son extension, ainsi que la profusion des bâtiments verticaux autour de celle-ci. L'édition numéro 87 du BOLETIM de février-mars 1954 apporte une reproduction « Sans titre » (Fig. 555) de l'auteur qui renforce l'intérêt pour le thème l'architecture urbaine, déjà attesté dans "Av. São João", mais sous une nouvelle perspective. En fait, bien qu'elles se présentent davantage comme des exceptions que comme des confirmations de la règle, ces images prouvent que même le "portraitiste" le plus dévoué du club n'a pas échappé aux expériences avec l'objet architectural. De plus, l'absence de titre, présente dans certaines de ses acceptations dans les salons du FCCB depuis 1952, est généralisée dans la dernière participation d'Albuquerque en 1958, les trois photographies exposées dans la 17e Salon étant répertoriées comme "Sans titre". Plus qu'une particularité de la production d'Albuquerque, cette tendance a été retracée par Porto dans son mémoire, qui indique un saut de 11 photographies "Sans titre" à l'occasion du 15e Salon en 1956 à 62 en 1957, 55 en 1958 et 73 lors du 19e Salon en 1959.

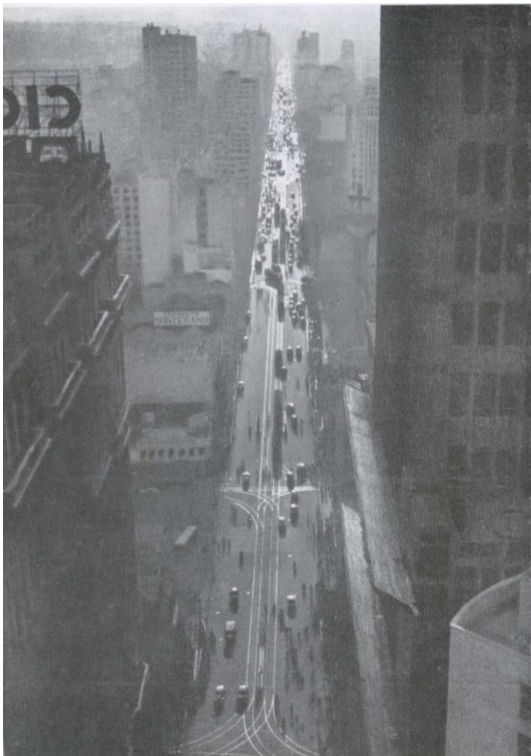


Fig. 554 : "Av. São João" de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 95, abr-mai 1955, p. 14



Fig. 555 : "Sem título" de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 87, fev.-mar. 1954, p.23

Francisco Albuquerque est l'un des représentants du FCCB à l'occasion de la IIe Exposition Internationale d'Art Photographique organisée par l'ABAF à Rio de Janeiro en 1955. Dans l'exposition, le photographe a eu « Dramas da vida » (Fig. 122) parmi les œuvres acceptées. L'image, exposée à l'origine dans le salon de 1950 du FCCB, est également passée par le salon de Santo André en 1952, avant d'être acceptée à Rio. Selon la critique que José Oiticica Filho fait des exposants brésiliens au salon de São Paulo en 1950, la photographie est "bien exécuté" e aborde « un thème social ». Il est également l'un des exposants de São Paulo à la VIe Exposition Mondiale d'Art Photographique organisée par la Sociedade Fluminense de Fotografia à Niterói en 1957, où il a présenté la photographie « Folhagem ».

Preuve de sa reconnaissance au sein du FCCB, mais aussi de la pertinence de son travail au-delà des limites de l'entité, est l'exposition « A JANGADA », organisée au Musée d'Art de São Paulo en 1952. Selon la note publiée au BOLETIM :

S'agissant du thème A JANGADA, l'a fait notre "Chico" que peut-être personne ne pourrait faire mieux, car étant du nord-est, ayant vécu la plupart de sa vie avec les plaisanciers, plus que tout autre peut "sentir" tous les drames, tout le temps la lutte de l'homme contre la nature, la surmonter seulement la fragilité de son bateau, et ayant comme armes que la force de leurs muscles, la résistance de leurs corps bronzés, fins et agiles. (...) Tout ce F. Albuquerque a su nous capter et nous transmettre avec émotion, à travers les cinquante et quelques tableaux de son exposition. (...) Mais un tel sujet, riche et palpitant, entre les mains d'un artiste comme 'Chico', ne pouvait que donner lieu au magnifique spectacle qu'un Cartier Bresson ou un Bert Hardy - deux des documentaires les plus remarquables de notre temps - voudraient certainement signer.

Le thème de l'exposition n'était certainement pas une nouveauté pour le photographe. Selon une recherche menée par Tiago Gualberto, Francisco Albuquerque faisait partie de l'équipe du documentaire « It's All True » (1942) réalisé par Orson Welles et jamais terminé. La famille d'Albuquerque possédait le studio ABA Filmes à Fortaleza, capitale de l'état du Ceará, et le photographe, alors âgé de 25 ans, a été invité à faire des images « still » du tournage. Le film de Welles s'inspire précisément de l'expérience des quatre hommes qui, à bord d'un canot, ont traversé près de 2500 km entre la côte de Fortaleza et la ville de Rio de Janeiro, histoire qui avait été publiée dans le Times en 1941.

Le film n'a pas été finalisé par plusieurs, mais 5 images produites par Albuquerque pendant le tournage font partie, depuis 2015, de la collection du Musée Afro Brésil à São Paulo. Avant le déménagement définitif à São Paulo en 1947, Gualberto mentionne également le passage d'Albuquerque par la ville de Rio de Janeiro où il aurait été un apprenti des photographes Stefan Rosembaur et Erwin von Dessauer. Contrairement à de nombreux membres du FCCB, depuis son arrivée à São Paulo, Albuquerque s'est établi comme

photographe professionnel, ayant même une annonce publiée dans le FCCB Professional Indicator depuis le BOLETIM de décembre 1951, où il offre ses services dans son studio situé Av. Rebouças, 1700, et ce, "Portraits, photographies industrielles, etc. A São Paulo, le photographe diversifie sa production professionnelle au cours des années 1950 et 1960, s'imposant comme l'un des pionniers de la photographie publicitaire.

4.2.2 – Eduardo Salvatore



Fig. 556: SALVATORE, Eduardo. "Manhã brumosa" (29,5 x 36,5 cm). Collection *Société française de photographie*.



Fig. 557: SALVATORE, Eduardo. « *Parede* ».
Coll. Société française de photographie, s.d.

Président du club depuis des décennies et détenteur du record du nombre de photographies exposées au salon du club, Salvatore est l'une des figures les plus représentatives des tendances que le FCCB a adoptées au cours de son histoire. Outre sa production visuelle, dans son texte « *Considérations sur le moment photographique* », daté du début de la décennie, mais aussi dans l'interview accordée à Aszmann en 1958, il est possible de percevoir une prise de conscience par rapport aux changements, mais surtout par rapport aux positions prises par les membres du club. Salvatore adopte une posture très affirmée, défend la production d'un art photographique qui se fait par des moyens qui lui sont propres, même si ce geste impliquait le refus des photographies du club dans certains salons plus traditionnels. « *Manhã Brumosa* » (Fig. 556), publié encore dans le premier chapitre et commenté dans le précédent, est ici encore référencé comme un des éléments principaux de l'ensemble 1951 et peut-être celui qui condense le mieux la production de Salvatore à l'époque. « *Parede* » (Fig. 557) est l'une des deux photographies de l'auteur correspondant à l'ensemble de 1960. Entre une image et l'autre, une décennie d'intense activité du photographe peut contribuer à la compréhension des éléments qui ont gagné en importance dans son travail. Cependant, une première observation indique une permanence importante : bien que l'image soit abstraite, « *Parede* » reçoit un nom figuratif et, dans la contemplation de l'image, l'aspect de brouillard ou d'un paysage densément brumeux prévaut, une caractéristique remarquable dans la première phase de production de Salvatore. Il est clair qu'il s'agit d'approches distinctes, même du point de vue technique, mais il est pertinent

de comprendre les gestes qui indiquent des transitions, plus que nécessairement des ruptures. Dans les salons du FCCB, toujours dans le « Comité de sélection », Salvatore a fait publier fréquemment ses photographies dans les catalogues.

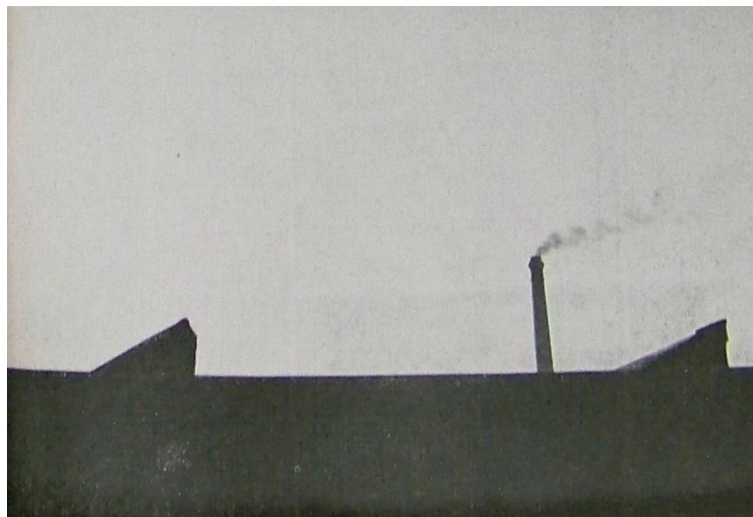


Fig. 558: “Trabalho” de Eduardo Salvatore. Catálogo 13º Salão Internacional FCCB, 1954

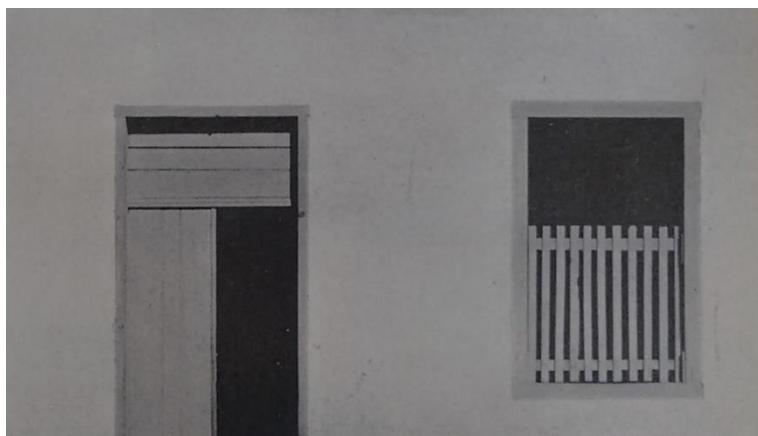


Fig. 559: “Composição” de Eduardo Salvatore. Catálogo 14º Salão Internacional FCCB, 1955



Fig. 560: “Sem título” de Eduardo Salvatore. Catálogo 18º Salão Internacional FCCB, 1959



Fig. 561: “Sem título” de Eduardo Salvatore. Catálogo 18º Salão Internacional FCCB, 1960

Eduardo Salvatore a remporté le « Trophée Bandeirante » (catégorie noir&blanc), lors de sa première édition en 1955, se consolidant une fois de plus comme le plus grand exposant du club. Cependant, les éditions du « Prix Jayme Távora » de 1959 et 1960, un prix créé par FOTOARTE pour récompenser les plus grands exposants, présentent un panorama distinct. En 1959, Francisco Aszmann était l'exposant brésilien le plus présent dans les salons nationaux et internationaux avec un total de 175 points. Il a été suivi par Sylvio Coutinho de Moraes (78 points), Akos Aszmann (66 points), Pedro Calheiros (59 points), Eugênio Vidigal Amaro (56 points), José Correa dos Santos (36 points), Paulo Pires da Silva (32 points) et, alors seulement, Eduardo Salvatore (32 points). Gaspar Gasparian, José Oiticica Filho, H. Fellet et Arnaldo Florence sont aussi dans la liste. Selon les données fournies par le classement, Salvatore a obtenu son score grâce à sa participation dans sept salons. Salvatore était l'exposant le mieux classé du FCCB, en égalité avec Paulo Pires da Silva. Le nombre de participations du photographe contraste avec la performance du club en 1952, par exemple, lorsque le FCCB était présente dans 36 salons différentes, mais surtout avec le nombre élevé de participations dans les années 1953 (60 salons) et 1954 (54 salons). Dans une certaine mesure, ces données peuvent

être indicatives de l'hypothèse de Salvatore concernant la non-acceptation de la nouvelle tendance photographique hégémonique des *bandeirantes*. Toutefois, ils soulignent surtout la faible participation des membres au circuit par rapport aux années d'intense activité entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1950. Cette hypothèse est également corroborée par le faible nombre d'exemplaires publiés par BOLETIM depuis 1953, ainsi que par la chute et la stagnation de la participation étrangère dans les salons de l'entité au cours des années 1950. Cependant, BOLETIM reste le principal canal de communication du club et certaines des photographies publiées par Salvatore témoignent de la diversité de sa production durant cette période.



Fig. 562: “Estudo com movimento” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n. 81, 1953, p. 13



Fig. 563 : “Os craques do Cambuci” de Eduardo Salvatore.
BOLETIM n.84, 1953, p.9

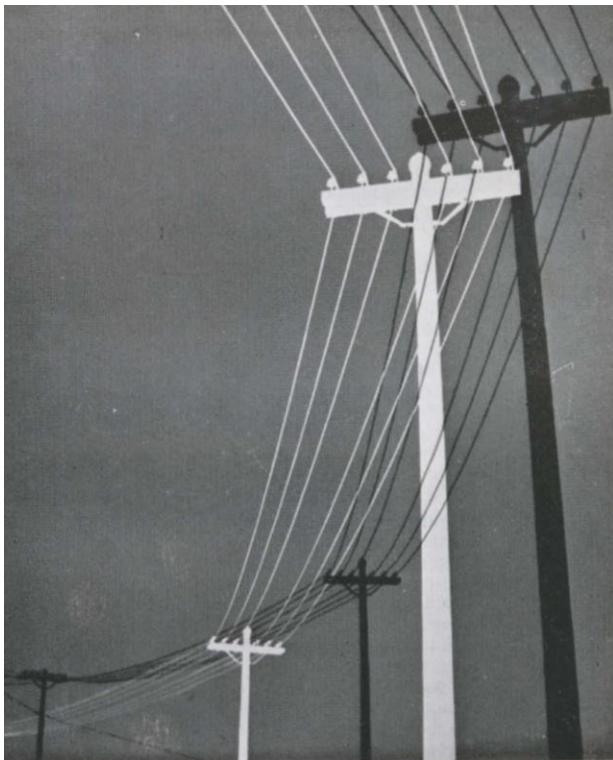


Fig. 564 : “Composição” de Eduardo Salvatore.
BOLETIM n.87, p.15



Fig. 565 : “Irmãos” de Eduardo Salvatore.
BOLETIM n.99, p.14

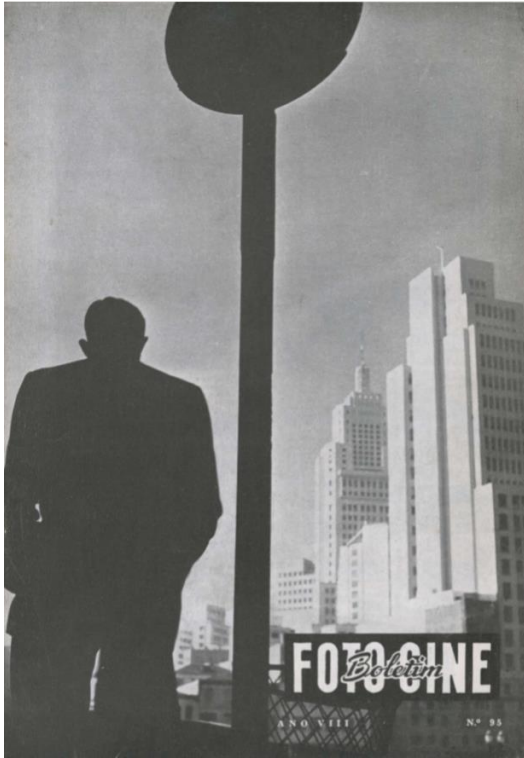


Fig. 566 : “Visão paulistana” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.95, abr-mai 1955, capa

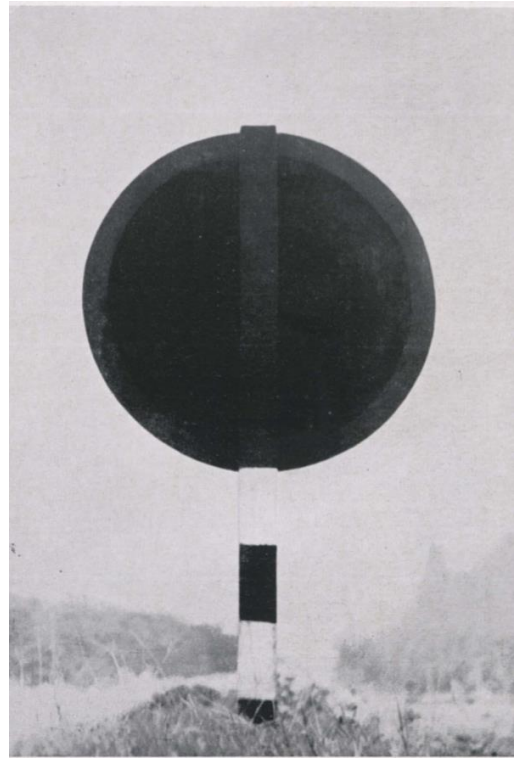


Fig. 567 : “Impacto” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.104, dez. 1958 p.25

L'une des clés d'interprétation par rapport aux changements dans la production de Salvatore concerne son expérience internationale, non seulement dans l'envoi de copies à l'étranger, mais surtout en raison de son rôle en tant que membre du « Comité de sélection. », sans oublier aussi les expositions temporaires des collections étrangères accueillies par le club. Si ses positions dans les Séminaires d'Art Photographique de 1949 et le texte de 1951 sur le « moment photographique » sont des indicateurs importants de son ouverture à des nouvelles propositions pour l'art photographique, ses photographies des années 1950 sont la preuve incontestable de l'attitude adoptée par Salvatore. « Esforço », présenté au salon de 1952, est l'image de l'ensemble qui se rapproche le plus du bagage pictural qui a marqué la première partie de la production de Salvatore ; au fil de la décennie, l'artiste incorpore de nouvelles ressources, en restant avant tout ouvert à l'expérimentation.

L'une des principales nouveautés est peut-être l'utilisation de plus en plus accentuée du contraste dans ses œuvres, qui étaient auparavant marquées par plusieurs nuances de gris. De nombreuses images du décor sont marquées par des transitions brusques entre le noir et le blanc, renforçant l'aspect géométrique que Salvatore a adopté dans certaines de ses compositions. Cette stratégie, comme nous l'avons vu dans les deux chapitres précédents, est devenue très récurrente, surtout dans le contexte de compositions basées sur le thème de l'architecture. « Visão paulistana » (Fig. 566), image qui a fait la couverture de la du numéro 95 du BOLETIM,

met en parallèle une figure humaine, marquée seulement par sa silhouette, et deux "gratte-ciel" (Edifício Altino Arantes et Edifício Banco do Brasil) de la ville de São Paulo. C'est une image qui révèle la maturité et l'expérience dans le traitement du thème, dans la mesure où il ne s'agit pas d'un enregistrement direct, mais de l'articulation des éléments, par une approche exclusivement photographique. L'image est divisée en deux, l'élément humain à gauche, en noir, et le volume architecturale à droite, en tons clairs. Grâce à l'angle de prise de vue et aux distorsions typiquement photographiques, les deux masses se ressemblent en proportions, ce qui favorise un certain équilibre à l'image. Dans le riche panorama de Salvatore, il y avait aussi de la place pour l'expérimentation documentaire. « Os craques do Cambuci » (Fig. 563) est un heureux instantané : les silhouettes des jeunes debout au fond de l'image se confondent avec le panorama urbain de la ville, au premier plan et au deuxième plan, une articulation dynamique entre les différents acteurs représentés dans le rectangle est perceptible, bref une composition équilibrée et très belle.

Le cas de Salvatore est essentiel pour comprendre l'ampleur des changements, des appropriations et des contaminations que l'engagement dans le circuit pourrait apporter à un photographe.

4.2.3 - Jean Lecocq



Fig. 568 : « *Horizonte perdido* » Jean Lecocq (38,3x25,6 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 569: « *A jangada chegou* » Jean Lecocq (39,4x27,5 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.

« *Horizonte perdido* » (Fig. 568) de Jean Lecocq est mentionné pour la première fois au chapitre 1, inséré dans le circuit des photoclubs brésiliens, mais aussi au deuxième chapitre, grâce aux commentaires de Maurice Van de Weyer sur la tenue du Salon international de São Paulo en 1951. En fait, il s'agit d'un élément très représentatif de la recherche de Lecocq de l'époque, une production basée sur l'exploration des limites du pictorialisme, confirmée dans la plupart de ses images. Image floue, intensément granulée, avec de subtiles transitions entre les différentes nuances de gris. Le paysage brumeux, également très présent dans l'œuvre de Salvatore à l'époque, a contribué à renforcer la dimension picturale de la composition. « *A jangada chegou* » (Fig. 569) a également été exposé pour la première fois dans un salon du FCCB, mais à l'occasion de sa 17^e édition en 1958. Elle est marquée par l'enregistrement d'une figure humaine disposée à l'extrémité inférieure droite de l'image sur un fond « géométrisé ». En effet, la sensation de profondeur de l'image est pratiquement inexistante, puisque le contraste, caractérisé par une contre-lumière intense, favorise une sensation de bidimensionnalité, bien distincte de l'illusion de perspective qui est à la base de la composition

de "*Horizonte perdido*". La voile du radeau, élément épuisé par les pictorialistes, est découpée dans le rectangle de Lecocq de telle manière qu'elle ressemble à une toile abstraite, aux lignes intenses délimitant les contours des formes. Photographe amateur de nationalité belge, Jean Lecocq participe activement aux expositions du club de São Paulo depuis 1949, ainsi qu'à celles des années 1950. Signe de reconnaissance pour son travail, Lecocq est régulièrement publié dans les catalogues des salons FCCB et dans BOLETIM. Et ce sont précisément ces reproductions qui contribuent à la compréhension de l'ampleur de ses recherches en photographie de l'époque.



Fig. 570: "Um dedo de prosa" de Jean Lecocq. 11° Salão Internacioanl FCCB 1952



Fig. 571: “Matinal” de Jean Lecocq. 12º Salão Internacioanl FCCB 1953



Fig. 572: “Cortiço” de Jean Lecocq. 14º Salão Internacioanl FCCB 1955

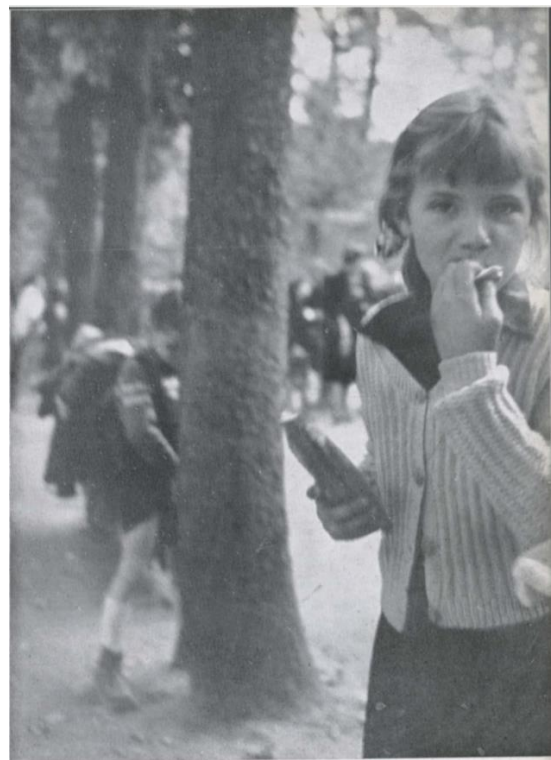


Fig. 573 : “Idade de ouro” de Jean Lecocq. 15º Salão Internacioanl FCCB 1956

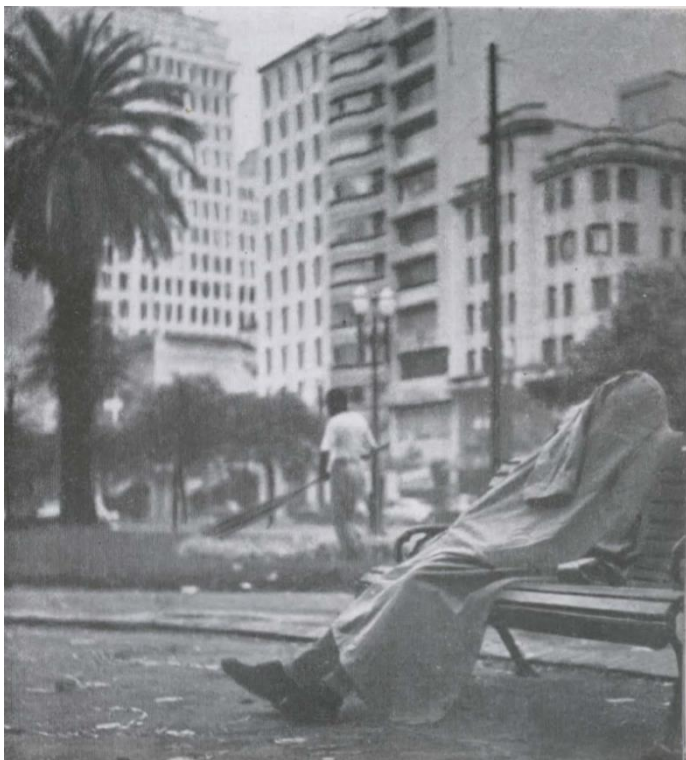


Fig. 574: “Madrugada” de Jean Lecocq. BOLETIM n.95, abr-mai, 1955

Dans le matériel trouvé, les images de 1952 et 1953 indiquent une tendance qui, effectivement, sera remarquable dans la production de Lecocq. Dès lors, le photographe se lance dans des travaux à tendance documentaire, à travers des compositions qui le rapprochent de la tradition française du Groupe des XV, ainsi que de la nouvelle tendance de la photographie italienne défendue par Silvio Maestranzi⁶²⁸. Cette approche est due à la fois au choix de l'élément humain comme protagoniste. De l'enfance à la vieillesse, des scènes quotidiennes et spontanées, en plein air, par la coopération et, parfois, le regard complice des sujets représentés. Le fait que beaucoup de ses photographies ont été prises lors de ses séjours sur le continent européen ne fait que renforcer cette impression. Au milieu des années 1950, le FCCB a accueilli l'exposition « Images du Vieux Monde », une collection de 51 photographies de Lecocq avec des images prises dans quatre pays différents du continent européen. Dans la 96e édition de BOLETIM, Rubens Teixeira Scavone est chargé de commenter l'exposition de son collègue de club et, en premier lieu, souligne précisément une tendance « documentaire » dans le travail de Lecocq. Pour ce faire, Scavone commence son texte en apportant quelques éclaircissements sur les « différents types de documentaires » : le documentaire journalistique ; le documentaire souvenir ou touristique, dans lequel la valeur artistique n'est pas associée; et le « documentaire

⁶²⁸ MAESTRANZI, Silvio. “A fotografias italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1995, p. 10

de haut niveau ». Dans cette dernière catégorie, Scavone inclut des photographes tels que Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Werner Bischof, Bert Hardy et Armin Haad. Pour lui, la principale particularité de cette approche documentaire "haut de gamme" est qu'elle n'est pas un reflet direct de la réalité, « la chose telle qu'elle est », mais en montrant la réalité « telle qu'elle semble être », à travers une découpe individuelle, des traits d'un « langage personnel ». En ce qui concerne les images réalisées par Lecocq en Europe, Scavone affirme que « ses productions de Paris pourraient bien venir avec la rubrique de Masolet ou Boubat, et il ne doit rien à l'explorateur méticuleux de la ville qu'est Izis Bidermanas », qui peut être comparé à certaines des photographies des membres du « connu Groupe des XV ».

Dans la première de la section « Photographie en marche » du magazine FOTOARTE, José Yalenti commente la photographie « Expressões » (Fig. 576) de Lecocq :

nous pouvons voir comment les expressions des enfants sont capables de nous impressionner, avec la souffrance dans leur âme, peut-être une victime des malheurs de la guerre. Il s'agit d'œuvres qui exigent une sensibilité artistique accrue de la part des auteurs.



Fig. 575 : "Bric-a-brac" de Jean Lecocq. BOLETIM n.96, jun.-jul. 1955



Fig. 576 «Expressions » de Jean Lecocq. Fotoarte n.1, mai. 1958

Dans le numéro 6 de la revue, « Cortiço » (Fig. 572), exposé à l'origine dans le salon de São Paulo en 1955, est également mentionné dans la rubrique "Photographie en marche". Outre les données techniques (Rolleiflex Apparatus, Tessar Objective, 3.5. Diaphragme 8, vitesse 1:50), Yalenti souligne la « bonne composition » et l'effet agréable du contre-jour, soulignant que l'image a été produite dans le quartier Alfama au Portugal.

Si cette lecture est valable pour les images que Lecocq produisait régulièrement au cours de ses séjours européens, elle s'applique également aux images produites au Brésil, telles que " »Madrugada »(Fig. 574) Cependant, la composition proposée par le photographe dans "A jangada chegou" est toujours en décalage avec le panorama de la production présenté tout au long de la décennie. Dans l'édition 1953 du salon de São Paulo, Lecocq présente « Quo vadis (Où allez-vous ?) » (Fig. 577) et, en 1959, « Pescaria » (Fig. 578), avec des points de départ différents qui montrent l'intérêt de l'auteur pour d'autres possibilités de composition et d'approche technique de la photographie. Il est intéressant de noter, par exemple, l'utilisation de contrastes plus accentués, un élément qui a contribué à l'aspect surréaliste du « Quo vadis », mais qui a aussi un rôle important dans « Pescaria ». Le contraste associé à l'angle approximatif de prise de vue entraîne la superposition des éléments, générant une confusion par rapport aux limites et une fusion des formes, sans parler des yeux qui semblent regarder directement au spectateur, comme s'ils étaient encore vivants. Certainement pas seulement un enregistrement d'une pêche, mais une étude, basée à la fois sur l'intérêt pour la forme, mais sur l'approfondissement des possibilités de création la photographie peut offrir.

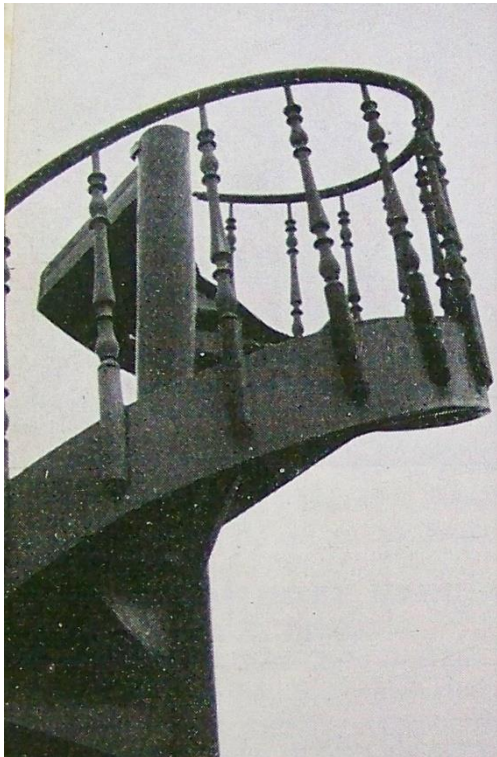


Fig. 577 : "Quo vadis ?" de Jean Lecocq.
Catálogo do 12o Salão Internacional
FCCB, 1953

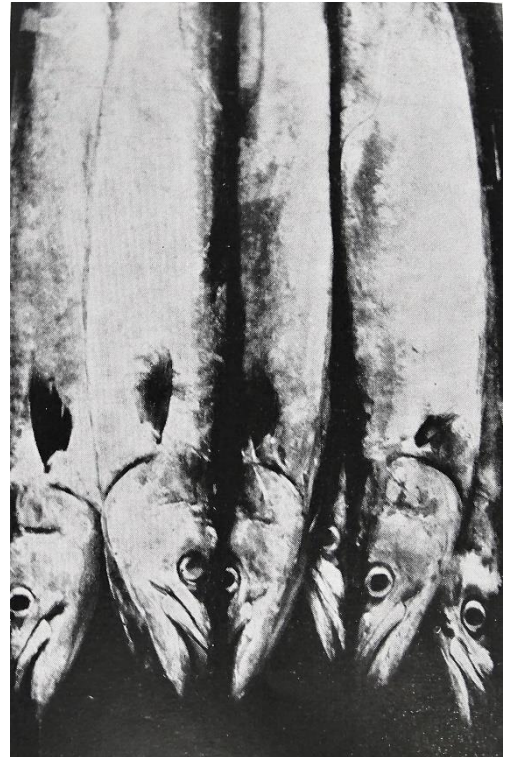


Fig. 578: "Pescaria" de Jean Lecocq.
Catálogo do 18o Salão Internacional
FCCB, 1959

4.2.4 – José Yalenti



Fig. 579: YALENTI, José. « *Noivado da floreta* » (39,4x29 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 580 : YALENTI, José. « *Círculos* » (38x30,3 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 581: YALENTI, José. « *Retângulos e Triângulos* » (25,5x404,4 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.

Participant au salon de São Paulo depuis sa première édition en 1942, José Yalenti devient membre du comité de sélection en 1945 et reste dans le groupe tout au long des années 1950 : « Noivado da floresta » (Fig. 579) est envoyé par Yalenti pour le salon de 1951, mais n'est pas accepté. Bien que semblable à l'ensemble d'images brésiliennes envoyées dans cette salons, « Noivado da floresta » était en fait très différent de la production de Yalenti, depuis sa phase « *FOTOMANIARQUITETONICA* », mais surtout d'après sa recherche géométrique, éléments déjà discutés à la fin du chapitre précédent. En ce sens, le texte de Paulo Minervini sur l'exposition rétrospective de José Yalenti est très éclairant. L'exposition, organisée entre avril et mai 1954, comme l'a souligné Minervini, était une « Rétrospective » avec un « R » majuscule, puisque ses travaux réalisés au début de son engagement à la FCCB étaient exposés parallèlement à ses recherches les plus récentes. Parmi les exemplaires les plus anciens, Minervini appelle à juste titre « Noivado da floresta » comme exemple de sa production de la fin des années 1930, un groupe qui traduit « la sensibilité romantique de l'artiste ». Minervini confirme donc l'information selon laquelle l'image a été produite à l'origine en 1939. De cette façon, la distance supposée d'une décennie entre les groupes d'images a considérablement augmenté. L'option de Yalenti d'envoyer une photographie représentative de sa phase de plus grand engagement pictorialiste est révélatrice des attentes du photographe par rapport au salon parisien. A Paris, il n'expose qu'au salon de 1946, en plus d'avoir sa photographie « Maromba » (Fig. 323, chapitre 2) comme partie intégrante de la soumission spéciale présentée en 1950. A en juger par son engagement dans le circuit, il est probable qu'il ait continué à faire des soumissions au salon parisien dans les éditions suivantes, et le choix d'une image de 1939 est justifié en supposant précisément l'accueil du jury parisien. « Retângulos e triângulos » (Fig. 581), à son tour, a été exposé à l'origine à la 17e Salon International de São Paulo en 1958 et, en association avec « Círculos » (Fig. 580), souligne la relation entre la production de l'artiste et la question de la géométrie. En effet, dans les deux images présentées par le photographe en 1960, la géométrie est la protagoniste, les photos se justifient à travers cette recherche, c'est elle qui guide le regard de l'artiste, le cadrage, le ton de l'image et, enfin, les titres. Cependant, entre ces deux pôles, il y a un chemin, peut-être l'un des plus intéressants identifiés parmi les membres du FCCB, basé sur l'expérimentation, mais surtout sur l'accueil de nouvelles approches et le regard généreux par rapport à la production des autres.

Dans le chapitre précédent, l'impulsion de Yalenti d'aborder l'élément architectural a été soulignée. Mais cette approche ne résume pas son expérimentation artistique, dont une des preuves est la « *Pregação* » (Fig. 582), présentée au Salon de 1952 et publiée dans le catalogue de l'événement.



Fig. 582: «Pregação» de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

Enregistrement ludique basé sur l'exploration d'éléments typiquement photographiques, « Pregação » atteste de sa capacité à composer. Bien qu'elle s'exprime à travers une mise en scène, l'image est extrêmement originale, car elle articule des éléments inhabituels dans le même récit, dont Yalenti lui-même. Le fait qu'il s'agisse d'une reproduction imprimée limite l'analyse de certaines de ses caractéristiques, dont l'une concerne l'interaction ombre-surface, visible à la fois au dos de la figure au premier plan et sur les profils du fond. Autant qu'il est possible d'affirmer que même dans cette photographie, l'architecture joue un rôle important, elle n'en est en aucun cas le personnage principal. Ici, une sorte de trompe-l'œil prévaut à travers l'exploration des limites et des caractéristiques propres aux enjeux photographiques. Dans l'exécution de la copie, il est également évidente l'intensification des contrastes, ce qui favorise une meilleure délimitation des contours.

« Pentagrama » (Fig. 583) et « Dansa » (Fig. 584), exposés dans le salon FCCB 1953, indiquent un élément caractéristique commun aux « Retângulos e Triângulos » et aux « Círculos » : l'absence de limites aux bords de l'image, qui finit par traverser le traditionnel cadre rectangulaire. Comme les rectangles, les triangles et les cercles, les lignes de « Pentagrama » et « Dansa » croisent l'image et suggèrent une continuité. Cette année-là,

Yalenti avait aussi « Beirais » (Fig. 585) parmi les photographies acceptées au salon international de São Paulo.

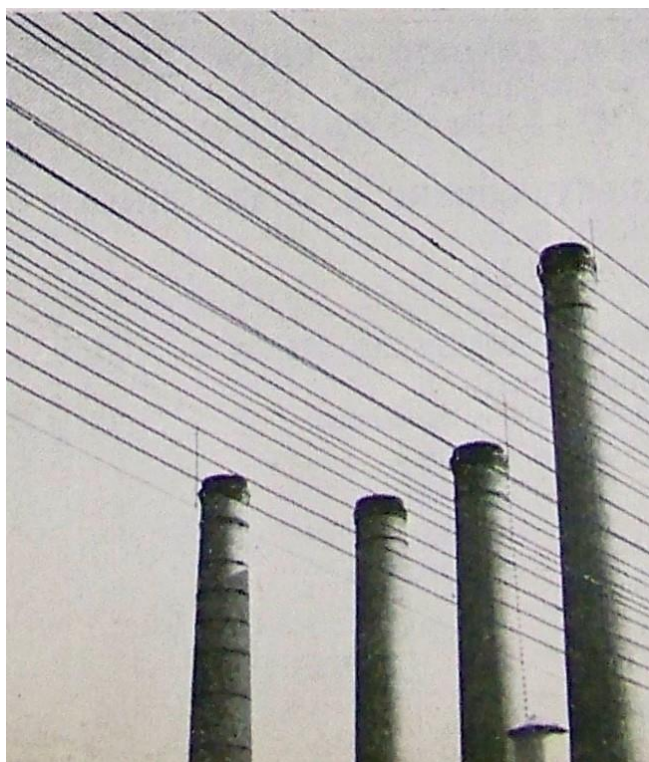


Fig. 583: “Pentagrama” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953



Fig. 584 : “Dansa” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953

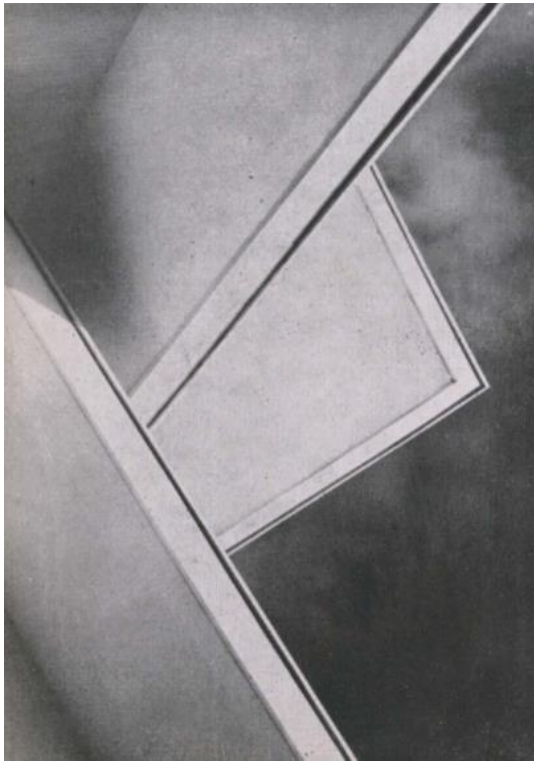


Fig. 585: "Beirais" de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953



Fig. 586: "Estudo" de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1954

Dans l'édition 1954 du salon FCCB, José Yalenti présente « Estudo » (Fig. 586) la première fois que l'auteur utilise un titre qui dénote une dimension expérimentale de ses recherches. Bien qu'il ne s'agisse pas de sa première photographie abstraite exposée à São Paulo, c'est celle qui présente l'approche technique la plus radicale, probablement réalisée par un processus d'inversion de tons. Dans le salon de São Paulo de 1957, l'auteur présente « Crepúsculo » (Fig. 587), un enregistrement d'un objet architectural qui, à juger par ses formes, ses volumes et ses vides, a certainement activé son impulsion créatrice. « Cercado » (Fig. 588), à son tour, présenté dans l'édition de 1960 de l'événement, semble clore un cycle, sinon de la production de Yalenti dans son ensemble, du moins de l'approche adoptée ici dans la thèse. Ses principes de composition ne sont certainement pas basés sur les paramètres classiques propagés par les pictorialistes, mais en même temps réalisés à partir d'un thème rural qui serait normalement le point de départ idéal pour une telle approche.

D'autre part, la photographie diffère également des expériences plus radicales du photographe, surtout au milieu des années 1950, dans la mesure où elle n'est pas une image abstraite et est réalisée sans aucune intervention dans le laboratoire. En fait, elle est liée à

différentes époques de la production de l'artiste, dévoilée d'obéissance aux paramètres du pictorialisme et de la volonté de réussir aux salons et concours, mais aussi loin de l'intensité de l'excitation avec des compositions strictement géométriques ou abstraites. Un parallèle fondamental est peut-être l'une de ses images les plus célèbres, "Convergentes" (Fig. 49, premier chapitre), exposée à l'occasion du VIII Salão Internacional de São Paulo en 1949.

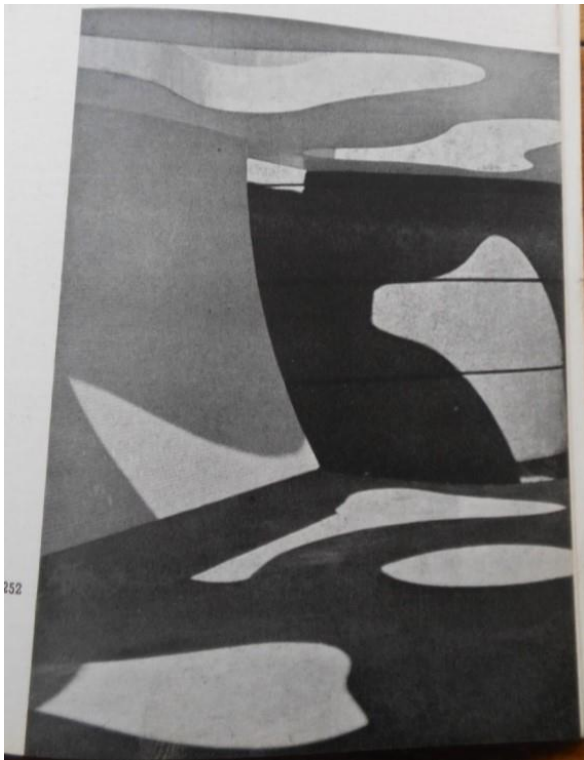


Fig. 587: "Crepúsculo" de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1957



Fig. 588: "Cercado" de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

La synthèse de Salvatore sur la production de Yalenti est inévitable :

Há 15 anos, eram as luzes suaves, os tons leves, as sombras transparentes que predominavam. O contra-luz total, era considerado uma heresia artística, imediatamente reprovado. Yalenti, porém, joga com as sombras e as luzes violentas, os contrastes chocantes, extraindo efeitos até então inusitados. Suas fotografias desse gênero são repelidas, mas Yalenti insiste e com aquele espírito de tolerância daqueles que tem consciência de trilharem o caminho certo, recebia com bonhomia as críticas mais azedas. E o contra-luz venceu... (...)

Il y a quinze ans, ce furent les lumières douces, les tons clairs, les ombres transparentes qui l'emportèrent. Le contre-jour total, considéré comme une hérésie artistique, a été immédiatement rejeté. Mais Yalenti joue avec les ombres et les lumières violentes, les contrastes choquants, extrayant des effets jusqu'alors inhabituels. Ses photographies de ce genre sont repoussées, mais Yalenti insiste, et avec cet esprit de tolérance de ceux qui sont conscients d'emprunter le bon chemin, il reçoit avec bonhomie les critiques les plus amères. Et le contre-jour a gagné.... (...)

Il y a 15 ans, l'objet était tout. La beauté n'existait que là où l'objet lui-même était beau. Les beautés naturelles des lignes et des formes, en elles-mêmes, leur propre

langue propre et particulière, n'ont pas été prises en compte. Mais Yalenti voit plus loin que l'objet lui-même et lance les compositions linéaires : clôtures, murs et bâtiments en perspectives audacieuses sont explorés en profondeur par Yalenti. Puis apparaissent "Parallèle et diagonale", "Concave et convexe", "Convergents" exposés ici, et d'autres œuvres qui furent le fondement de la photographie moderne phare. Par contre, gardant toujours une trace de son tempérament romantique, personne comme lui ne connaissait aussi admirablement la fameuse pluie et le brouillard de São Paulo. Yalenti, cependant, n'a pas arrêté, et avec le même enthousiasme qu'il y a 15 ans, continue de produire aussi peu, pénétrant même le champ de l'abstrait ! Mais même ici, Yalenti part, comme un Weston, d'éléments absolument concrets pour, dans une sublimation de lignes et de formes, d'un détail simple et généralement inaperçu, recréer une beauté nouvelle et subtile.

Parallèlement à son travail au FCCB de São Paulo, José Yalenti prend la direction artistique de la revue FOTOARTE à partir de mai 1958, en partenariat avec Francisco Aszmann. Bien qu'il fût directeur que dans l'édition des quinze premiers numéros du magazine, Yalenti a laissé un important héritage critique avec sa section « Photographie en marche », publiée depuis le premier numéro du magazine, qui apporte une brève présentation des intentions de l'auteur⁶²⁹:

Depuis plusieurs années, un grand nombre d'amateurs de cet art nouveau sont à la recherche de nouveaux éléments de composition dans leurs œuvres, présentant des angles de perspective, des compositions de lignes, des aspects sociaux qui nous parlent de l'état d'esprit que seule la photographie peut nous transmettre, ce que l'on voit dans les photos suivantes.

Dans cette première édition, les œuvres de Gertrudes Altschull, Jean Lecocq et Nelson Peterlini sont publiées et commentées. Altschull est peut-être l'absence la plus significative de la collection brésilienne de la Sfp, mais elle se justifie surtout par le fait que son entrée au FCCB de São Paulo a eu lieu après l'expérience du salon parisien en 1951 et sa dernière participation au salon de São Paulo correspond à l'édition 1957. Yalenti reproduit « Triângulos » (Fig. 589) peut-être l'œuvre la plus célèbre de la photographe et commente : « 'Triângulos' de l'excellent amateur Da. Gertrudes Altschull. Un point de vue audacieux de la perspective, dans lequel elle a obtenu un effet différent avec des éléments naturels qui justifient bien son titre ».

⁶²⁹ YALENTI, José. « Fotografia em marcha ». FOTOARTE n.1, maio 1958, p. 17

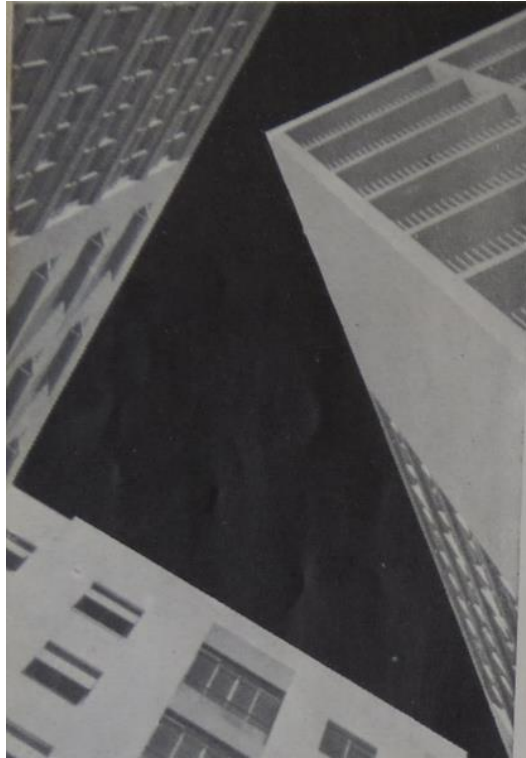


Fig. 589: “Triânguloso” Gertrudes Altschull. FOTOARTE n.1, maio 1958

Yalenti discute également « Expressions » de Lecocq, déjà mentionnées ci-dessus, et de la "Composition n.1" de Nelson Peterlini qui sera discutée dans un prochain sujet. En fait, ce découpage de "marche" choisi par Yalenti dénote avant tout une dimension de militantisme qui sera fondamentale pour la discussion de plusieurs auteurs et photographies liées à l'ensemble de 1960 de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp. L'enthousiasme et la fierté que le photographe adopte dans chacune des éditions confirme la ferveur mentionnée par Salvatore dans la critique de l'exposition rétrospective de Yalenti en 1954. Si, à l'époque, Salvatore insistait sur la maxime qu'il avait le même esprit qu'« il y a 15 ans », on peut dire la même chose de son interprétation en 1958.

4.2.5 – Guilherme Malfatti



Fig. 590: “*Arquitetura*” (29,8x39,7 cm) (1951) de Guilherme Malfatti Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 591: “*Arquitetura*” (1957) de Guilherme Malfatti. Salon International de São Paulo, 1957

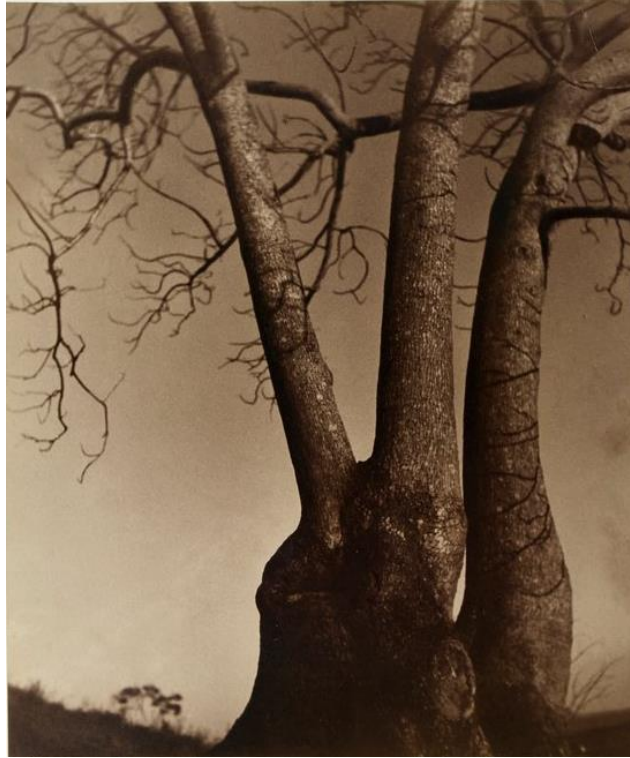


Fig. 592: “*Terra e Seiva*” de Guilherme Malfatti (36,2x27,5 cm) Coll. Société française de photographie, s.d.



Fig. 593: “*Forminhas*” de Guilherme Malfatti Coll. Société française de photographie, s.d.

Guilherme Malfatti fut l'un des plus grands exposants du club entre 1949 et 1952, et resta très actif tout au long des années 1950. Architecte, Malfatti, dans les premiers récits sur la fondation du club est constamment référencé comme l'un des anciens membres de la *Sociedade*

Paulista de Fotografia à participer également à la fondation du FCCB en 1939. Il est l'un des rares représentants du premier *Salão Paulista*, tenu en 1942, à participer encore aux actions du club à la fin des années 1950. Dans cette période, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, sa production, au lieu d'être caractérisée par un attrait traditionnel, est marquée par un vif intérêt pour l'expérimentation et la recherche de nouveaux points de départ et approches en photographie. Ce n'est pas un hasard si les trois photographies de l'auteur qui composent la collection de Sfp présentent de nombreuses distinctions entre elles. Bien qu'il ait participé au salon pionnier de 1942, où il a présenté « *Inspiração* » (Fig. 594), Malfatti est resté absent dans les éditions contenues entre 1943 et 1947, cependant, les raisons de son abstention sont inconnues. En 1948, le photographe obtient trois images acceptées au salon et l'année suivante une seule de ses photographies est exposée. Dans l'édition de 1950, le photographe a une photographie publiée dans le catalogue de l'exposition : son « *Autoportrait* » (Fig. 595).



Fig. 594: “*Inspiração*” (1942) de Guilherme Malfatti. I *Salão Paulista FCCB* 1952



Fig. 595: "Autorretrato" de Guilherme Malfatti. Salão Internacional de São Paulo FCCB, 1950

En 1951, Guilherme Malfatti tient sa première exposition personnelle. Aldo de Sousa Lima, auteur de « Turbilhão » (Fig. 441) et collaborateur fréquent de BOLETIM, a joué le rôle de commentateur dans le texte, « Exposition individuelle », publié dans le numéro 59 (p.24) de mars de cette année. Du titre, Aldo a isolé le mot « individuelle » et l'a attribué en tant qu'adjectif à l'œuvre de Malfatti. Sa justification était fondée sur "l'expression purement subjective qu'il cherche à imprimer sur son œuvre ». Pour Lima, Malfatti mise sur la simplicité, sur le « choix apparemment banal » de ses thèmes et sur le « perfectionnement artistique » continu, contrairement au « spectaculaire », au « populaire » et à l'« extravagant », Malfatti offre « une poésie subtile », « une émotion » et « une intellectualité ». Cette année-là encore, Guilherme Malfatti jouera le rôle de jury lors de la première de la section « Color » du salon international de São Paulo.

Preuve de l'approfondissement de ses recherches au début des années 1950 est son texte, « Le paysage symboliste », publié dans la 78e édition de BOLETIM, d'octobre 1952 (P.10). Après une introduction sur la question du paysage symboliste, il s'appuie sur l'expérience des peintres chinois depuis le 7e siècle comme contrepoint à l'approche de la nature, exercice qui visait à discuter du potentiel d'une telle pratique pour la composition des « marines ». Ensuite, Malfatti entreprend une discussion parallèle, consacrée à la question du « PAYSAGE ABSTRACT », défini comme « l'espace imaginaire », occupé par le fantastique et l'imagination. Cependant, même à travers ce processus de création, supposé libre, Malfatti insiste sur l'importance de déterminer un concept directeur qui justifie l'approche.

Lors de son exposition en octobre 1953, le rapport publié dans le numéro de décembre de BOLETIM, indique que l'ensemble présenté par Malfatti indique l'abandon de la « ligne classique » par l'auteur, au détriment de son intérêt pour les expériences curieuses, surtout abstraites, comme le photogramme. Le texte présente un Malfatti érudit qui, grâce à son intérêt croissant « pour tous les mouvements des arts en général », a progressivement abandonné « le réel », laissant « de côté l'interprétation, même si personnelle, du concret pour, avec lui, faire de grands pas vers l'imagination, vers la fiction, en exprimant des idées et des pensées aux éléments irréalistes ou visionnaires ». L'exposition a été accueillie et répartie entre les membres du FCCB, étant louée par les adeptes du « moderne », critiquée par les plus « conservateurs ». Cependant, indépendamment des différends, il s'agissait d'un « événement social », capable d'attirer au siège du club un « grand nombre de visiteurs et de membres ». Parmi les œuvres présentées figurent « Pássaros da noite » (Fig. 596) et « Impedimento » (Fig. 597).



Fig. 596: "Pássaros da noite" de Guilherme Malfatti. BOLETIM n.85, dez. 1953



Fig. 597: "Impedimento" de Guilherme Malfatti. BOLETIM n.85, dez. 1953

Dans le texte a également été publié un flagrant (Fig. 598) de la présence de certains membres du club pendant l'exposition. Dans l'image sont enregistrés Mme Lourdes Doval, José Yalenti, Mme Gertrudes Altschul, Nair Sterenyl et Monsieur et Madame Herros Cappello, en plus il est possible de remarquer deux autres œuvres de caractère abstrait fixé sur le mur.



Fig. 598: Um grupo formado pelas Sra. Lourdes Doval, J. Yalenti, Sra. Gertrudes Altschul, Nair Sterenyl e casal Herros Cappello. BOLETIM n.85, dez. 1953

Ses recherches sur la production abstraite sont également présentes dans ses contributions à l'édition du 13e du FCCB, tenue en 1954. A cette occasion, Malfatti a présenté deux œuvres « Abstração » et « Sem título ». L'année suivante, le photographe publie "Variante da fila" (Fig. 599) dans la 95e édition du BOLETIM.



Fig. 599: "Variante da fila". Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Il s'agit de la même édition dans laquelle ont été publiées les images "Av. São João" de Francisco Albuquerque et "Madrugada" de Jean Lecocq. Malgré cela, il n'y a aucune indication

thématique dans la présentation du numéro, et les images proviennent probablement d'un concours interne.

Ce bref tour guidé de l'œuvre de Malfatti nous permet de revenir sur ses images présentes dans la collection Sfp et s'interroger sur les principaux changements et permanences. Malgré son engagement en tant qu'exposant, « Arqitetura » (Fig. 590), accepté au salon de 1951 à Paris, n'est pas mentionnée dans les catalogues d'expositions identifiés au long de la recherche. Elle n'a pas non plus des timbres sur son verso qui attestent de sa participation dans d'autres salons. Bien qu'il ait donné son titre à l'œuvre, l'élément architectural est à l'arrière-plan et ne prend de l'importance que grâce à une netteté intense des éléments présentés. C'est une image très distincte par rapport aux autres de l'ensemble de 1951, ce n'est pas une composition classique, ni une photographie à tendance documentaire, elle ne présente aucune expérimentation technique ou esthétique. A l'occasion de la 16e Salon International du FCCB en 1957, Malfatti présente « Arqitetura » (Fig. 591) et, malgré le même titre, c'est une image complètement différente. L'objet architectural est définitivement le protagoniste, même s'il est à nouveau en arrière-plan. La différence est que dans le cas de l'image de 1957, les câbles enregistrés au premier plan sont en communication directe avec les lignes et les formes du bâtiment qui, contrairement au bâtiment enregistré dans l'image de 1951, est une construction moderne. Il faut rappeler que Guilherme Malfatti était architecte, sa relation avec l'objet n'était pas une relation de simple contemplation, mais de quelqu'un qui connaissait les nuances du processus de création et de construction. « Terra e Seiva » (Fig. 592), à son tour, ne figurait pas parmi les photographies acceptées dans le salon de 1951. Tout comme l'autre image de Malfatti envoyée à l'exposition, la photographie impressionne par son intense netteté. Une autre composition atypique, compte tenu du panorama évoqué au chapitre précédent, renforce le surnom « individuel », utilisé par Aldo Lima pour caractériser son œuvre.

La recherche du photographe ne se limite pas à la reproduction décalquée et superficielle de ses références, mais implique une recherche approfondie, il suffit de mentionner ses réflexions sur le « paysage abstrait ». Dans ce sens, « Forminhas » (Fig. 593), un de ses copies présentées à l'exposition de 1960 à Paris, semble simple et sans prétentions, surtout si on tient en compte son parcours si complexe et intense. Exposé pour la première fois dans l'édition 1958 du Salon International de São Paulo, elle reflète la pratique de Malfatti, une expérimentation discrète, sans rupture brusque ou conflits de quelque sorte, une volonté d'explorer la technique et l'esthétique photographique qui le conduit toujours à proposer des compositions originales, bref « individuelles ».

4.2.6 – Eijiryo Sato



Fig. 600: “Chícara de café” de E. Sato (35,9x30 cm).
Coll. Société française de photographie

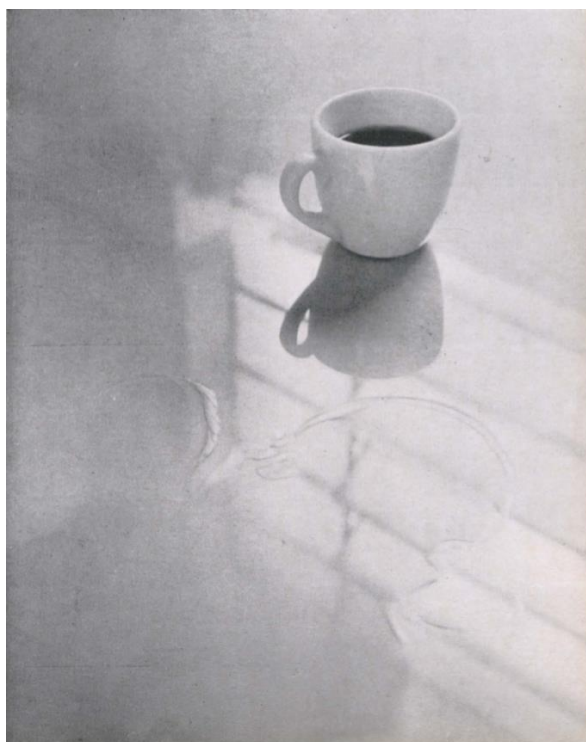


Fig. 601: “Chícara de café” de E. Sato. BOLETIM
n.102, dez. 56-jan. 57, p. 13



Fig. 602 : “Vento” de E. Sato (36,6x29,8 cm).
Coll. Société française de photographie



Fig. 603 : “Espiga de capim” de E. Sato
(37,7x30,3). Coll. Société française de
photographie



Fig. 604: "Sem título" de E. Sato. Coll. Société française de photographie

Une autre preuve de l'exercice rétrospectif qui a marqué la production écrite, mais aussi visuelle, des membres du FCCB est la réédition de « Chícara de café » par Eijiryo Sato. Outre le choix du point de départ commun, il est possible de trouver des différences entre les deux images qui peuvent aider à comprendre la transition de l'artiste. De plus, ce processus contribuera à l'établissement de clés d'interprétation qui guideront le contact avec les photographies de Sato présentes dans l'ensemble 1960. Le spécimen de 1951 (Fig. 600), en plus de la tasse de café elle-même, est marqué par le jeu d'ombres qui entoure l'objet. Dans la version de 1956 (Fig. 601), présentée à l'origine dans le 15^e salon du FCCB, elle n'utilise plus l'ombre, mais le registre des reflets comme élément auxiliaire de la composition. « Vento » (Fig. 602) a été refusé dans le salon de 1951 à Paris. Le titre donne des indices sur l'intention de Sato, ainsi qu'explique certains des choix techniques faits par l'auteur. Le contraste marqué qui divise la photo en deux grandes masses, l'une claire et l'autre sombre, se justifie dans la mesure où l'intérêt de Sato s'est porté sur le mouvement du rideau. Une transition plus harmonieuse des tons foncés aux tons clairs pourrait éliminer la sensation d'encadrement et de mise en valeur du tissu du rideau, élément qui dénote, justement, la présence invisible du vent. Sato, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, était l'un des photographes les plus engagés dans les activités quotidiennes du FCCB et cette réalité est également évidente dans ses performances au cours des années 1950. C'est précisément son parcours dans les salons du club de São Paulo qui indique le choix de nouveaux thèmes et points de départ, mais surtout la manière et les approches choisies dans ce processus. Dans « Composition » (Fig. 605), l'ombre est encore un

élément fondamental dans la composition, ainsi que l'utilisation d'un contraste intense, surtout dans les éléments de premier plan.



Fig. 605: "Composição" de E. Sato. Salon International de São Paulo FCCB, 1953



Fig. 605: "Reflexos e sombras" de E. Sato. Salon International de São Paulo FCCB, 1954

Dans l'édition 1954 du salon de São Paulo, « Reflexos e sombras » (Fig. 605) confirme l'intérêt du photographe pour l'enregistrement de ces effets, généralement éphémères, qui sont réalisés par un ingrédient commun à la photographie : la lumière. Cette période marque l'approfondissement de l'expérience abstraite dans la production de plusieurs membres du club et l'image de Sato ne fait pas exception à la règle. Cependant, les images présentées dans les années suivantes présentent des points de départ et des approches moins radicaux. Dans "Copos" (Fig. 563), présentée à l'occasion du 14e salon de 1955, même si l'auteur promet une certaine déconstruction du registre, l'image est en étroite relation avec l'étude des objets en verre, une pratique très répandue chez les membres des photoclubs depuis au moins les années 30.

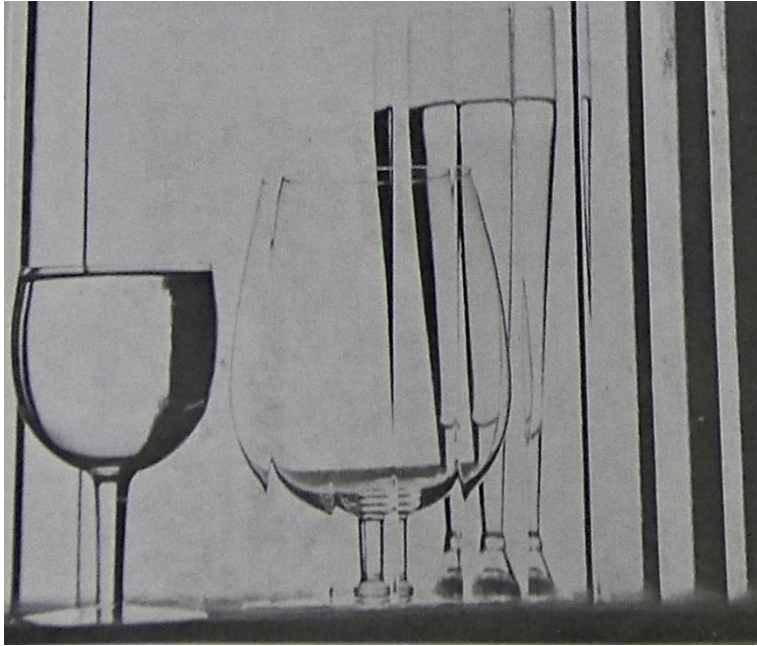


Fig. 606 “Copos” de E. Sato.. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

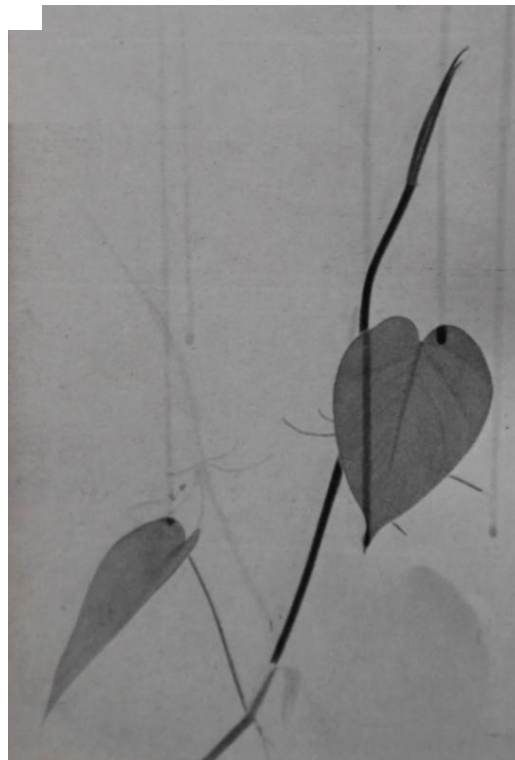


Fig. 607: “Depois da neblina” de E. Sato. Salon International de São Paulo FCCB, 1957

Une association similaire peut être faite avec l'œuvre « Depois da neblina » (Fig. 607), dont le point de départ est un élément classique du pictorialisme brésilien, le brouillard. Malgré l'accentuation des contrastes, la photographie est aussi plus proche des pratiques du passé que

des expériences du milieu des années 1950, dans la mesure où la disposition des éléments ressemble aussi à des natures mortes, un type de composition également répandu chez les pictorialistes.

« Espiga de capim » (Fig. 603) est présenté pour la première fois au 17^e Salão du FCCB, tenu en 1958. En elle prévaut l'utilisation d'un contraste élevé, avec l'hégémonie absolue des tons sombres sur les tons clairs, un processus similaire à celui entrepris dans « Vento ». Bien que le titre donne un certain caractère figuratif à l'image, la photographie de Sato est directement liée à la production abstraite, dans la mesure où elle est réalisée par l'articulation entre les lignes et les formes, et non par le registre de "l'épis" lui-même. Dans la même édition, Sato expose toujours les photographies « Reflexo » et « Forma », mais aucune reproduction n'a été trouvée.

« Sem título » (Fig. 604), à son tour, n'a pas été présenté par l'auteur dans les salons de São Paulo. En effet, dans les éditions de 1959 et 1960, l'auteur nomme toutes ses photographies avec des titres qui donnent des indices sur leur contenu : « Sugestivo » et « Flor » en 1959 ; « Carregada », « Textura » et « Circo » en 1960 ; « Sem título » est très proche de sa proposition dans « Espiga de milho », présentant une approche technique plus radicale de la question du contraste, éventuellement par l'application de la technique des tons séparés.

4.2.7 – Roberto Yoshida



Fig. 608: “Ovos” de R. Yoshida (29,8x37,7 cm) (1951). Coll. Société française de photographie

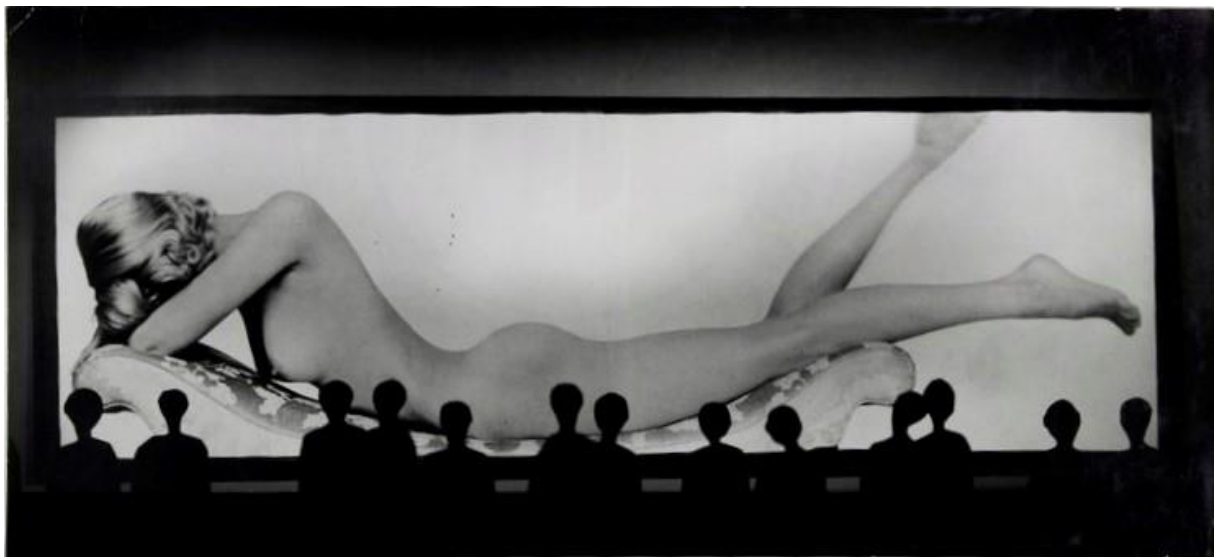


Fig. 609: “Cinemascope” de R. Yoshida (18x39,7 cm) (1960). Coll. Société française de photographie



Fig. 610: “Rosto de mulher” de R. Yoshida (39,5x29,3 cm) (1951). Coll. Société française de photographie



Fig. 611: “A folha caiu” de R. Yoshida (39x29,1 cm) (1960). Coll. Société française de photographie

Présent parmi les plus grands exposants du club dans les listes contenues entre 1949 et 1952, Roberto Yoshida est toujours très actif dans les salons organisés par la FCCB au cours des années 1950. Cette période coïncide avec un approfondissement de la recherche du photographe dans le travail avec des compositions "table-top". En 1954, alors que plusieurs photographes du club sont engagés dans des expériences autour de l'abstrait, Yoshida présente la photographie « Êpa » (Fig. 612) dans le salon du FCCB. En effet, l'expérience du photographe avec la technique datant d'une période antérieure, la preuve en est sa photographie « Era atômica » (Fig. 406 Chapitre 3) discutée à l'occasion du 5ème Séminaire d'Art Photographique organisé par le FCCB et transcrite dans l'édition numéro 45 du BOLETIM (janvier 1950).



Fig. 612: "Epa". de R. Yoshida (1960). Salon International de São Paulo FCCB, 1954

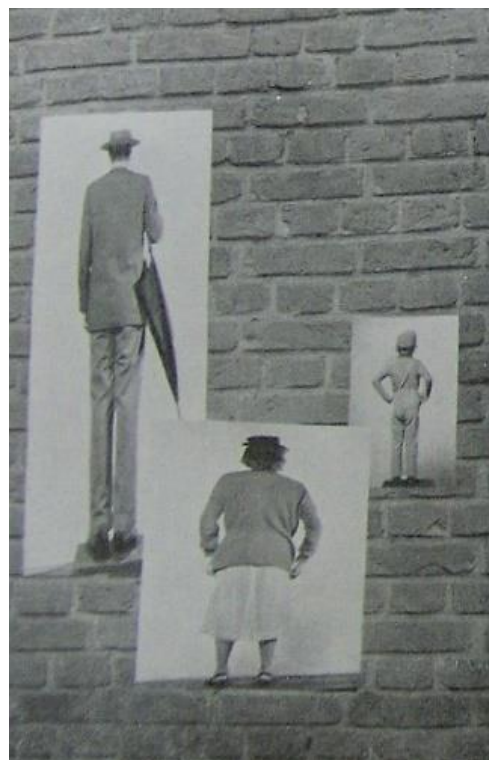


Fig. 613: "Família" de R. Yoshida. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Il faut garder à l'esprit que ce type de composition était récurrent dans le circuit amateur. Dans l'édition 1949 du salon de la Sfp, par exemple, l'une des photographies publiées dans le catalogue était « Un reportage en A.O.F. » (Fig. 292, chapitre 2) du français Pierre Roussel, ainsi que dans les publications de la *Royal Photographic Society*. A l'occasion de son exposition rétrospective, dans le cadre des activités commémoratives du 4e centenaire de la ville de São Paulo, ses compositions « table-top » ont été les vedettes de l'exposition, étant le thème principal abordé dans le texte publié dans l'édition de septembre 1954 du BOLETIM⁶³⁰ :

Dans les mains de Yoshida, le " table-top " cesse d'être cette imitation directe et parfois ridicule de scènes de la nature ou de simples arrangements de poupées qui ne disent rien et ne signifient rien avec lesquelles nous tombons habituellement, pour atteindre un niveau supérieur de spiritualité, avec parfois du sens, véritables satires à nos usages et coutumes ou à des faits et épisodes de tous les jours, ou même constituant des représentations de fables ou de contes pour enfants d'une grande délicatesse et d'une grande finesse, où ils associent un sens de l'humour étrange et savoureux à une technique extraordinaire, soit dans la réalisation des scènes en elles-mêmes, soit dans les qualités photographiques de leur travail.

Sans aucun doute, Yoshida a relevé le plateau du 'table-top', le rendant digne de l'art photographique.

⁶³⁰ "Exposição Roberto Yoshida". BOLETIM n. 94, set. 1954, p. 15

Dans ses remerciements pendant l'exposition, Yoshida a souligné le fait que la pratique du « table-top » est un excellent moyen d'améliorer les connaissances techniques et la composition, élargissant les ressources du photographe tant en studio qu'en laboratoire. En plus de la couverture de l'édition (Fig. 614), d'autres images de Yoshida ont été reproduites en plus du texte (Fig. 615 et Fig. 616).

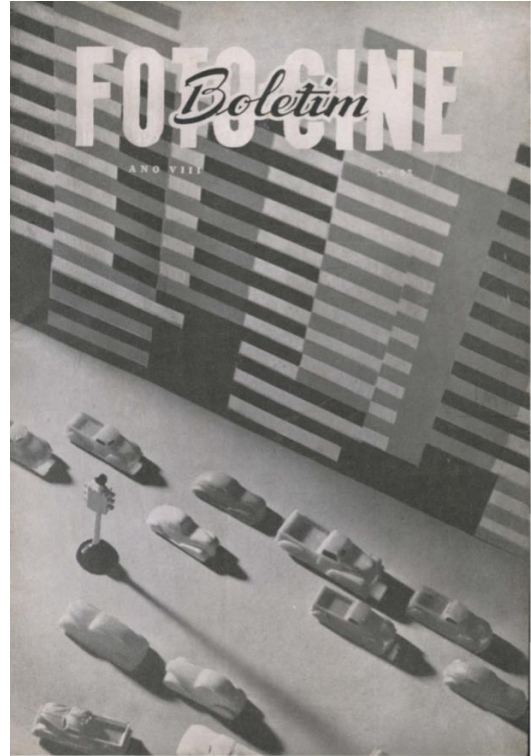


Fig. 614: Capa de Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954

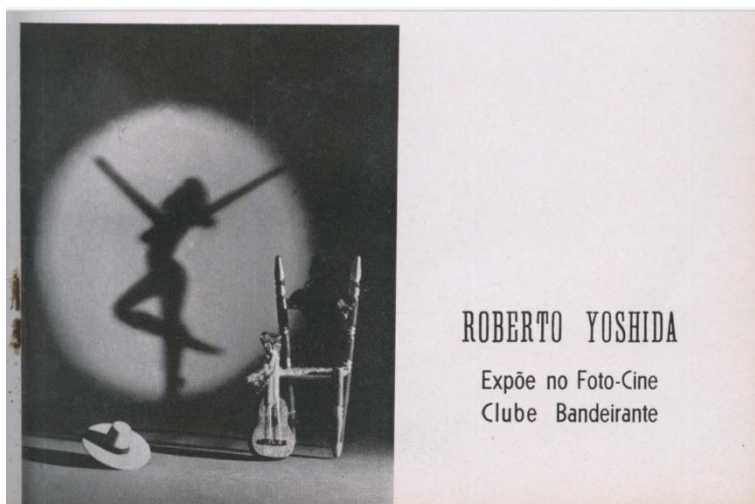


Fig. 615: Exposição Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954



Fig. 616: Exposição Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954



Fig. 617: Eduardo Salvatore, Roberto Yoshida e José Yalenti.
BOLETIM n. 94, set. 1954

« Família » (Fig. 613), à son tour, a été présentée en 1955, dans le 14ème salon du FCCB. Bien qu'elle ne corresponde pas directement à une composition « table-top », Yoshida attribue à l'image des valeurs chères aux compositions du genre dans son texte publié dans BOLETIM, numéro 100⁶³¹ :

Le fond, comme vous pouvez le voir, est le mur d'une maison. Trois photographies ont ensuite été prises : " Père ", " Mère " et " Fils ", normalement et séparément. Lors de l'agrandissement des photographies (un négatif à la fois), elles étaient placées dans l'agrandisseur à l'état normal ; cependant, le papier sensible des photographies du " père " et de la " mère " était placé en déclin, permettant ainsi l'étirement de l'image sur le papier sensible, respectivement dans le sens longueur et largeur. L'objectif a été fermé au minimum, pour augmenter la mise au point, et ainsi donner une plus grande netteté et devient la base d'une nouvelle photographie de l'ensemble, complétant ainsi une série de 5 photographies, qui sont : " mur ", " père ", " mère ", " fils " et "l'ensemble".

En général, l'auteur considère ses compositions du genre comme des miniatures du monde, où la question la plus importante est de trouver un thème approprié. Plus que du réalisme, Yoshida défend la recherche de sujets qui imprègnent la vie, l'âme, le drame, l'humour, etc., capables d'éveiller l'intérêt du spectateur. D'un point de vue technique, le photographe recommande l'utilisation d'un appareil photo à soufflet ou de réflexes sur trépied, avec le diaphragme bien fermé et l'obturateur réglé de manière à permettre au moins une seconde d'exposition.

Dans la deuxième édition de « *Fotografia em marcha* »⁶³² na Fotoarte, publiée en juin 1958, José Yalenti choisit la photographie « *Dança Cigana* » (Fig. 618) de Roberto Yoshida.

⁶³¹ YOSHIDA, Roberto. "TABLE-TOP". BOLETIM n.100, jun.-jul. 1956, p.28

⁶³² YALENTI, José. "Fotografia em marcha". Fotoarte n.2. junho de 1958, p.11



Fig. 618: “Dança cigana” de Roberto Yoshida.
Fotoarte n.2, junho de 1958

La justification de Yalenti pour inclure le travail de Yoshida dans la sélection est assez simple : « C'est un travail fait en Table-top, très intéressant et dans lequel le grand maître dans ce genre de photographie, nous excite, nous donnant l'impression de regarder une vraie scène. »

« Cinemascope » (Fig. 609) et « A Folha caiu » (Fig. 611) sont exposés pour la première fois au 17ème Salon du FCCB en 1958 et montrent la ramification et la complexité des processus de composition sur table de Yoshida. Comme dans « Família », Yoshida commence à recourir à l'utilisation d'images, au lieu d'objets ou de poupées, pour l'assemblage de ses scènes, ce qui donne des photomontages avec un aspect tridimensionnel. « Cinemascope » a même des proportions non conventionnelles pour une copie de salon.

Dans la collection Sfp, il est possible de trouver des photographies qui utilisent également la technique par laquelle Roberto Yoshida s'est fait connaître. C'est le cas, par exemple, de « Ritmo » d'Ângelo Nuti (Fig. 619), une photographie qui fut refusée au salon de 1951. Nuti est le même auteur de « Retorno » (Fig. 449), l'une des photographies commentées lors du dernier sujet du troisième chapitre.



Fig. 619: "Ritmo" de Ângelo Nuti (32,6x25,3 cm).
Coll. Société française de photographie

Dans les années 1960, le carioca Chakib Jabor présente « Sinfonia de luzes » (Fig. 620) et « Sequencia » (Fig. 621). Jabor a été l'un des membres fondateurs de *l'Associação Brasileira de Arte Fotográfica* après la séparation de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*. Il est également mentionné dans le premier chapitre pour sa participation au XIe Salon brésilien du *Foto Clube Brasileiro* tenu en 1952, où il a présenté un travail en "table-top" (Fig. 101, Chapitre 1). H. Fellet, membre de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, présente à son tour l'œuvre « Scherzo n.7 » (Fig. 622). La série « Scherzo » semble avoir apporté pas mal de compositions à l'artiste qui présente « Scherzo n.3 » à l'occasion de la 6ème Exposition Mondiale d'Art Photographique de la SFF en 1957 à Niterói et "Scherzo n.15" au 18ème Salon International de l'Art Photographique du FCCB de São Paulo.

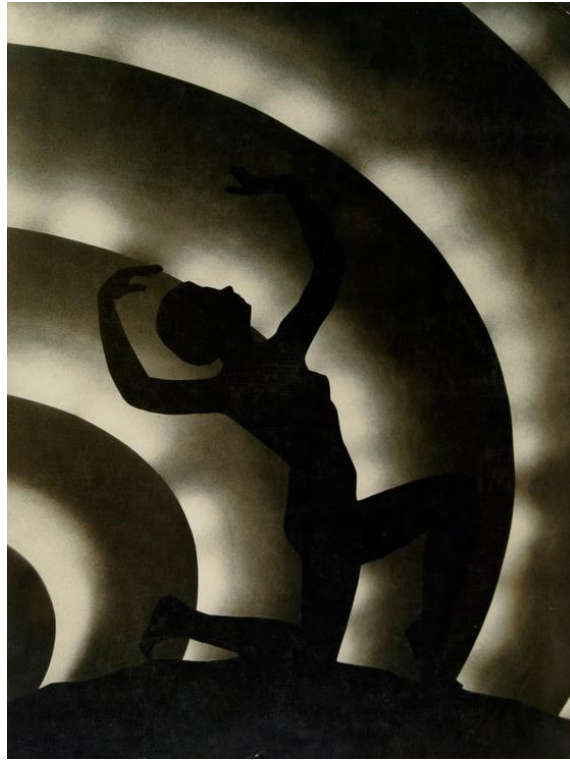


Fig. 620: “Sinfonia de luzes” de Chakib Jabor (39,5x29,6 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 621: “Sequência” de Chakib Jabor (27,2x33 cm). Coll. Société française de photographie

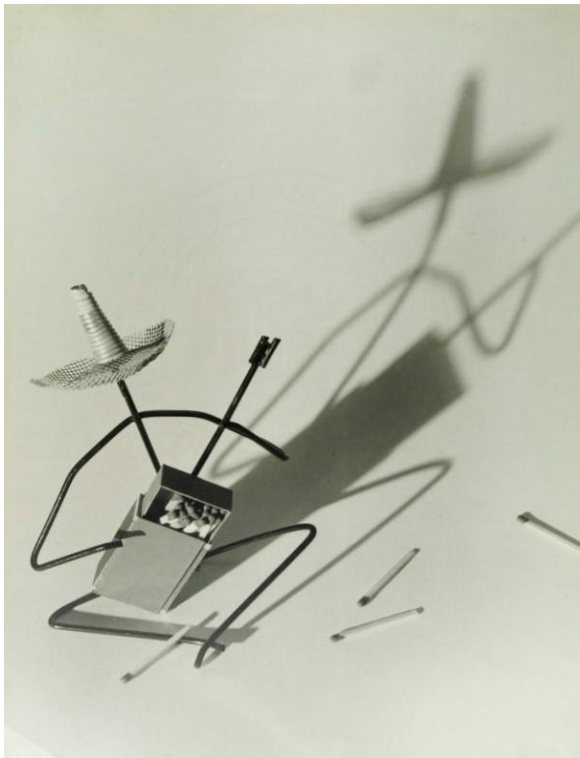


Fig. 622: « Scherzo n.7 » H. Fellet (42,8x35,6 cm).
Coll. Société française de photographie

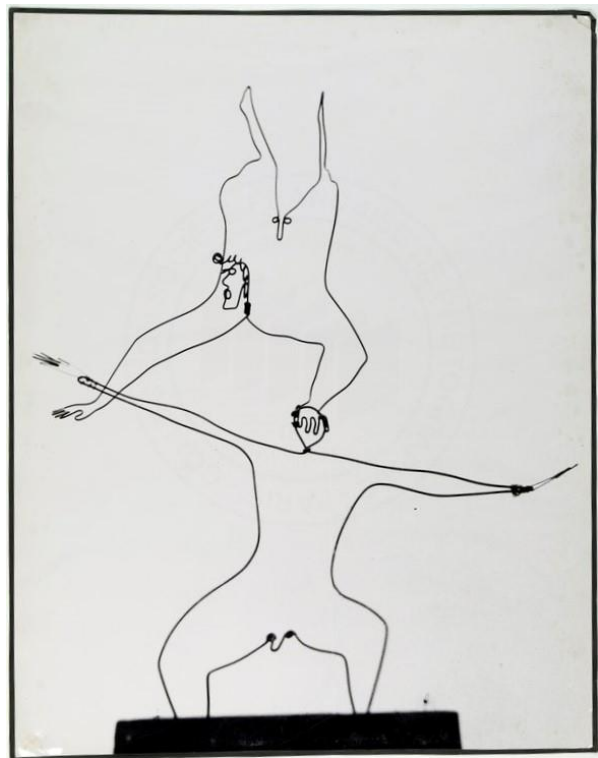


Fig. 623: « Equilíbrio » de José Yalenti (38,5x30,4 cm).
Coll. Société française de photographie

Même José Yalenti s'est lancé dans l'expérimentation de la technique en présentant l'œuvre « Equilíbrio » (Fig. 623) à Paris. Cependant, plus que les effets humoristiques normalement associés au genre, Yalenti semble jouer avec les limites et les contours des formes, non seulement ceux des figures, mais aussi ceux du support trapézoïdal, ainsi que le bord rectangulaire de l'image. Le carioca Pedro Calheiros était un autre excellent praticien du « table-top ». Calheiros est le photographe avec le plus grand nombre d'images dans la collection, il y a huit images au total, dont trois ont déjà été mentionnées dans les chapitres précédents. L'un des autres est précisément un « table-top ».

4.2.8 – Pedro Calheiros



Fig. 624: « Contorno » de Pedro Calheiros (39,3x29,3 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 625: « Fantasia » de Pedro Calheiros. (47,7x32 cm) Coll. Société française de photographie



Fig. 626: « Sopro do vento » (34,4x37,4 cm) de Pedro Calheiros. Coll. Société française de photographie



Fig. 627: “Cerâmica” de Pedro Calheiros (34,4x42 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 628: « Rua de Ouro Preto» de Pedro Calheiros (47,3x37,9 cm). Coll. Société française de photographie

La production de Calheiros se confond avec le circuit photographique amateur lui-même, à tel point que ses images ont été reproduites dans le premier chapitre, comme exemples de photographies réussies dans divers salons nationaux organisés au Brésil. Dans la 6ème édition du magazine FOTOARTE, Pedro Calheiros était la personnalité de la photographie brésilienne choisie pour être interviewée⁶³³. Contrairement à l'interview de Salvatore par Francisco Aszmann, transcrite littéralement, la conversation avec Calheiros, animée par Luiz Carlos Hoffman (rédacteur en chef du magazine), a été transformée en texte. L'auteur est décrit comme un exposant Excellence FIAP, en plus d'être membre de la Photographic Society of America, de l'ABAF, du *Foto Clube Brasileiro* et du FCCB de São Paulo, ainsi que membre honoraire du *Foto-cine Clube de Barreros* et de la *Sociedade Sergipana de Fotografia* de Aracaju. Il est également responsable de l'organisation des expositions internationales de l'ABAF pendant cette période. Selon son rapport dans l'interview, son adhésion au photo-clubisme a eu lieu en 1949, quand il a commencé à assister à la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, ayant participé à son premier salon en 1950, Calheiros est décerné pour la première fois dans le salon de Charleroi, organisé en Belgique, en 1951. Au cours de la rencontre, certaines des prédilections de Calheiros se sont peu à peu révélées. Le premier est son goût pour la peinture et le dessin. Hoffmann mentionne que la résidence du photographe est ornée de plusieurs tableaux peints à la gouache, ainsi que d'une peinture murale « dans laquelle est reproduite une scène typique d'Ouro Preto ». Calheiros a travaillé comme décorateur, ayant abandonné la pratique de la peinture pendant l'exercice de sa profession. Interrogé sur son genre de prédilection, Calheiros déclare qu'« il avait déjà préféré le portrait' et, plus tard, la 'nature morte' », mais, finalement, il avoue qu'à cette période-là il avait du mal à choisir.

S'il n'arrive pas à choisir le genre qui lui plaît le plus, Calheiros n'hésite pas à mentionner sa photographie préférée, « Fantasia » (Fig. 625), décrite comme « une nature morte, dans laquelle est représentée une danseuse gracieuse sur un fond laminé. Un éclairage accentué, plus ou moins contradictoire avec presque toutes les règles habituelles. » Malgré les classifications distinctes données par les artistes, les natures mortes et les « natures mortes » sont des approches de l'étude en atelier, marquées par un processus de composition méticuleux de la part du photographe.

En ce qui concerne les photographies de Calheiros qui composent la collection Sfp, les images reproduites dans le magazine confirment qu'elles sont deux éléments très représentatifs

⁶³³ “Pedro Calheiros”. FOTOARTE n. 6, outubro de 1958, p.4

de la production du photographe. En plus du texte biographique, les images « Mocidade distante » et « Fantasia » ont été publiées côte à côte (Fig. 629).

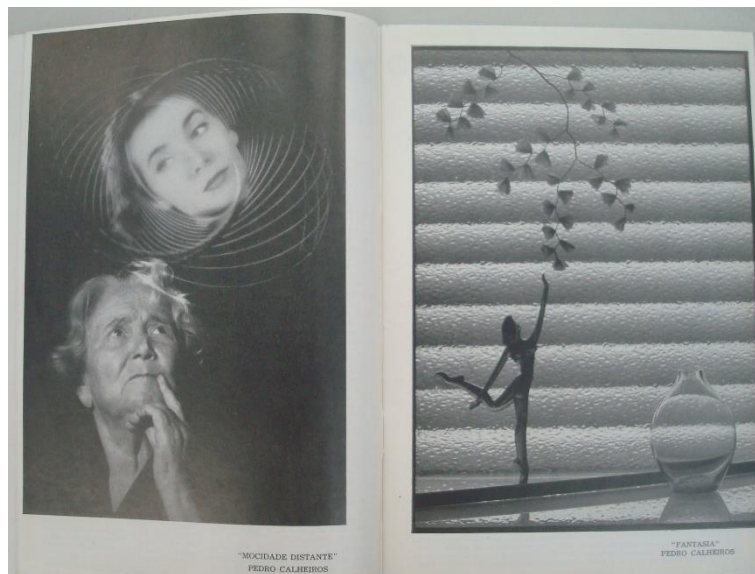


Fig. 629: “Mocidade distante” e “Fantasia”. FOTOARTE n. 6, outubro de 1958, p.4

« Fantasia » a déjà été exposée Salon International du FCCB en 1955, lorsque le photographe a également montré « Estudo » (Fig. 630), image publiée dans le catalogue de l'exposition.

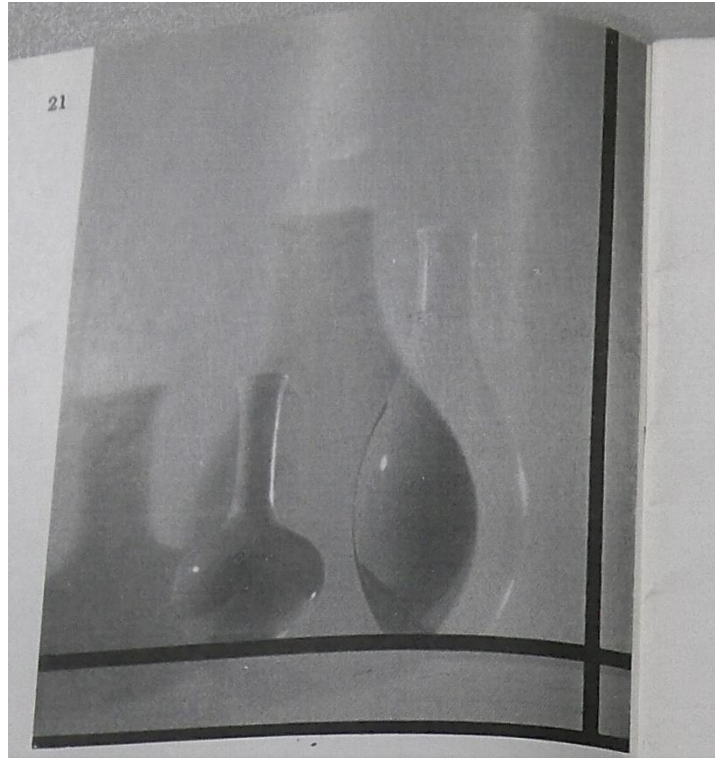


Fig. 630: "Estudo" de Pedro Calheiros. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Selon les données fournies par le photographe, entre 1950 et 1957, il avait postulé dans 946 salons. En 1956, le photographe avait réussi à exposer 74 photographies sur le circuit, atteignant un total de 560 acceptées. Contrairement à de nombreux photographes qui ont ralenti leur rythme d'engagement dans la seconde moitié des années 1950, Calheiros est resté très actif sur le circuit. En 1957, par exemple, il a participé à 60 salons, obtenant un total de 101 photographies acceptées, parmi lesquelles « Rua de Ouro Preto » (Fig. 628), exposée dans le 16e Salon du FCCB et « Sopro de vento », initialement exposée à la VIème Exposition Mondiale de la SFF. Son activité intense contraste avec l'absence d'autres auteurs ayant le même niveau d'implication dans le pays. Selon son rapport, bien que le pays soit classé comme le plus grand exposant d'Amérique latine (d'après les données de la *Photographic Society of America*) et le neuvième « en compétition mondiale » (données de la FIAP), il affirme que ces résultats sont atteints « avec seulement une demi-douzaine d'exposants ». Le photographe attribue cette baisse d'intérêt au manque de soutien du gouvernement fédéral qui, principalement par la bureaucratie douanière, rend très difficile le processus d'envoi et de réception des photos au cadre de l'organisation des salons, en imposant des frais "arbitraires et absurdement élevés". « Contorno » (Fig. 624) diffère des autres images de l'ensemble de 1951, tant en termes de

composition que d'exécution technique. En fait, surtout dans les premières années des années 1950, la production de Calheiros doit être lue en parallèle aux demandes du circuit. Dans le but de réussir dans les salons, le photographe adapte sa production en y incorporant de nouveaux points de départ et stratégies d'approche, soit esthétique soit technique, pour ses compositions. La photographie fut l'une de celles choisies par Francisco Aszmann pour composer la rubrique « Sélection du mois » de l'édition numéro 8 de Fotoarte, publiée en décembre 1958⁶³⁴. Aszmann aurait certainement un avis favorable sur l'entrée de « Contorno » s'il composait le jury pour l'admission dans un salon :

Le nu du mois est un exemple de la façon dont une poésie peut être écrite sur la beauté humaine en quelques traits. Prononcer le beau par la lumière, n'éclairer que les lignes principales et faire taire les autres détails par l'ombre, afin de ne pas compliquer le sujet. Il n'y a pas de meilleure solution. Je ne crois pas, non. Si vous éclairez les ombres avec d'autres réflecteurs, vous recevrez une échelle de demi-peinture - et une description complète du modèle. Pour quoi faire ? Elle peut être belle ou réalisée, mais la photographie artistique n'est pas documentaire. Laissons libre cours à notre imagination, comme l'a fait Pedro Calheiros. Je suis sûr que personne ne pensera qu'un physique aussi parfait peut avoir une complémentarité imparfaite. En ce qui concerne la technique, on peut dire que l'illumination effectuée au moyen d'un spot-lumière a été rigoureusement calculée. Dans ce cas, lors du choix de la position du réflecteur, chaque centimètre a une grande importance. Les traces des lèvres, du nez et des cheveux complètent et ornent cette image composite diagonale.

Après les informations fournies par Luiz Carlos Hoffmann, à l'occasion de son interview avec Calheiros, sur la présence d'un panneau sur la ville d'Ouro Preto peint par le photographe lui-même, la lecture de sa photographie « Rua de Ouro Preto » peut être directement liée à une question affective. Cependant, Calheiros n'était pas le seul à cultiver des sentiments pour la ville coloniale d'Ouro Preto. Dans le numéro 27 de Foto Revista, revue officielle de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, daté d'août 1955, Wilson Baptista, du *Foto Clube de Minas Gerais*, mentionné dans le premier chapitre, est l'auteur de l'article « Promenade à Ouro Preto », illustré par ses propres photographies. Selon Baptista⁶³⁵ :

Ouro Preto est toujours un délice pour ceux qui veulent se reposer l'esprit de l'agitation du travail, ou oublier l'inquiétude des villes plus grandes et plus jeunes et s'immerger dans l'imagination des temps tranquilles dans lesquels les érudits font encore des sonnets de leur bien-aimé, et dans lequel des questions d'honneur sont résolues avec lames de Toledo, plutôt que les polémiques dans les journaux de scandale. Et quand le voyageur est un photographe amateur, et qu'il veut fixer une mémoire plus tangible, pour ainsi dire, que le simple reportage avec des mots, le plaisir est plus grand.

⁶³⁴ ASZMANN, Francisco. "Seleção do mês". Fotoarte n. 8, dez. 1958

⁶³⁵ BAPTISTA, Wilson. "Passeio a Ouro Preto". Foto Revista n. 27, ago. 1955 – Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói, p.11

Baptista propose ensuite un parcours à travers la ville (Fig. 631), en commençant par l'attention portée au relief qui marque son environnement, en particulier la "silhouette unique d'Itacolomi", en passant par les médaillons de stéatite de l'église de São Francisco de Assis, l'église "fantasque" de Rosário, "conçue en lignes courbes et non droites", les fontaines et les arbres centenaires.



Fig. 631: "Passeio a Ouro Preto" de Wilson Baptista. Foto Revista n. 27, ago. 1955 – Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói, p.11

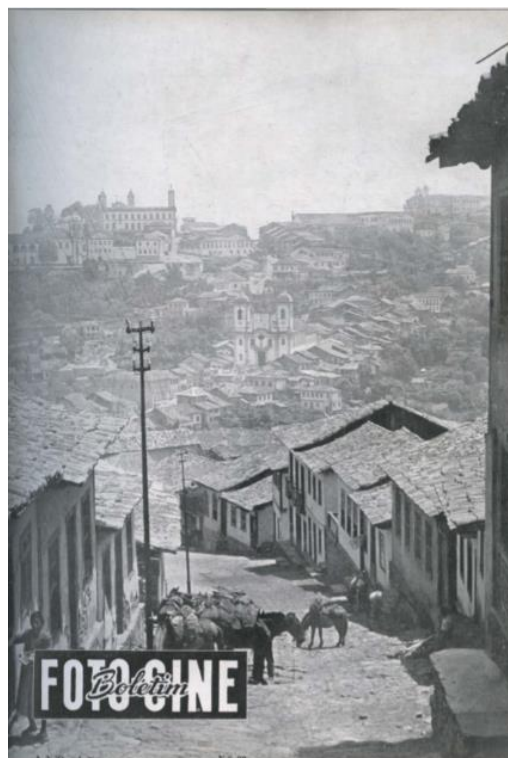


Fig. 632: "Fotografando Ouro Preto" de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956

Dans sa 99^{ème} édition, BOLETIM présente une collection d'images sur la ville d'Ouro Preto présentée par Rubens Teixeira Scavone (Fig. 632 – Fig. 634) au siège du FCCB à São Paulo. Commentant l'exposition, Scavone présente les questions qui ont motivé ses promenades dans la ville. Pour lui, « toute la ville est un objet » et la traduction la plus adéquate de la ville en images subit un enregistrement complet, « parce que seuls les détails ne peuvent donner le panneau pictural-sentimental » de la ville. Son argument est que « la ville est comme une mosaïque d'une valeur et d'une beauté incommensurables, où une fraction isolée ne représente

rien. Ce qui compte, c'est le tout et non la fraction ». Les images reproduites alternent efficacement entre l'attention aux détails et les vues panoramiques.



Fig. 633: “Fotografando Ouro Preto” de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956



Fig. 634: “Fotografando Ouro Preto” de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956

La ville d'Ouro Preto a été déclarée « Monument National » en 1933 et déclarée Patrimoine National en 1938 par l'Institut du Patrimoine Historique et Artistique National. Musée en plein air, son architecture immuable semble attirer les photographes désireux de « s'immerger dans l'imagination des temps tranquilles », selon Baptista. Dans son approche de la ville, Calheiros n'a pas manqué de souligner la présence humaine, au-delà des églises, places et fontaines ornées, en choisissant une prise qui englobe quelques maisons, la végétation environnante, mais surtout le groupe des filles sur leur chemin pour traverser un vieux pont. Une scène pittoresque.

4.2.9 - Plínio Mendes



Fig. 635: “Malabarista” II Salão Paulista FCCB, 1943



Fig. 636: “Linhas e tons” de Plínio Mendes (34,1x29 cm). Coll. Société française de photographie

Plínio Mendes, avec Guilherme Malfatti, a été l'un des vétérans les plus actifs du FCCB dans les années 1950. Présent depuis la réalisation du premier salon de São Paulo en 1942, le photographe présente une production diversifiée, qui semble suivre le rythme des changements que le FCCB a traversé lui-même. A Paris, Mendes participe aux salons de 1946 et 1947, en plus d'avoir « Vera Lúcia » (Fig. 317, chapitre 2) parmi les images qui composent l'envoi spécial de 1950. Cependant, sa seule photographie de la collection Sfp correspond à « Linhas e tons » (Fig. 636), une photographie associée à l'ensemble de l'année 1960. A côté, « Malabarista », une image publiée à l'origine en 1943, mais qui a été reprise au milieu des années 1950, une période de grande effervescence dans le club, marquée à la fois par un approfondissement de la recherche esthétique formelle, mais aussi par la reconnaissance des pionniers du club, dans une tentative consciente de retracer sa propre histoire. Des figures comme Malfatti et Mendes ont été l'histoire vivante, mais qui, au-delà de se positionner comme des professeurs, adoptent une posture de renouvellement continu de leur travail. Sa première photographie à atteindre la dimension publique fut « Estrada da Fazenda - S. Lourenço » (Fig. 637), une scène rurale avec un certain air de naïveté.



Fig. 637: “Estrada da Fazenda – S. Lourenço” I Salão Paulista FCCB, 1942

« Ao cair da tarde » (Fig. 638), l'une de ses photographies présentées au salon du club de São Paulo en 1947, figurait également parmi ses trois images exposées au Salon international de l'art photographique de la Sfp, organisé la même année.



Fig. 638: “Ao cair da tarde” Salon International de São Paulo FCCB, 1947

Secrétaire du club en gestion 1947-1948, Plínio Mendes fut au centre d'une des controverses qui ont contribué à la distance entre le club et la *Sociedade Fluminense de Fotografia*. Membre honoraire du club de Niterói, Mendes a été sollicité pour représenter l'entité lors de la première convention des photoclubs brésiliens en 1950. Bien qu'il n'ait pas occupé des postes administratifs par la suite, Mendes reste très actif dans la vie quotidienne du club. Ce n'est pas un hasard, entre 1949 et 1952, Plínio Mendes reste inscrit dans le classement des plus grands exposants du club. Le caractère hétérogène qui a marqué sa production depuis ses premières années dans le club, est resté comme une constante dans sa trajectoire. Il est possible de trouver toutes sortes d'images dans le répertoire du photographe. Ce n'est que parmi les images déjà mentionnées ci-dessus. Déjà en 1952, avec l'acceptation de la « Resignação » (Fig. 639), Mendes semble s'intéresser aux approches associées aux courants humanistes en photographie. Dans l'une des périodes les plus expérimentales du groupe, Mendes publie « Sem

título » (Fig. 639) dans la 92ème édition de BOLETIM. Dans l'image, l'articulation entre la figure humaine et l'objet architectural, présent dans une grande partie de la production des membres du club à cette époque, trouve également une nouvelle acceptation dans la démarche de Mendes.



Fig. 638: "Resignação" Salon International de São Paulo FCCB, 1952

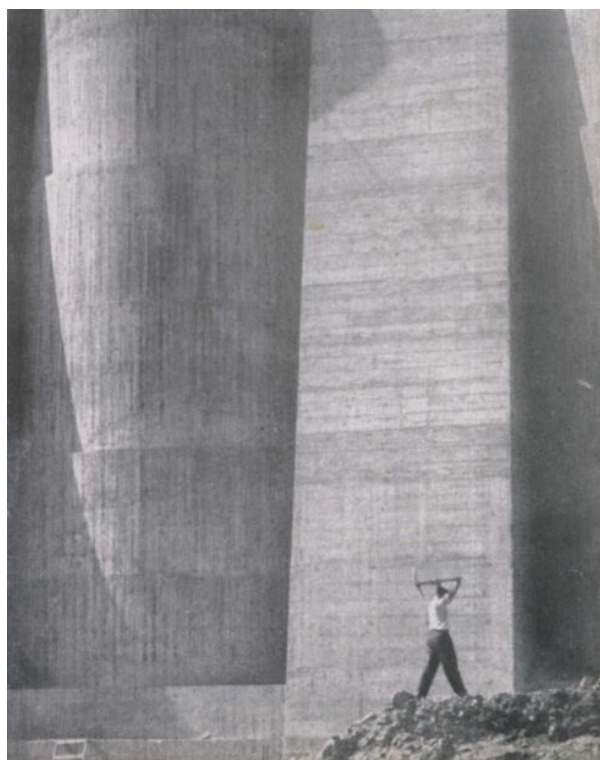


Fig. 639: "Sem título". BOLETIM n. 92, set. 1954.

Absent des salons de 1953 et 1954, Plínio présente trois images dans le salon de São Paulo de 1955 : « Casa de colonos » (Fig. 640), « Linhas e tons » (Fig. 636) et "Le présent et le passé". Bien que le titre indique une image très significative, aucune reproduction n'a été trouvée par rapport à la dernière photographie de l'ensemble. « Casa de colonos », à son tour, a été publié dans le catalogue de l'exposition et « Linha e tons » correspond exactement à l'envoi de Mendes qui a composé l'ensemble des photographies brésiliennes envoyées en Europe. Encore une fois, les images de l'auteur semblent être une sorte de thermomètre pour la production du club. Dans cette nouvelle approche de l'objet architectural, l'élément humain a été complètement éliminé du cadre au détriment de l'approche de la dimension formelle de la

composition, de la recherche de formes, de couleurs, de « lignes » et de « tons » qui pourraient générer un effet esthétique attractif. Bien qu'il ne fasse plus partie du conseil d'administration du club, Mendes est toujours membre du comité exécutif du salon lors des éditions 1959 et 1960.



Fig. 640: “Casa de colonos” Salon International de São Paulo FCCB, 1955

4.2.10 - Jayme Moreira Luna

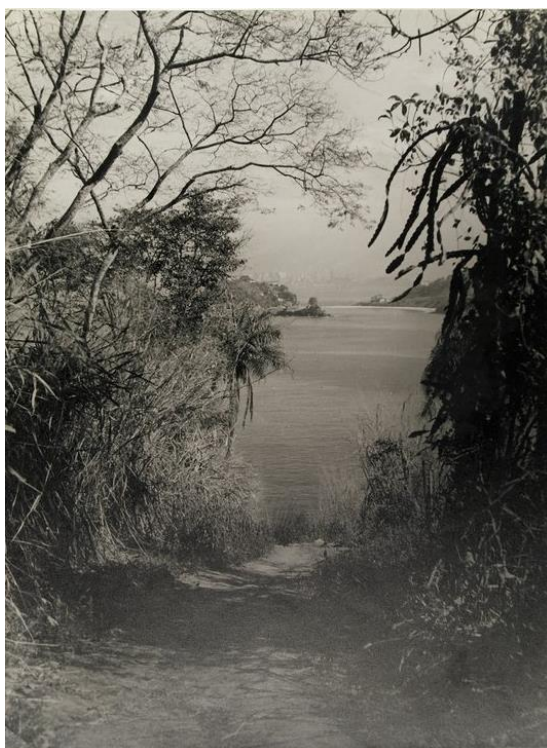


Fig. 641: “Caminho para o mar” de Jayme Moreira Luna (39,9x30 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 642: “Sinfonia de luz” de Jayme Moreira Luna. Photo-Revue, janv. 1960, Collection BnF



Fig. 643: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luna. Salon International de São Paulo FCCB, 1948



Fig. 644: “Montanhas sul-mineiras” de Jayme Moreira Luna. (29,3x37,8 cm) Coll. Société française de photographie

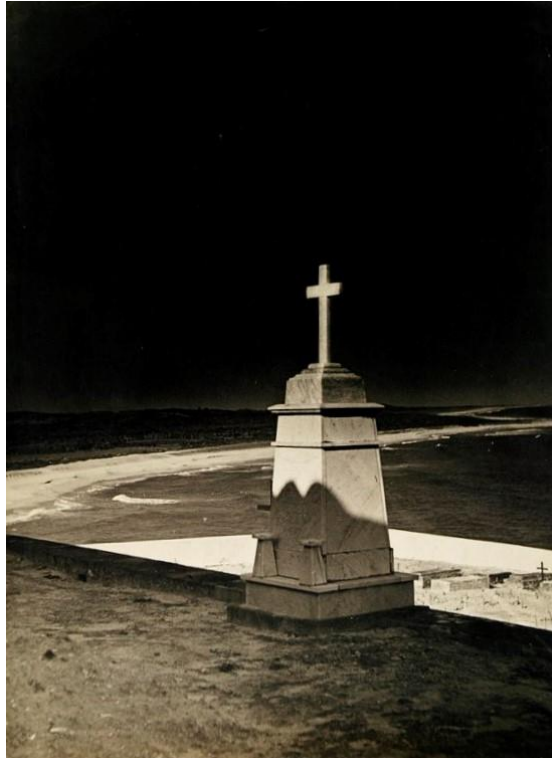


Fig. 645: "Finis" de Jayme Moreira Luma (38,8x28,6 cm). Coll. Société française de photographie

Le « 4a Feira de Cinzas - Mercredi des Cendres » (Fig. 77, chapitre 1) de Jayme Moreira Luna est une image directement liée au processus d'émancipation de l'auteur. Contrepoint de son expérience de mauvaise réception au club photo brésilien, l'image est même associée à l'impulsion qui a conduit à la création du club à Niterói. Cependant, elle marque aussi le début du lien de Luna avec le *Foto-cine Clube Bandeirante* de São Paulo. C'était l'une des deux images de l'auteur acceptées pour une exposition au *Salão Paulista* en 1944. Dès lors, Luna s'impose comme un grand partenaire du conseil d'administration du FCCB, apparaissant régulièrement dans les ouvertures des halles. L'usure des relations entre les entités au début des années 1950 a contribué à un isolement relatif de la SFF, facteur qui a certainement contribué au caractère hermétique de la production de son président. Dans l'exercice comparatif développé jusqu'à présent, les images de Luna, quelle que soit l'époque de production, sont les plus proches les unes des autres. Le photographe n'a jamais caché sa prédilection pour les scènes champêtres et les paysages brumeux, mais dans un contexte d'expérimentation intense à la FCCB, la production du président de la SFF pouvait déjà être décrite comme datant de la première moitié des années 50. En effet, après un contexte d'intense implication dans la

promotion de la pratique du photoclub et une série de tentatives d'articulation institutionnelle, Luna expose de moins en moins dans le circuit.

« Sinfonia de luz » (Fig. 643) est l'une de ses œuvres préférées par Luna. Bien qu'elle fût censée faire partie de l'ensemble des images brésiliennes exposées en 1960, dans la mesure où elle a été reproduite dans la note publiée par Photo-Revue, l'image ne fait pas partie de la collection de la Sfp. Dans le texte "Autocrítica fotográfica de um autor internacional", publié dans l'édition numéro 21 de Foto Revista d'août 1953⁶³⁶, Luna déclare :

sûr, chères pour leur aspect sentimental, comme celles de mes enfants etc., certaines même acceptées dans plusieurs salons internationaux et nationaux, est celle que j'ai nommée "Sinfonia de luz" ("Symphonie de lumière"), parmi toutes, la plus classée dans les expositions nationales et étrangères, et qui devrait compter, environ 35 expositions. Si je me souviens bien, vos données techniques sont les suivantes : Rolleiflex ; objectif Tessar 3,5 film Plus-X, diaphragme 11, vitesse 100 et révélateur DK 20 ; parmi les nombreux agrandissements, ceux que j'aime le plus sont ceux que j'ai réalisés sur papier V surface Opal V de Vítava (papier sablé), révélant glycine et tournant sépia en sélénium.

Acceptée dans environ 35 expositions, selon Luna, l'image a fait l'objet de « nombreux agrandissements ». En fait, la façon dont l'auteur aborde le processus d'agrandissement de l'image dénote une appréciation de cette étape de l'œuvre comme partie intégrante de la création de la photographie elle-même. Dans le même texte, Luna réaffirme son intérêt pour les paysages nuageux, un facteur qui associe aux expériences de l'enfance, aux souvenirs de la vie à l'intérieur. La prédilection de Luna pour les questions techniques est confirmée dans son article « *O valor da Técnica na Arte Fotográfica* », publié dans la 25ème édition de *Foto Revista*⁶³⁷.

Luna se pose radicalement contre les photographes qui n'agrandissent pas leurs propres images, recourant pour cela à des maisons commerciales. Pour le président de la SFF, si le travail en laboratoire n'est pas la partie la plus "sensible" de l'art photographique, un travail photographique est complet lorsque le photographe effectue les deux opérations : « créer l'image », c'est-à-dire quand il choisit le sujet, l'angle, la lumière... ; « le transporter sur papier », par l'utilisation des connaissances techniques, mais « sentir cette transposition ». Par exemple, l'auteur commente spécifiquement « Finis », exactement une de ses images qui composent la collection Sfp. Dans le texte, il reproduit différentes versions de la photographie, exclusivement à travers le travail de laboratoire. Outre les aspects techniques, l'auteur souligne principalement les effets subjectifs de cette opération et la façon dont cela peut affecter la réception de cette image par le public.

⁶³⁶ P.34

⁶³⁷ 1954, p. 8

La présence de Luna dans la collection de photographies brésiliennes de la Sfp est certainement une conséquence de la réconciliation entre les principales entités du pays. Pratiquement inactives dans le circuit, même les images que le photographe présente à Paris ont été obtenues au moins avant la première moitié des années 1950, ce qui justifie leur similitude.



Fig. 646: “O valor da Técnica na Arte Fotográfica” de Jayme Moreira Luma. Foto Revista n. 25, 1954

4.2.11 - Marcel Giró



Fig. 647: "Caiçara" de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1952



Fig. 648: "n. 243" de Marcel Giró (30,5x39,8 cm). Coll. Société française de photographie

Photographe catalan, Marcel Giró s'est installé au Brésil dans les années 1940, après une saison en Colombie. L'un des membres les plus engagés du club depuis 1951, en compagnie de son épouse Palmira, Giró atteint rapidement une place importante, étant référencé à plusieurs

reprises dans BOLETIM et publié régulièrement dans les catalogues des expositions du club. Le photographe participe pour la première fois au salon parisien précisément à l'occasion de sa dernière édition, atteignant un total de deux acceptés : « Caiçara » (Fig. 647) et « Linhas de fuga ». Dans la collection de photographies brésiliennes, malgré son extension à la production dans les années 1950, il n'y a qu'une seule image « N. 243 » (Fig. 648). Bien qu'unique, l'image est certainement représentative d'une approche qui a occupé une grande partie de sa production. En fait, peu de membres du FCCB savaient aussi bien équilibrer la recherche formelle et la question de l'intérêt humain. Ces deux pôles sont représentés en éléments distincts dans la sélection des images réalisées à partir du matériel identifié sur le photographe.

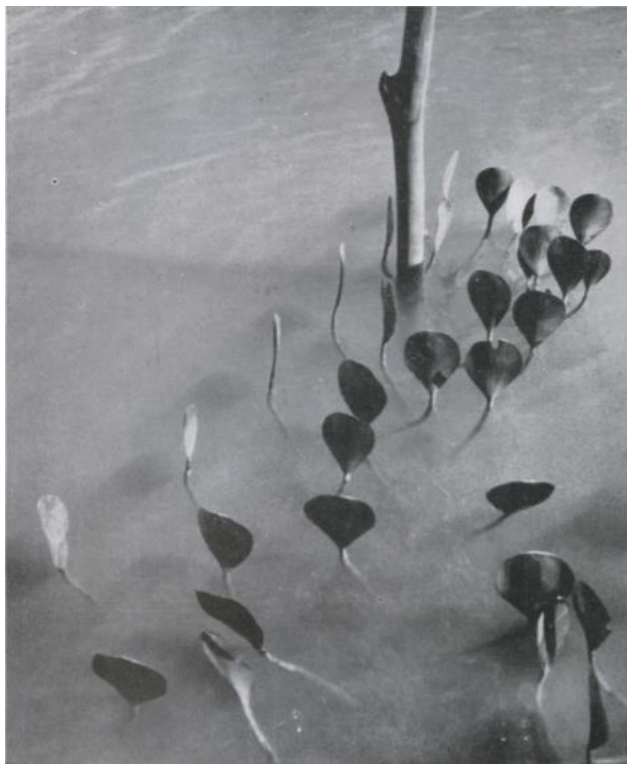


Fig. 649: “Suavidade” de Marcel Giró. BOLETIM n. 63, jul. 1951

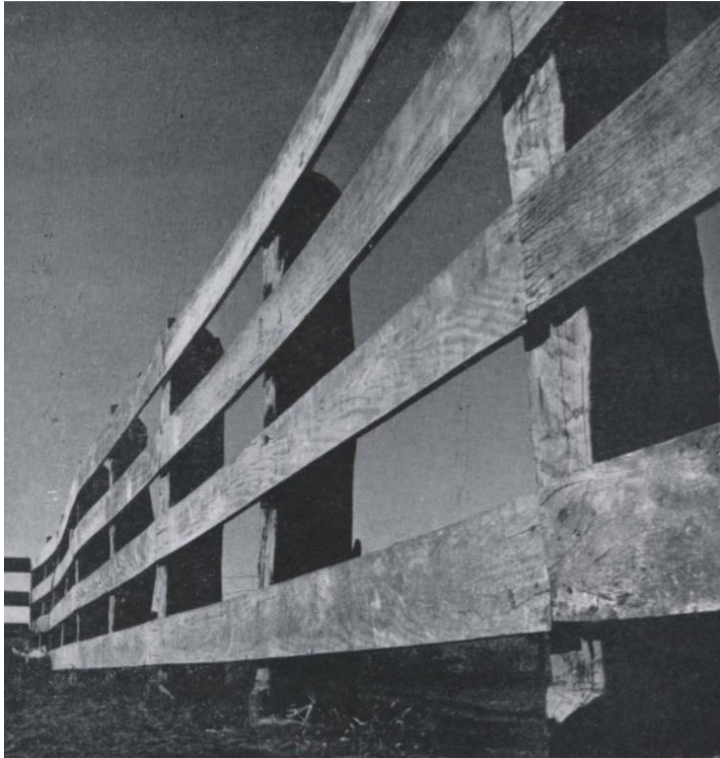


Fig. 650: “Cerca” de Marcel Giró. BOLETIM n. 68, dez. 1951

Preuve de sa reconnaissance comme figure de référence au sein du FCCB, le club organise une exposition individuelle avec ses travaux début 1955⁶³⁸. Dans la note sur l'exposition, le photographe est décrit comme :

(...)” l'un des représentants les plus célèbres de cette photographie qui parmi nous a acquis une lumière spéciale par les angles et les compositions audacieuses, par les jeux de lignes, de lumières et d'ombres (un des thèmes préférés de Giró) que les critiques appelaient "école paulista" et que Giró, pendant son séjour à Barcelone, a su transmettre avec un succès éloquent jusqu'à initier avec d'autres idées, une véritable révolution dans la photographie classique, académique, qui était pratiquée jusque là par la grande majorité des "aficionados". (...)"

À partir de cette année-là, Marcel Giró fait partie du comité de sélection du salon et devient directeur des concours internes du Club. En même temps, sa recherche abstraite progresse à travers l'exploration des possibilités les plus diverses, sans pour autant négliger sa sensibilité au thème humain. En fait, il est possible de voir comment son approfondissement dans la recherche formelle a également influencé directement ses autres approches. La rencontre entre « Caiçara » et « N. 247 » est un cas exemplaire. Dans la première image, la taudis en arrière-plan est insérée dans la composition afin de donner du contexte et d'accentuer

⁶³⁸ BOLETIM n. 94, jan-mar. 1955, p. 14

la charge dramatique de l'image. Il n'en va pas de même pour la deuxième image, qui repose principalement sur l'équilibre formel entre les éléments qui y sont disposés, même si l'aspect humain n'a pas été négligé.

En plus d'une intense production visuelle, reflétée dans le nombre abondant de reproductions du photographe dans les imprimés officiels du club, il publie dans l'édition du numéro 100 de BOLETIM Giró un texte qui signale un manque de discussion esthétique au détriment d'une abondance de différends techniques à l'intérieur des photoclubs. Le texte "Littérature ? NOOON ! Photographie" appelle les photographes à laisser "les techniciens et l'industrie" travailler la dimension technique de la photographie pour que les praticiens puissent avoir un contact avec « ce que pensent les grands photographes d'aujourd'hui, un Manr Ray, un Ortiz Echague, un Steinert, un Adams, un Steichen, etc, etc, etc, ».

A la fin des années 1950, comme semblent le suggérer les noms mêmes de ses images, sa recherche plastique alternera entre la question de la « figure » et celle de la « forme ». En 1959, le Giró présente « Forma 5 » (Fig. 651), l'année suivante l'auteur a "Formas" (Fig. 652) et "Figuras" (Fig. 615) parmi ses images acceptées dans le salon de São Paulo.



Fig. 651: "Forma 5" de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1959



Fig. 652: "Formas" de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1960



Fig. 653: "Figuras" de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

4.2.12 - Ivo Ferreira Silva



Fig. 654: “Composição com frascos” de Ivo Ferreira Silva (29,5x39,4 cm). Coll. Société française de photographie

Comme Marcel Giró, Ivo Ferreira Silva atteint la notoriété au sein du club, surtout à partir de 1952, année qui apparaît pour la première fois dans le classement des exposants les plus importants du club. Bien qu'ayant une trajectoire de recherche basée aussi sur la diversité des approches, « Composition avec bouteilles » (Fig. 654) ne représente certainement pas sa production la plus récurrente. Présent dans le salon depuis l'édition de 1951, sa production dans la première moitié des années 1950 semble se concentrer principalement sur la figure humaine, à travers une approche tributaire des courants humanistes.

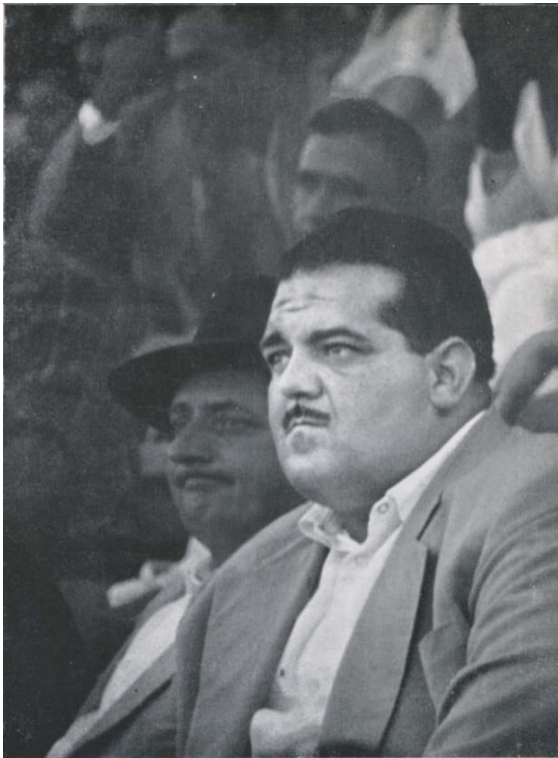


Fig. 655: “Emoção frustrada” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1953



Fig. 656: “Figura humana – um marginal” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1953

La densité de sa production s'accompagne d'une reconnaissance au sein du groupe. Dès 1953, année de l'exposition de « Emoção frustrada » (Fig. 655) et « Figura humana - Um marginal » (Fig. 656), Ivo Ferreira Silva fait partie du jury pour la sélection du salon FCCB. Malgré l'attrait humain de la plupart de ses premières compositions en tant que membre du club, Silva s'est certainement laissé influencer par la véritable fièvre abstraite qui semble avoir atteint tous ses collègues. Parallèlement, il développe également une recherche basée sur des nouveaux angles et cadres dans ses compositions, qui restent figuratives. Il est également intéressant de mentionner que dans la 115ème édition de BOLETIM, Ivo Ferreira da Silva est responsable de la traduction du texte « Le reportage » du photographe français Henri Cartier-Bresson.

« Composition avec bouteilles » qui composa l'envoi brésilien de 1960 fut exposée au 17ème salon du FCCB en 1958. A cette occasion, Silva a également montré trois photographies de la série « Variation avec le même négatif ». La même année, le photographe fait publier

« Tangerines » (Fig. 623) dans la section « Photographie en marche » de FOTOARTE⁶³⁹. Dans son interprétation de l'œuvre, Yalenti fait référence à un terme qui semble également compatible avec l'image de la collection Sfp : « nature morte moderne ». Tout comme il n'est pas possible de dissocier ses "mandarines" de la tradition de l'enregistrement des fruits comme stratégie d'étude et de composition, le verre a aussi une histoire particulière comme thème de la photographie.

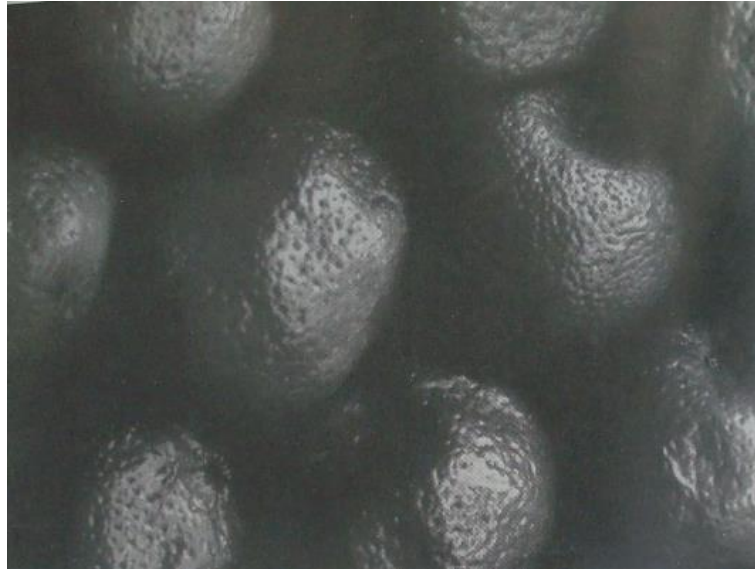


Fig. 657: "Tangerinas" de Ivo Ferreira Silva. Fotoarte n.6, out. 1958

En plus de ne pratiquement pas abandonner les titres comme compléments narratifs à son travail, le photographe ne quitte pas non plus son côté figuratif. Certaines de ses dernières images présentées à la fin de la décennie avaient comme point de départ des enregistrements approximatifs d'images qui donnent des images supposément abstraites. Cependant, des titres tels que « *Perfil do mar* » (Fig. 658) et « *Folclore brasileiro - Mula sem cabeça* » (Fig. 659) et induisent un certain regard sur les photos. Comme des enfants à la recherche d'animaux éphémères dans les nuages, au contact des œuvres, on passe rapidement de l'abstrait au figuratif.

⁶³⁹ YALENTI, José. « Fotografia em marcha ». FOTOARTE n.6, out. 1958



Fig. 658: “Perfil do mar” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960



Fig. 659: “Mula sem cabeça” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960



Fig. 660: “Fotografia de ficção - Gaivota” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

4.2.13 – Mário Fiori



Fig. 661: “Walmara Lúcia” de Mario Fiori (29,8x39,5 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 662: “Botijas n.2” de Mario Fiori (28,8x39,6 cm). Coll. Société française de photographie

Bien qu'il ait participé au 8e Salon International du FCCB en 1949 et qu'il ait été sur la liste des plus grands exposants du club entre 1950 et 1952, son engagement dans les activités du club est encore plus en évidence quand il commence à composer la « commission

d'organisation" du salle à partir de 1953. Cette année correspond également à sa première participation à l'exposition organisée par la Sfp, où il a eu « Arquitetura » (Fig. 376, chapitre 2) et « Fanstasma dos Mares » (Fig. 377, chapitre 2) parmi les photographies acceptées, ayant été loué par André Garban dans sa critique du salon. A ce panorama, il est possible d'ajouter des images telles que : « Alto da Terra » (Fig. 663), présenté au 10ème FCCB de Salão en 1951 et « Repouso » (Fig. 664), présenté au 11ème FCCB de Salão en 1952. Fiori reste très actif tout au long des années 1950, ce qui justifie la présence de ses images dans le décor par rapport à l'exposition de 1960 à Paris. « Botijas n.2 » (Fig. 662), par exemple, a été présenté au 17ème Salon FCCB en 1958. La même année, le photographe publie « Quimeras » (Fig. 664) dans l'édition numéro 103 de BOLETIM. Bien que les images n'aient été trouvées que dans les deux pôles de la décennie, il est possible d'affirmer que Fiori suit la tendance dominante dans le groupe, basée sur l'engagement dans l'exploration des processus alternatifs de production en photographie.



Fig. 663: "Alto da terra" de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1951



Fig. 664: "Repouso" de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

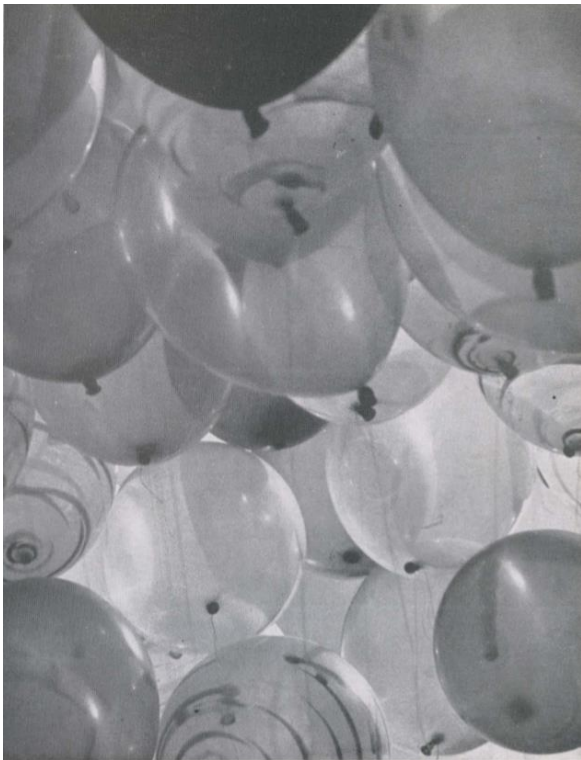


Fig. 664: "Quimeras" de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

4.2.14 - José Correa dos Santos



Fig. 665: "Retrato" de José Correa dos Santos.
Salon Brasileiro do Foto Clube Brasileiro, 1952



Fig. 666: "Elementos" de José Correa Santos
(39,3x29,7 cm). Coll. Société française de
photographie



Fig. 667: "A família" de José Correa Santos (29,8x38 cm). Coll. Société française de photographie

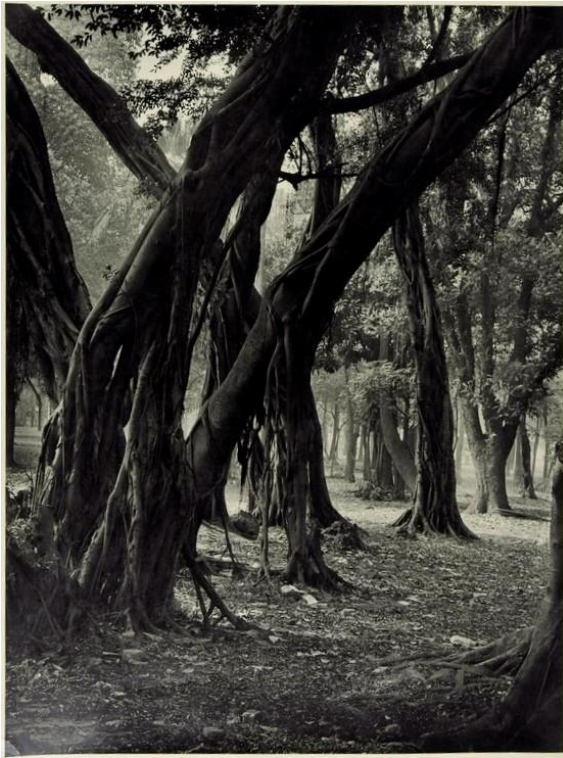


Fig. 668: "Ballet" de José Correa Santos (39,8x30 cm). Coll. Société française de photographie

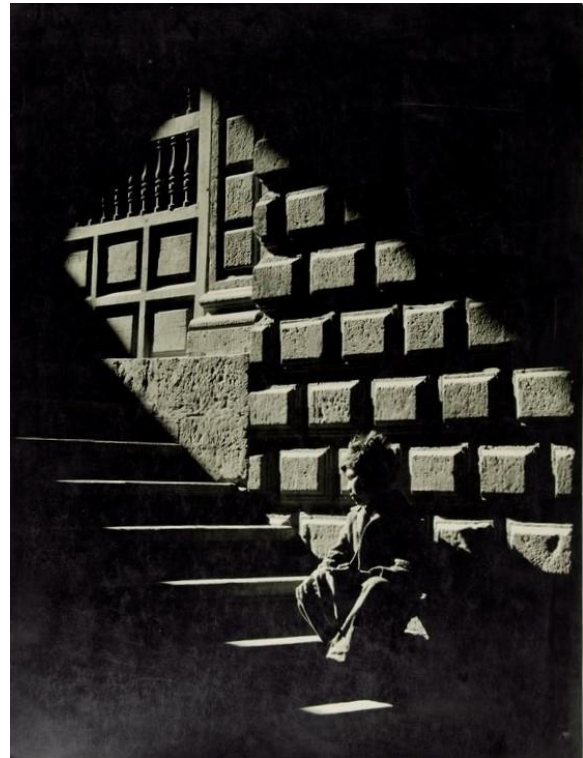


Fig. 669: « La escalera » de José Correa Santos (39,3x29,4 cm). Coll. Société française de photographie

Un des rares cariocas à composer ce panorama 1951-1960, sa présence s'est justifiée par l'identification d'éléments de transition dans la production de ces photographes, José Correa dos Santos est devenu l'un des principaux exposants du pays à la fin des années 1950. Sa première participation au salon international de Paris a eu lieu lors de la dernière édition de l'événement en 1953. A l'occasion du XI^e Salon brésilien du *Foto Clube Brasileiro* tenu en 1952, José Corrêa dos Santos est inscrit comme membre du FCB, de l'ABAF et du FCCB de São Paulo. Il a présenté cinq photographies, dont trois bromoils, "D. Esmeralda", "Vigília" et "Ambiente" et deux chlorobromuros : "Retrato" (Fig. 665) et "Origens". La dernière image est celle qui correspond à sa participation au salon de Paris en 1953.

A partir de 1955, il devient également membre du jury dans le cadre de l'exposition internationale d'art photographique de l'ABAF. Signe du succès de ses images dans le circuit, "Elementos" (Fig. 666) est reproduit dans la section « Sélection du mois » (juin 1959)⁶⁴⁰

⁶⁴⁰ ASZMANN, Francisco. "Seleção do mês". Fotoarte n. 11, mar. 1959

ELEMENTOS" de José Correa dos Santos, Brésil, est la scène de genre du mois. C'est une photographie qui parle de la vie difficile - une lutte acharnée pour le pain - des habitants du nord-est. Des hommes qui affrontent quotidiennement les caprices de la mer sans crainte du danger, défiant la mort qui les attend, derrière les vagues.... Leurs vaisseaux primitifs les emmènent en haute mer, et seul le destin résout, qui reviendra et qui n'embrassera plus jamais leurs êtres chers. Ils risquent leur vie pour un morceau de pain qu'ils promettent de pêcher, mais qu'ils ne tiennent pas toujours..... Pour moi, cette photographie est un symbole de la force et de la vivacité d'un peuple héroïque, qui mérite un avenir meilleur, et qui, s'il vous plaît, atteint son bonheur.

Analysé photographiquement, ce qui impressionne le plus, c'est le dynamisme. José Correa dos Santos a obtenu le meilleur angle droit, a fait courir les lignes en diagonale et, avec cela, a souligné l'impulsion des yangadeiros. C'est vraiment une belle image, taillée dans le ruban de la vie, avec tout le naturel et la splendeur humaine.

Santos a reçu la médaille de bronze à l'occasion du « Prix Jayme Távora », édition 1959⁶⁴¹:

Un artiste réfléchi et un homme de bon goût mais très occupé, ce qui rend sa production, d'excellente qualité, si limitée. Corrêa dos Santos pourrait être constamment parmi les meilleurs artistes classiques, s'il avait assez de matériel pour maintenir le nombre de ses participations annuelles, au moins au-delà de vingt-cinq. En effet, en 1959, il parvient à accélérer le rythme de sa production en participant à 16 expositions internationales et, cette fois-ci, à 26 acceptations, une mention honorable et une médaille de bronze. José Correa dos Santos est l'une des grandes valeurs de la photographie brésilienne. Nous espérons sincèrement qu'à l'avenir, il pourra consacrer plus de temps à son art.

Le succès des images de Santos confirme le bon accueil que les images des tendances « classiques » reçoivent encore dans les salons brésiliens de l'époque. Plus qu'un contexte de polarisation, il est possible de montrer un esprit d'unité entre les principaux clubs du pays. « Elementos », par exemple, a été accepté à l'occasion du 19^{ème} Salon International du FCCB en 1960.

4.3 – 1960 et les intersections du circuit

La compréhension de la collection de photographies brésiliennes de 1960 par Sfp sera directement associée à la reprise de l'esprit de collaboration entre les principales institutions du pays, ce qui impliquait certainement des contributions plus systématiques aux salons à

⁶⁴¹ « Prêmio Jayme Távora ». Fotoarte n.32, dez. 1960

l'étranger. Comme on l'a vu précédemment, cette circulation de collections, ou de portefeuilles, qu'il s'agisse de photoclubs, de groupes d'indépendants ou de particuliers, a été à la base de la dynamique des échanges au cours de la période. L'effervescence, avec la diffusion du photoclubisme et des événements dans différentes régions du pays, qui a anticipé et succédé à la tenue de la Xe Exposition internationale d'art photographique du FCCB en 1951, n'a pas la même intensité tout au long de la décennie. Les clubs du pays n'ont pas été en mesure de maintenir une trajectoire stable, avec des fluctuations considérables, ce qui a entravé la continuité de la plupart des projets. L'absence d'un organisme national de réglementation est certainement l'une des principales raisons qui expliquent ce contexte. Dans le cas du FCCB et de la SFF, le fait que les deux entités aient leur propre siège a grandement contribué à la survie des institutions.

Dans le texte d'ouverture du salon de 1959, le photographe Rubens Teixeira Scavone présente quelques-uns des traits caractéristiques de la production photographique amateur de l'époque. Scavone, qui a fait partie du jury de sélection entre 1956 et 1959, a également été reconnu comme l'un des principaux commentateurs du club de l'époque, avec un accent particulier sur ses textes sur la production photographique étrangère, accueillis lors des expositions commémoratives du IV^e centenaire de la ville de São Paulo. Dans sa présentation du 18^e Salon International du FCCB en 1959, Scavone n'adopte pas un discours radical, ni démontre sa prédilection pour telle ou telle tendance en art photographique. Au contraire, son récit a un aspect rétrospectif et conciliant, basé principalement sur les principes de liberté de création et sur le concept d'« émotion esthétique ». A Paris, Scavone n'a qu'une seule photographie dans la collection de la Sfp, « Untitled » (Fig. 670) ne rend certainement pas justice à la recherche d'un photographe plus studieux de cette phase du club, surtout dans sa phase de charme pour la « photographie subjective ». A l'occasion de la 14^e Salon International de 1955, Scavone avait « Composição com figura n.3 » (Fig. 671) parmi ses acceptations.

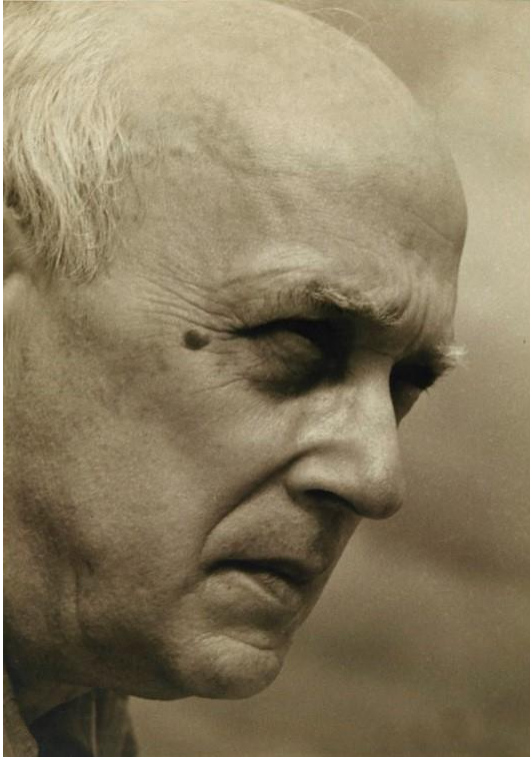


Fig. 670: « Sem título » de Rubens Teixeira Scavone (38,4 x 27 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 671: “Composição com figura n. 3” de Rubens Teixeira Scavone. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Plus qu'enrichir la collection de références biographiques sur cette génération de photographes brésiliens, ce processus permet non seulement de diffuser une pratique ou un concept, mais surtout d'enquêter sur le processus de « comment » et « de quelle manière » cette

appropriation a eu lieu. Dans l'analyse des éléments qui composent l'ensemble de 1960, il est possible d'établir des intersections précises avec certains des événements organisés par les photoclubs brésiliens. La transition qui marque la production de la fin des années 1950 et du début des années 1960 a été abordée à travers la trajectoire des photographes qui sont représentés dans les deux pôles de la collection. Grâce à l'analyse des expériences individuelles, il a été possible de déduire le développement de nouvelles tendances et l'abandon de certaines pratiques au sein du circuit photographique amateur. Cependant, des expériences partagées par le groupe sont fondamentales pour comprendre le contexte qui a marqué la production des photographies brésiliennes qui constituent aujourd'hui la collection de l'institution française.

4.3.1 - Intersection : les photographies exposées en 1960 et le 17e Salon international

Selon le texte d'ouverture du 17e Salon International d'Art Photographique du FCCB tenu en 1958 :

“(…)

à ceux qui l'ont accompagné dans ces dix-sept années d'accomplissement, n'auront pas échappé, certes, à l'évolution rapide et extraordinaire de l'art photographique, aujourd'hui enfin libre de préjugés artistiques ou de restrictions de caractère mécanique, conquérant, à côté des autres arts, sa place, sous bien des aspects irremplaçables.

mais ce n'est pas seulement pour cette raison que le salon de São Paulo se distingue. Les arts, parce qu'ils sont rendus par les esprits plus sensibles que le commun des hommes, ont la faculté de traduire les tendances de la pensée humaine, dans le travail de l'artiste reflétant l'ensemble des réactions de la vie, nos préoccupations, nos désirs, nos espoirs.

À cet égard, la photographie la plus objective et la plus réaliste des arts est la plus accessible à la compréhension générale.

et quand, comme c'est le cas dans ce salon de São Paulo, il est possible d'observer et d'analyser des travaux provenant du monde entier, dans un panorama universel du travail des photographes vivant dans les régions et les conditions les plus diverses, très facile pour le critique, le sociologue, le penseur, de recueillir les leçons que permet un tel ensemble.

Ce n'est pas notre tâche. C'était à nous de donner à l'admiration générale, la plus expressive parmi les milliers d'œuvres reçues pour le concours. Et si quelque chose nous était donné à dire, nous dirions seulement que, où qu'il soit, l'homme est toujours le même, cherchant dans son insatisfaction éternelle à se dépasser et dans la sublimation de lui-même à ne trouver que l'homme.

Contrairement à l'analyse du circuit effervescent de la fin des années 1940 et du début des années 1950, l'ensemble des photographies brésiliennes relatives à 1960 est principalement lié à la circulation des collections, envoyées parallèlement au contexte des salons. Cependant, dans le cas de la production de São Paulo, l'intersection entre les images exposées à Paris en 1960 et celles présentées à São Paulo deux ans auparavant est impressionnante. Ainsi, avant même de traiter des données statistiques ou des éléments d'un ordre descriptif, ci-dessous sont reproduites les pages du catalogue de l'exposition, entièrement illustrées. Cette expérience vise à créer un contrepoint à la discussion du groupe brésilien.

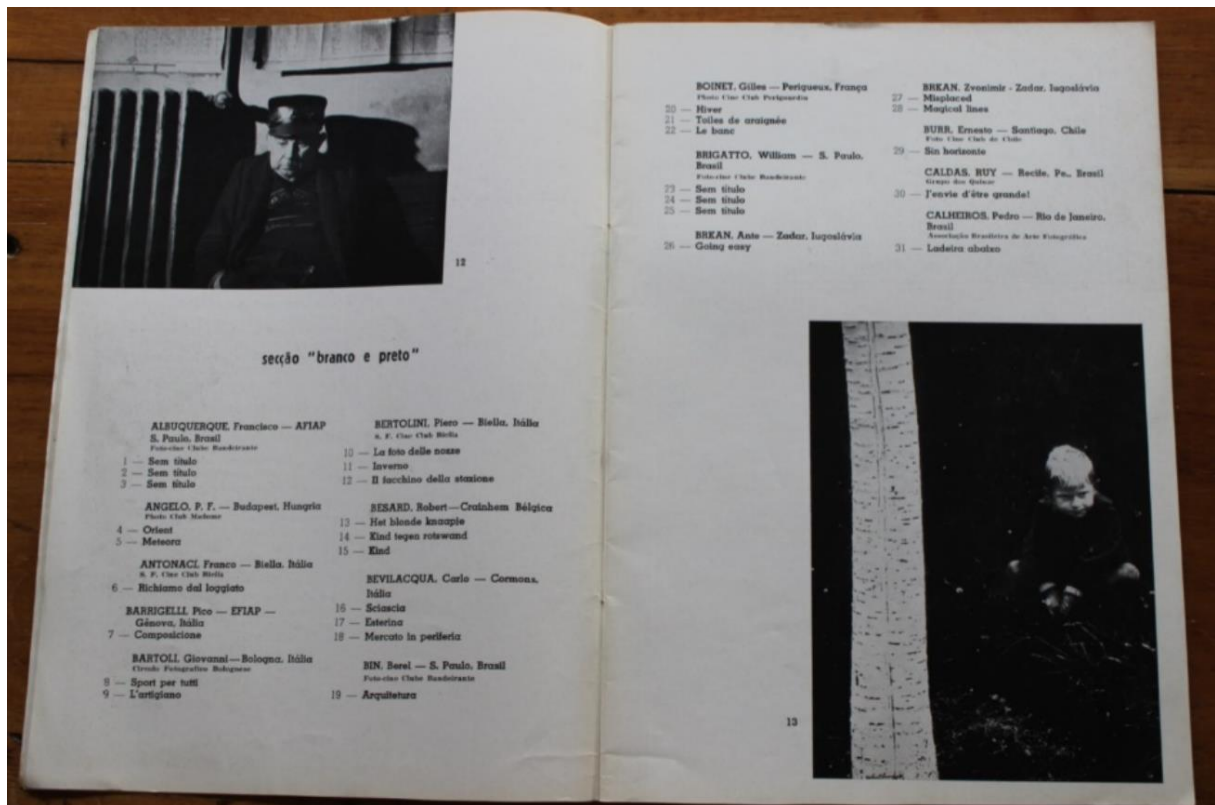


Fig. 672 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

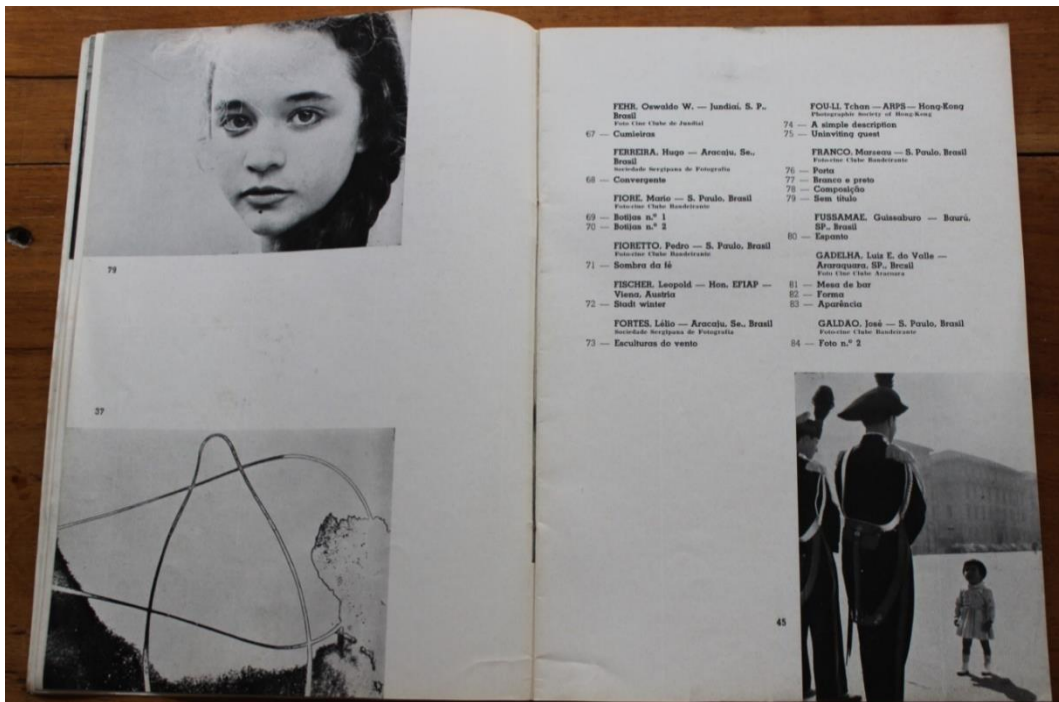


Fig. 673 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

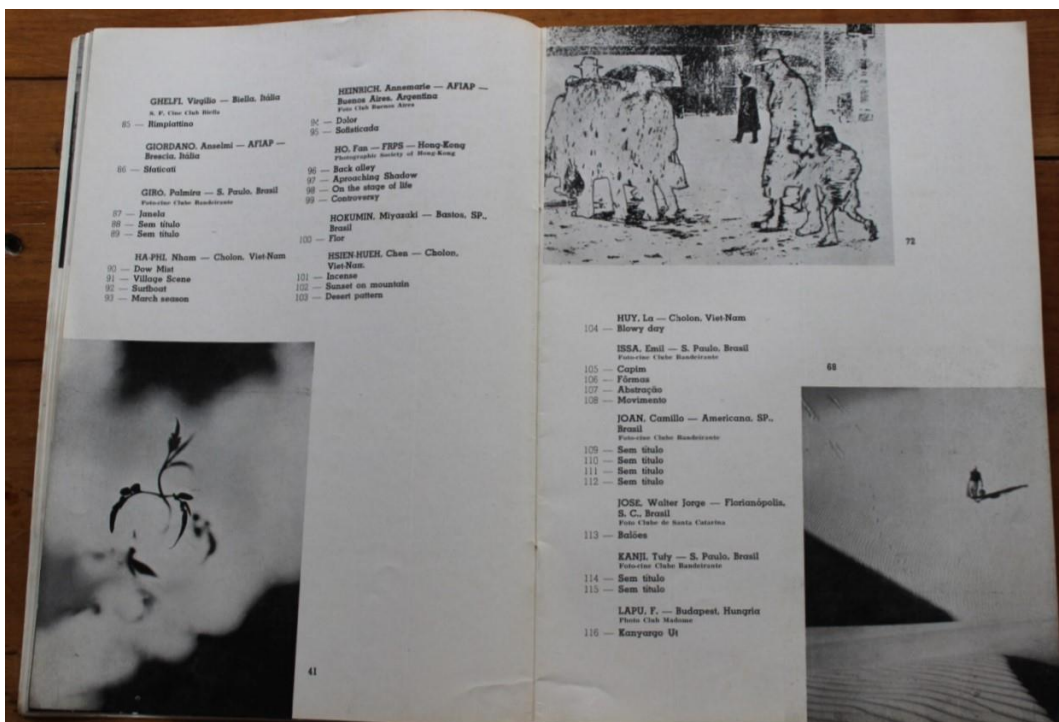


Fig. 674 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

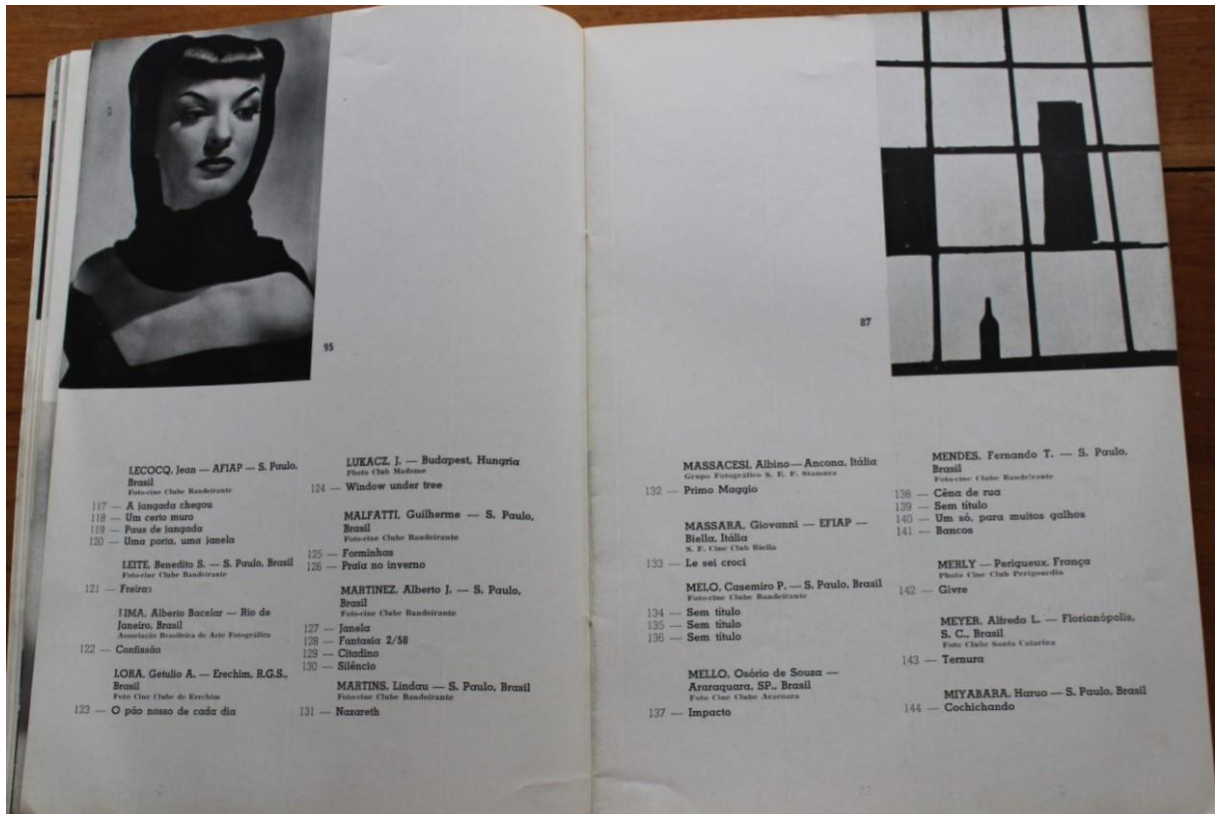


Fig. 675 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

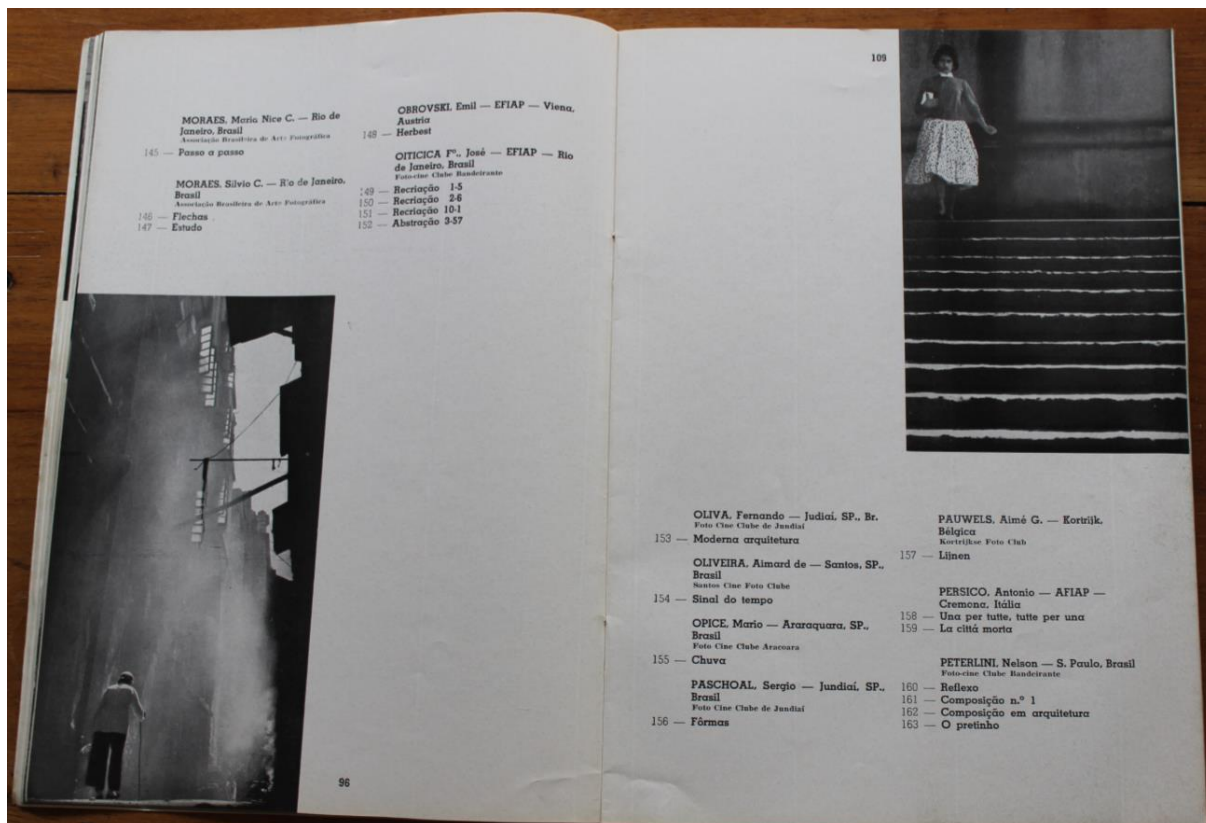


Fig. 676 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

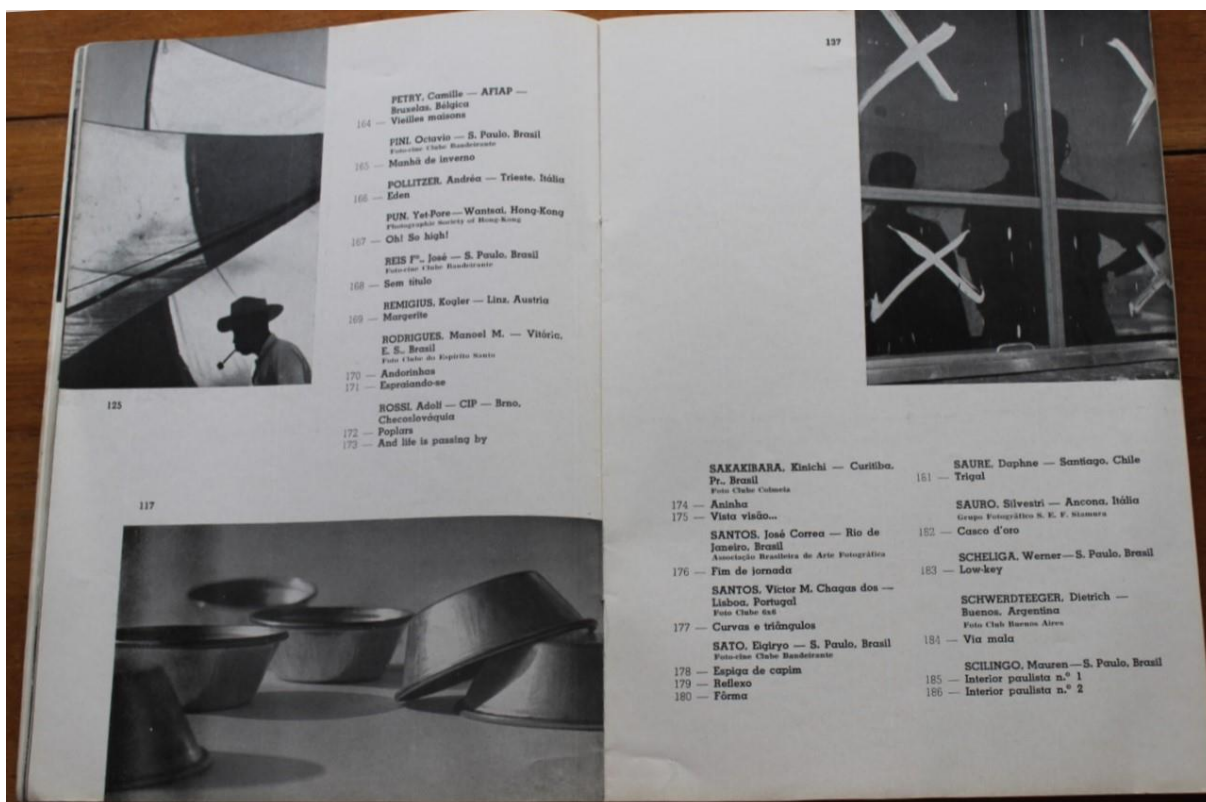


Fig. 677 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

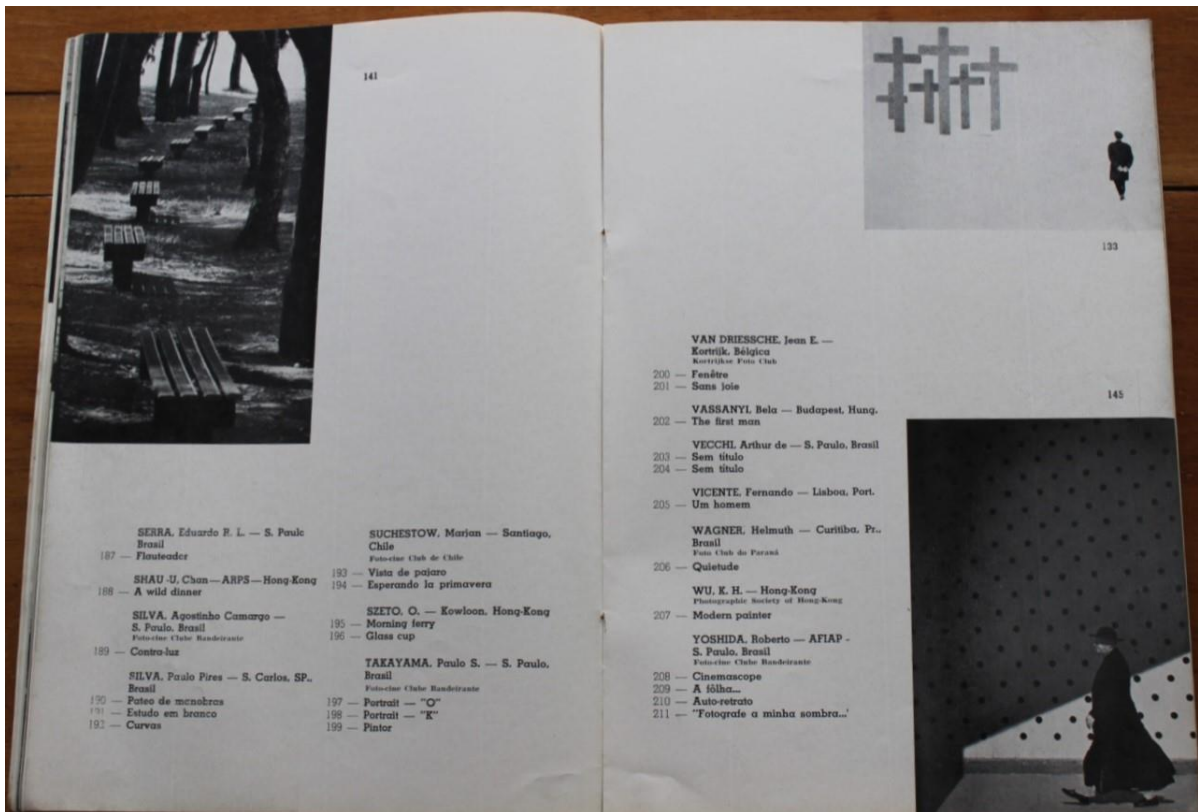


Fig. 678 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

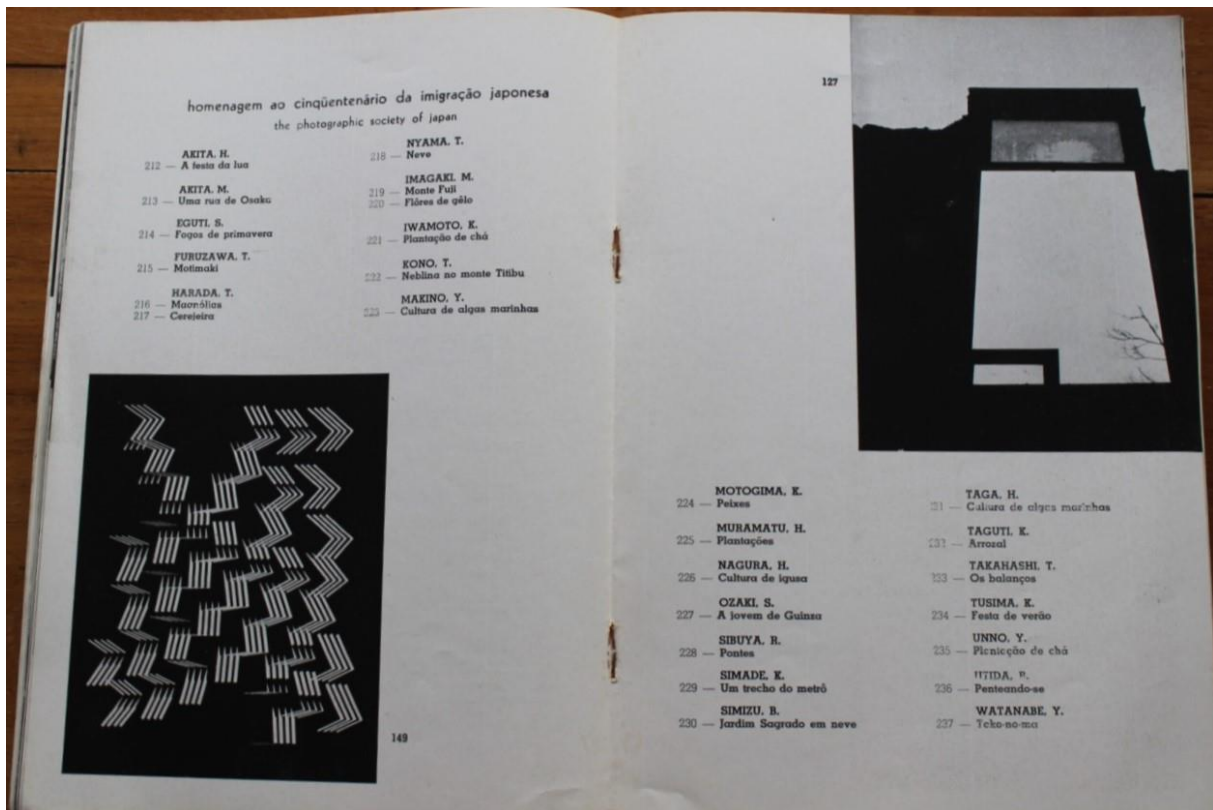


Fig. 679 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

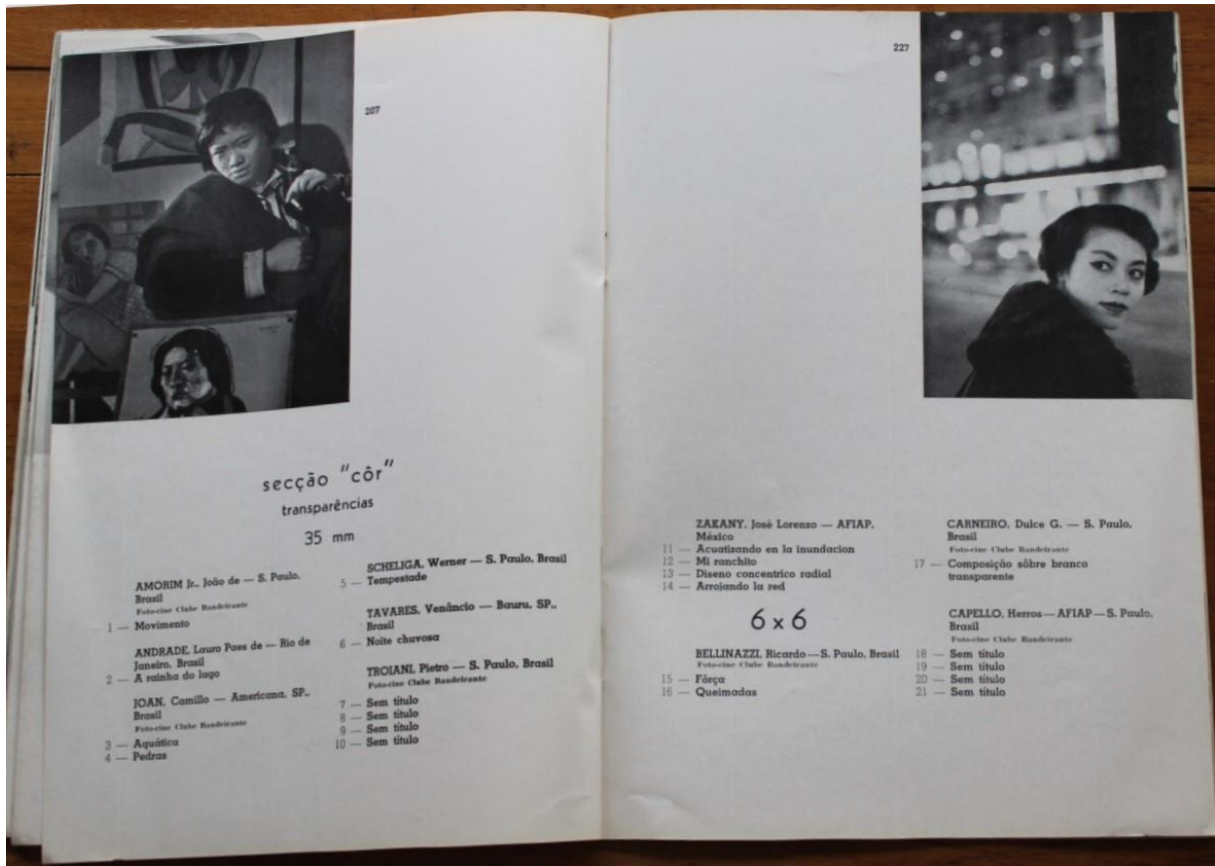


Fig. 680 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

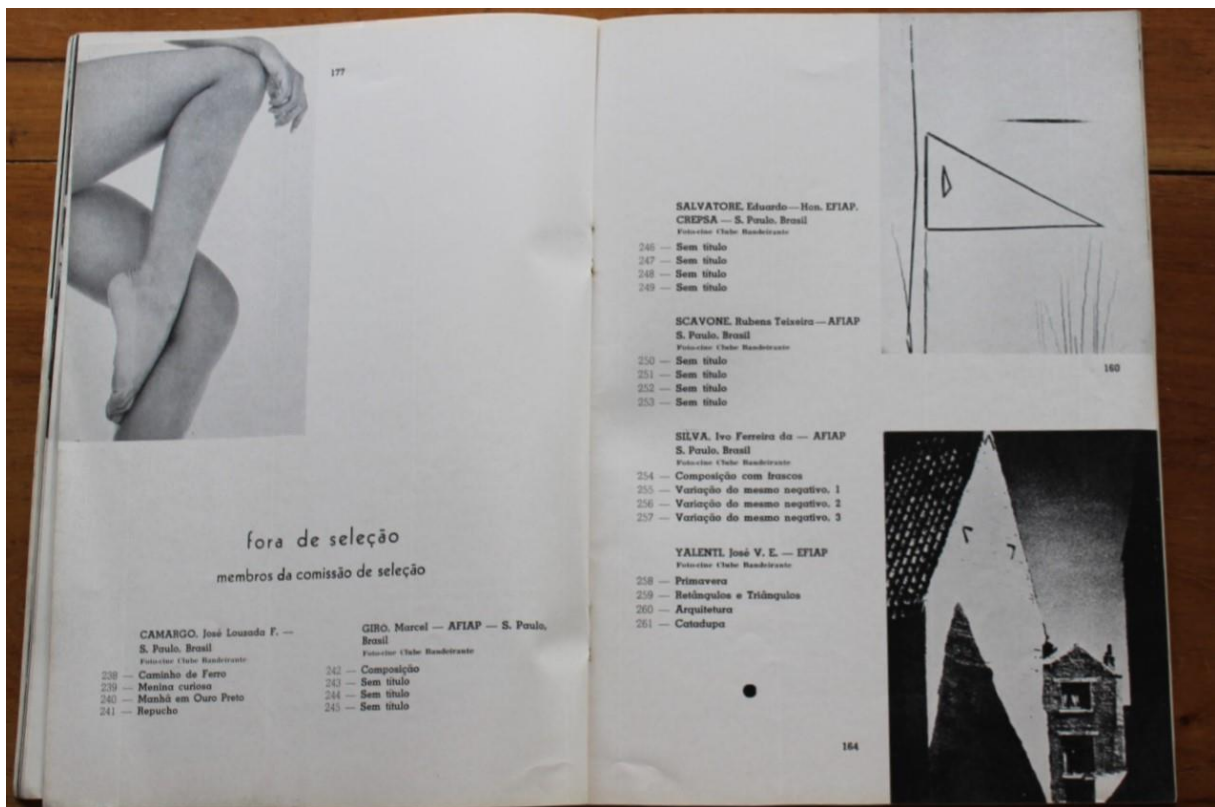


Fig. 681 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

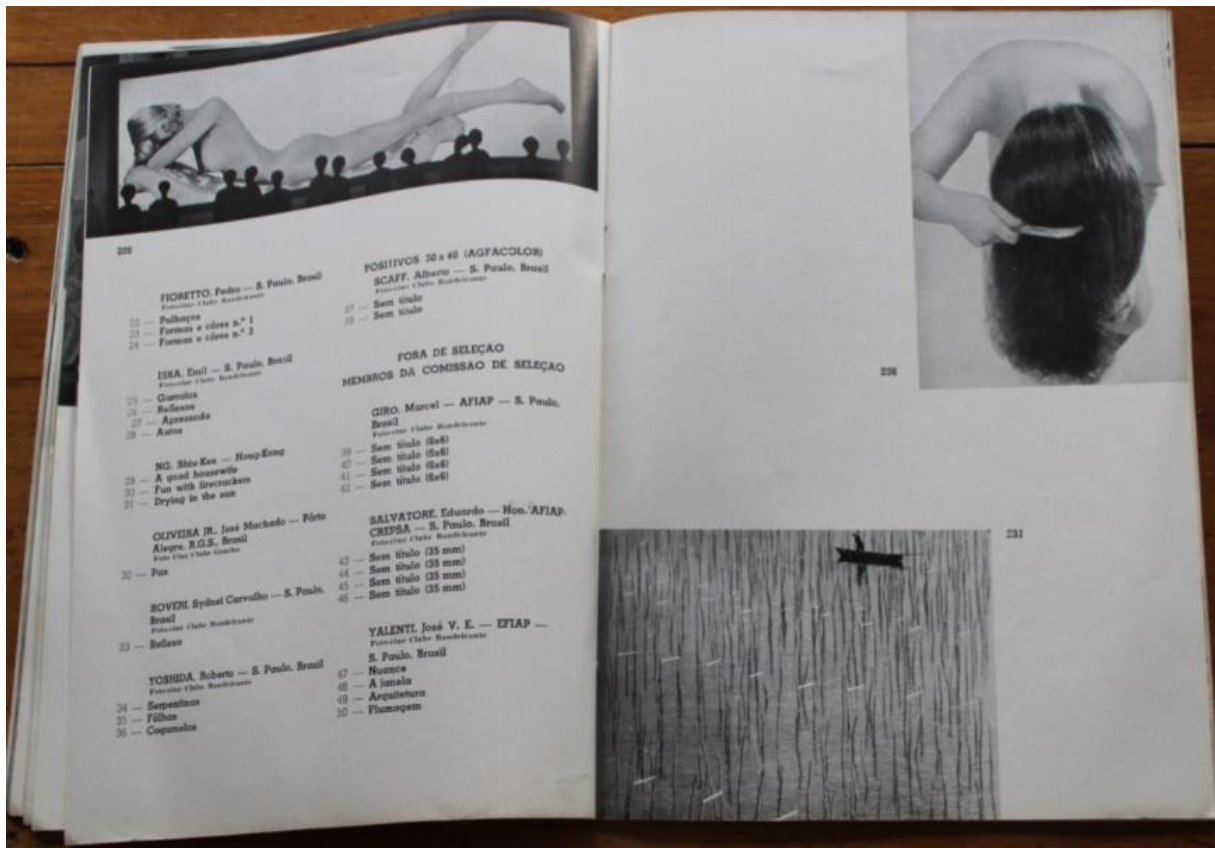


Fig. 682 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo



Fig. 683 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Les coïncidences entre l'Exposition internationale de 1958 du FCCB et l'ensemble de 1960 de la collection Sfp sont nombreuses. Outre le contact avec la diversité caractéristique de ce que les amateurs de São Paulo appelaient "l'art photographique" à la fin des années 1950, le catalogue met également en évidence quelques intersections. Il faut avoir en mesure, par exemple, que la publication dans le catalogue soit un élément qui dénote la valorisation d'une certaine image au détriment des autres, déterminant ainsi la conformation d'une exposition parallèle au récit principal de l'exposition.

Certaines des photographies reproduites ont déjà fait l'objet de discussions, mais avoir la possibilité de les observer dans le cadre de la trame narrative du catalogue implique l'association directe de l'image à l'expérience du salon, un événement unique et éphémère. C'est le cas, par exemple, des images de Jean Lecocq (Fig. 677) et Guilherme Malfatti (Fig. 677), mais aussi de Roberto Yoshida (Fig. 682) et José Yalenti (Fig. 683) Parmi les nouveautés, il faut souligner la photographie « Janela » (Fig. 684), du seul photographe de la collection, Palmyra Giró (1912-1978). Épouse de Marel Giró et Catalane comme lui, Palmyra a présenté deux autres œuvres lors de sa première participation au salon. Le photographe participera également aux éditions de 1959 et 1960 de l'exposition.

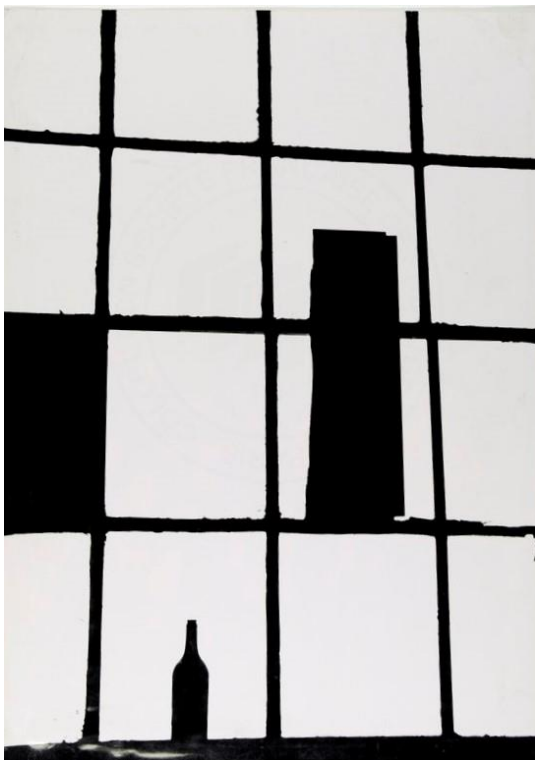


Fig. 684 : « Janela » de Palmyra Giró (39,8x28,5 cm). Coll. Société française de photographie

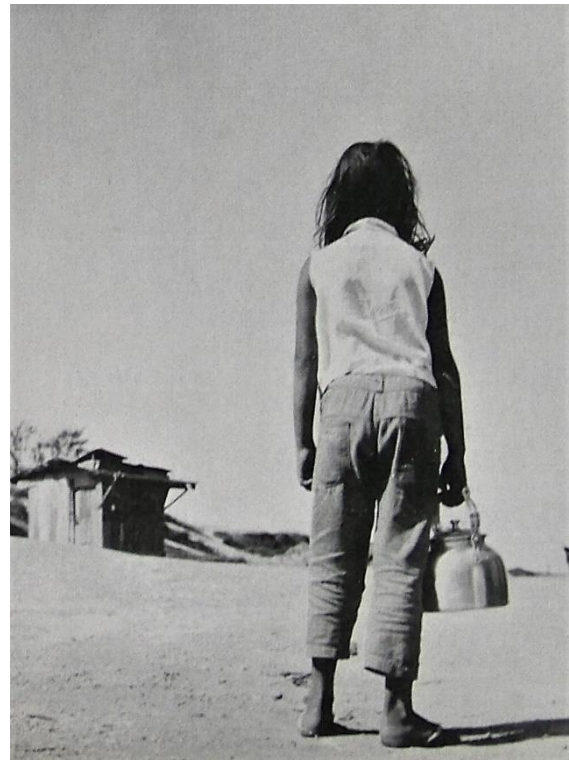


Fig. 685 : « Sem título » de Palmyra Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Il y a peu d'enregistrements de la performance de Palmyra Giró. Sur le site web de l'institution responsable de la gestion de la collection de Marel Giró, il y a un court texte sur la photographe, mentionnant le fait qu'elle a épousé son mari par procuration en Espagne en 1942 et s'est rendue en Colombie pour le retrouver. Par la suite, ils ont tous deux déménagé à São Paulo où ils ont vécu pendant plus de trente ans. Si « Janela » a une relation claire avec certaines des expériences développées au sein du FCCB, basée sur l'élévation du contraste de l'image, la perte de la notion de perspective, mais sans aboutir à une composition abstraite, gardant même une référence à la pratique traditionnelle de la nature morte. « Sem título » (Fig. 685) est lié à la dimension documentaire qui a également marqué la trajectoire de son mari. Malgré l'absence de titre, l'image crée un petit récit, lié à l'enfance, à la pauvreté et à la pénurie, éléments déjà présents dans certaines des images discutées par Marcel Giró.



Fig. 686 : « Sem título » de Camillo Joan (39,8x25,9 cm). Coll. Société française de photographie

« Sem título » (Fig. 686) est aussi l'une des photographies publiées dans le catalogue qui composent également la collection de photographies brésiliennes de Sfp. Active dans les salons du club depuis 1957, Joan a présenté 4 photographies de l'édition 1958, toutes « Sem título », dont deux autres font partie de l'ensemble de l'exposition organisée à Paris en 1960. Placée en parallèle, la photographie reproduite dans le catalogue, « Sem título » (Fig. 687) et

« Sem título » (Fig. 688), indique une oscillation entre le documentaire et l'abstrait qui reflète précisément l'environnement de production du FCCB de cette époque.

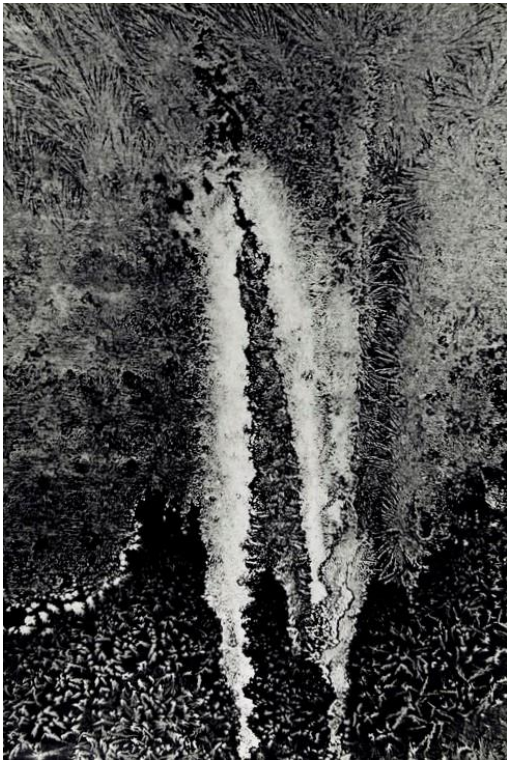


Fig. 687 : « Sem título » de Camillo Joan (39,3x26,3 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 688 : « Sem título » de Camillo Joan (40x29,3 cm). Coll. Société française de photographie

Dans les images qui composent la collection Sfp, il présente trois approches distinctes. Dans la première, il développe une composition qui, en premier lieu, valorise l'aspect géométrique de l'escalier, mais qui s'articule de manière articulée avec l'élément humain. Il est fondamental de noter, par exemple, que cette articulation entre la figure humaine et la surface abstraite était récurrente parmi les images publiées dans le catalogue. Ils font des approches très similaires, du moins sur le plan conceptuel, aux photographes : Gilles Boinet (Périgueux - France) avec « Toiles de Araignée » ; Hugo Ferreira da Silva (Sociedade Sergipana de Fotografia - Aracaju) avec « Convergente » (Fig. 674, droite) ; Maria Nice de Moraes (ABAF - Rio de Janeiro) avec « Passo a Passo » (Fig. 678, partie inférieure droite) ; H. Taga (Japon) avec « Cultura de algas marinhas » (Fig. 682, partie inférieure droite) ; et Ivo Ferreira da Silva (FCCB - São Paulo) avec « Variação do mesmo negativa, 1 » (Fig. 683), partie supérieure droite). Les deux autres images de Joan, d'autre part, sont supposées être en pôles opposés, une photographie abstraite et une photographie documentaire. Cependant, leur comparaison avec

d'autres images produites par Joan qui ont également atteint la dimension publique fournit des indices pour comprendre l'ampleur de cette oscillation dans la démarche de l'artiste.

En 1959, Joan avait de nouveau 4 images acceptées et 4 images "Sans titre", mais le photographe n'en avait aucune reproduite dans le catalogue. Cependant, cette année-là, il fait publier deux photographies dans BOLETIM, « Sem título » (Fig. 689) dans l'édition de janvier et « Sem título » (Fig. 690) dans celle de mai-juin.



Fig. 689 : « Sem título » de Camillo Joan.
BOLETIM n.105, janv. 1959

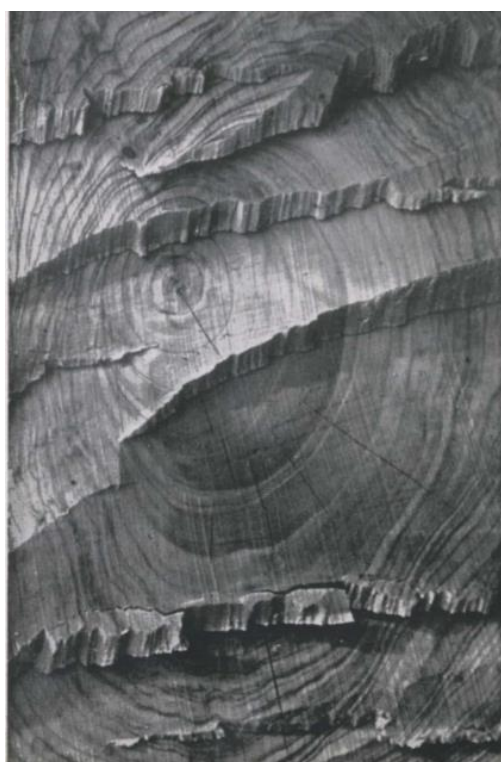


Fig. 690 : « Sem título » de Camillo Joan.
BOLETIM n.109, mai-jun. 1959

A l'occasion de la 19ème Exposition Internationale de 1960, Joan a fait accepter 3 photographies, dont une, « Sem título » (Fig. 691), a été publiée dans le catalogue de l'exposition.



Fig. 691 : « Sem título » de Camillo Joan. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Il convient de noter que dans ses compositions, Joan entreprend une articulation harmonique entre figuration et abstraction. Dans tous ces cas, que ce soit en augmentant le contraste, par l'approche géométrique de certains éléments ou même par l'approximation par rapport à l'objet, il est possible d'attester un lien entre les photographies et la tendance abstraite qui a marqué la production « Bandeirante » de la première moitié des années 1950. La figure humaine, lorsqu'elle est présente, s'articule comme un élément supplémentaire de composition, sans protagonisme. Une approche similaire à celle des « Roupas limpas » (Fig. 692), image de Jeanne reproduite dans l'édition numéro 125 de BOLETIM .



Fig. 692 : « Sem título » de Camillo Joan. BOLETIM n.125, set. 1961



Fig. 693 : « Sem título » de Willian Brigatto (35,6x27,4 cm).
Coll. Société française de photographie

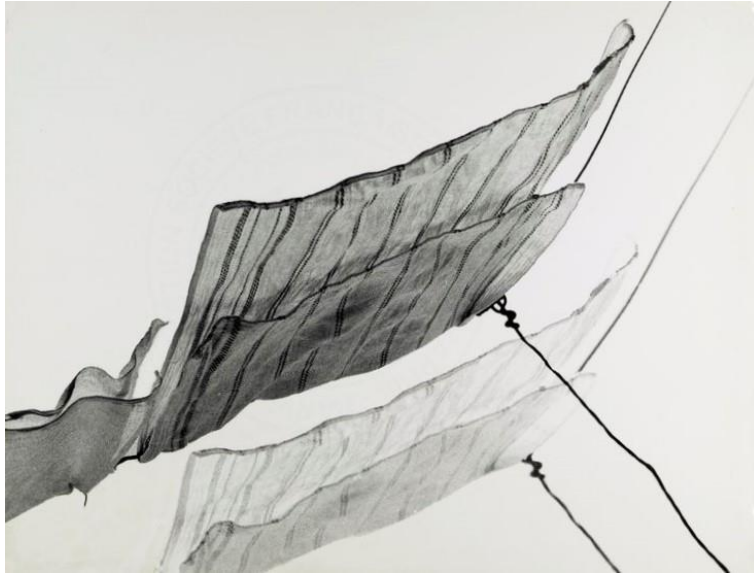


Fig. 694 : « Sem título » de Willian Brigatto (30,3x39,7 cm).
Coll. Société française de photographie

Participant engagé depuis l'édition 1953, Willian Brigatto expose un total de 25 images jusqu'en 1959 au Salon International de São Paulo. "Sem título" (Fig. 693) et "Sem título" (Fig. 694) ont été exposés au 17e Salon qui s'est tenu en 1958. Comme les images de Joan, les photographies de Brigatto sont liées à la dimension abstraite, sans abandonner un lien avec ses référents. En fait, ils sont présentés en couches à ceux qui les observent. Le premier moment d'incompréhension, où il n'est pas possible de dire à quoi correspond l'objet ou même ses dimensions, est suivi d'une tentative de définition et d'élaboration d'hypothèses par rapport à la méthode pour obtenir l'image. Lorsqu'elles sont placées en parallèle avec deux autres images produites par le photographe, elles contribuent à la discussion et confirment une permanence importante dans l'œuvre de Brigatto. « Backlight » (Fig. 695), exposé au salon de 1953 et publié dans le catalogue de l'exposition et dans le BOLETIM et « Sem título » (Fig. 696) publiés dans le numéro de mars-avril 1960 du magazine officiel du FCCB. Tous deux, malgré la distance, a priori, de sept ans qui les sépare, présentent des approches différentes avec un objectif commun : aborder l'élément « eau » à travers une dimension propre au document photographique. D'une manière générale, il s'agit d'explorer des formes abstraites qui ne négligent pas les référents, mais les observant comme partie intégrante de la composition.



Fig. 695 : « Blacklight » de Willian Brigatto. Salon International de São Paulo FCCB, 1953



Fig. 696 : « Sem título » de Willian Brigatto. BOLETIM n. 116, mar-abr. 1960

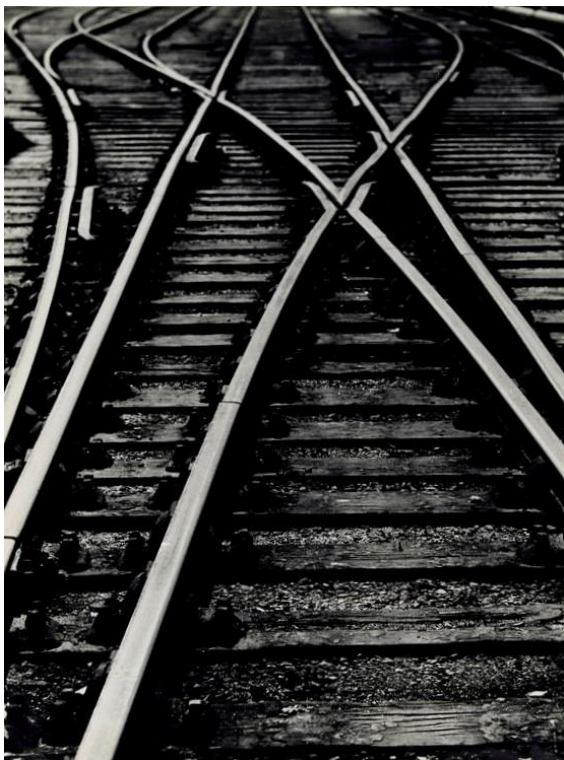


Fig. 697 : « Encruzilhada » de José Camargo (39,7x29,7 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 698 : « Portrait » de José Camargo. Salon International de São Paulo FCCB, 1953

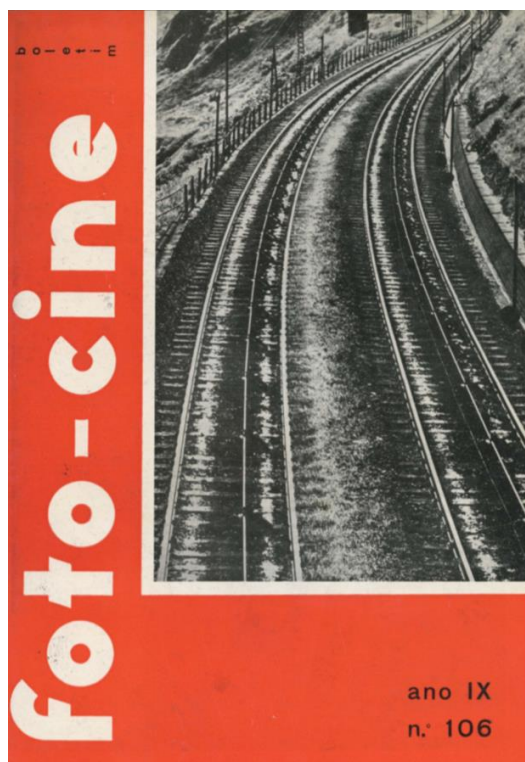


Fig. 699 : « Sem título » de José Camargo. BOLETIM n. 106, fev. 1959

Dans une approche similaire à celle de Brigatto, José Camargo présente la photographie « Encruzilhada » (Fig. 697). La copie a été obtenue afin de souligner la luminosité de la surface métallique, ce qui a entraîné une extension des lignes de croisement avec des contours bien définis grâce au contraste intense de l'image. Le thème du chemin de fer semble être une récurrence dans la production du photographe, mais à en juger par « Portrait » (Fig. 698), une photographie exposée à l'origine au Salon de 1953 du FCCB, lors de sa première participation, l'approche de Camargo variait considérablement par rapport au début des années 1950. Le photographe est resté actif dans les salons du club, participant à l'organisation des 14e Salon en 1955, en plus de composer le « Comité de sélection » de l'événement entre 1957 et 1960. Au-delà de la copie de la Sfp, le photographe a fait publier sa photographie « Sem título » (Fig. 699) dans la couverture de la 106e édition de BOLETIM en février 1959, où il insiste dans la thématique des chemins de fer.

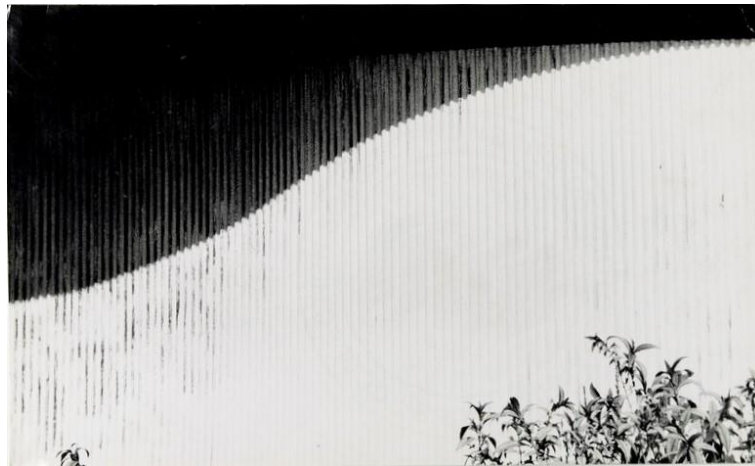


Fig. 700 : « Branco e preto » de Marseau Franco (24x39,2 cm).
Coll. Société française de photographie



Fig. 701 : « Photo n. 2 » de José Galdão (28,6x38,8 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 702 : « Cena de rua » de Fernando T Mendes (25,5x39,5 cm). Coll. Société française de photographie

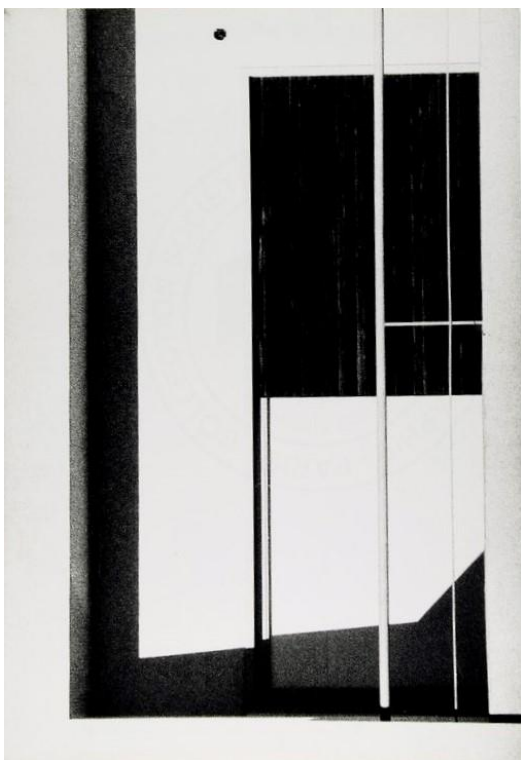


Fig. 703 : « Sem título » de Fernando T Mendes (27x39,4 cm). Coll. Société française de photographie

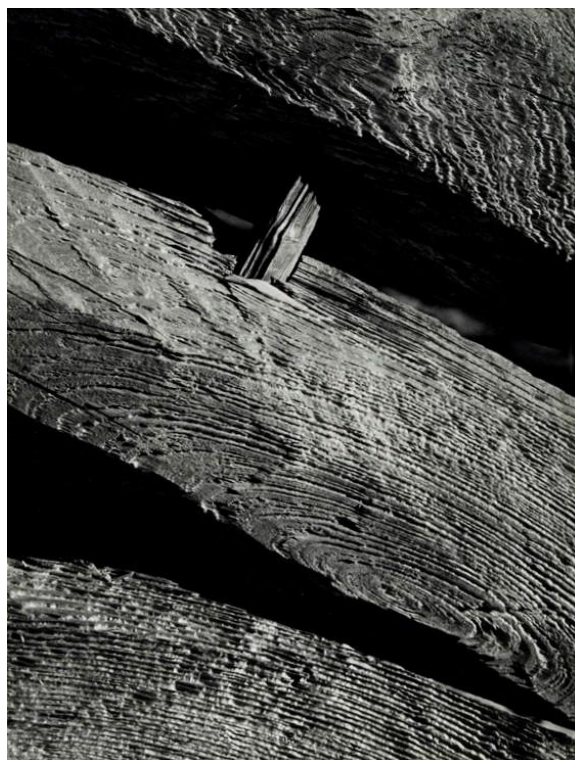


Fig. 704 : « Paus de jangada » de Jean Lecocq (39,5x29,9 cm). Coll. Société française de photographie

« Branco e preto » (Fig. 700) était l'une des quatre images de Marseau Franco au Salon FCCB 1958. C'était sa première participation au salon du FCCB, où il revient aussi pour l'édition 1959. « Photo n.2 » (Fig. 701) est la seule image exposée par José Galdão à l'occasion du 17e Salon du FCCB, ses débuts comme exposant du club. Fernando T. Mendes exposa 4 photographies au Salon International de 1958, « Cena de rua » (Fig. 702) et « Sem título » (Fig. 703) de la collection Sfp en sont deux exemples. Mendes a également fait ses débuts au salon de 1957 et reste un exposant régulier en 1959 et 1960. Même si la dimension géométrique de « Cena de rua » n'est pas évidente, elle est induite à la fois par la surface du sol, couverte de parallélépipèdes, mais aussi grâce à l'articulation triangulaire entre les figures enregistrées. Il est également lié à cet ensemble, « Paus de jangada » (Fig. 704) de Jean Lecocq, photographe belge déjà évoqué auparavant.

Bien qu'elle ne soit pas directement liée au projet de la Confédération brésilienne de photographie, Fotoarte, créée la même année que l'institution, a certainement bénéficié du nouveau souffle suscité par le climat de paix entre les principales entités du pays. Les directeurs artistiques de la revue, Francisco Aszmann et José Yalenti, ont une trajectoire de protagonisme dans le circuit amateur et, dans la nouvelle revue, il se présentent en tant que des conseillers .

La rubrique « Photographie en marche » de Yalenti est directement associée à ce moment de la trajectoire du photographe. Au-delà d'une posture antagoniste et combative, Yalenti agit comme un conciliateur, projetant un panorama diversifié pour la photographie brésilienne. "Fantazia 1/58" (Fig. 676) d'Alberto J. Martinez est l'une des images choisies par Yalenti, et a été publiée dans la 6ème édition du magazine, datée d'octobre 1958. La même sélection comprenait également des images d'Emil Issa (FCCB), Ivo Ferreira da Silva (FCCB) et Jean Lecocq (FCCB). Yalenti a écrit sur la photographie de Martinez :

"Fantazia." Auteur : Alberto Juan Martinez du FCCB. Dispositif Rolleiflex. Objectif Tessar, 3.5. Diaphragme 8. Vitesse 1.100. Bonne composition en lignes géométriques, avec un premier plan en lignes horizontales et verticales, sur un fond de lignes diagonales, obtenant un travail équilibré et un bon effet.

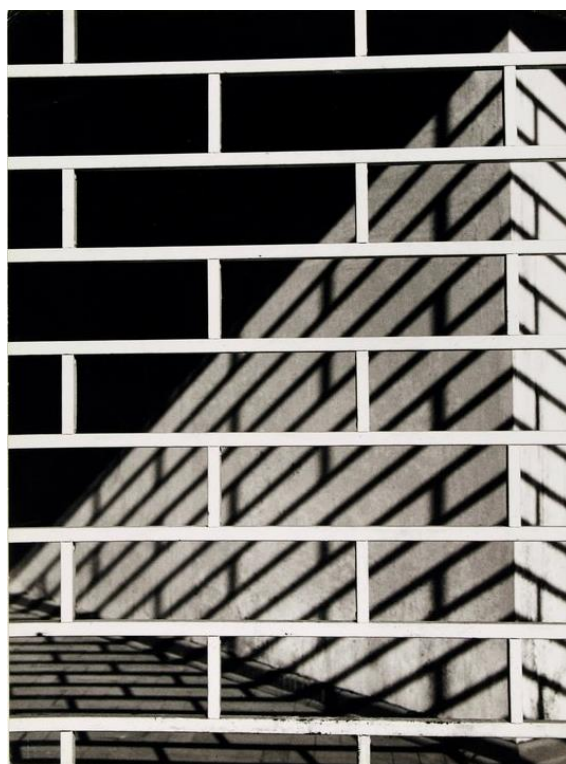


Fig. 705 : « Fantazia 2/58 » de Alberto Juan Martinez (39,3x29,5 cm). Coll. Société française de photographie

En plus des autres photographes qui ont formé le groupe choisi pour la « Photographie en marche » de cette édition, Martinez était également membre du FCCB. Le photographe a fait ses débuts au Salon International de São Paulo en 1957, l'année suivante, a présenté 4 images,

dont l'une « Fantazia 2/58 », deuxième élément de ce qui semble être une série, et « Citadino » qui fait également partie de la collection Sfp. En 1959, Martinez fait publier sa photographie « Pédestre » (Fig. 706) dans le catalogue de l'exposition. Martinez est aussi présent dans l'édition 1960 de l'événement. Les photographies de Martinez présentent d'importantes continuités par rapport à la plupart des auteurs de São Paulo abordés tout au long de la thèse.



Fig. 706 : « Pedestre » de Alberto Juan Martinez. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Cependant, le salon de 1958 était également ouvert à tendances diverses et cette diversité se reflète également dans la collection Sfp « Sem título » (Fig. 707) de Tufy Kanji et « Freiras » (Fig. 708) de Benedito Leite ne sont pas des portraits classiques, mais ont dans la figure humaine l'intérêt principal de ses photos. La présence d'images de cette nature est tout à fait justifiée par le panorama de photographies abordé dans le sujet précédent, surtout si l'on considère la production de personnages tels que Jean Lecocq, Marcel Giró, Ivo Ferreira da Silva et Mário Fiori. De plus, le catalogue de l'exposition fait état de la réception d'images similaires. C'est le cas de « Il facchino della stazione » (Fig. 643, à gauche) de l'Italien Pietro Bertolini, "Het blonde Knaapie" (Fig. 643, à droite) du Belge Robert Besard, "Untitled" (Fig. 644, à gauche) du Bandeirante Marseau Franco, "A jovem de Guinza" (Fig. 652, à droite) du japonais S. Ozaki et "Modern Painter" (Fig. 652, à gauche) du Hong Kong K.H.Wu.



Fig. 707 : « Sem título » de Tufy Kanj (29,6x39,5 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 708 : « Freiras » de Benedito Leite (40x30 cm). Coll. Société française de photographie

En 1958, Tufy Kanji fait accepter deux photographies « Sans titre » au Salon international de São Paulo. Kanji a fait ses débuts au Salon international de São Paulo en 1952 et depuis lors, il en a apporté des contributions expressives. En 1953, il compose le « Comité d'organisation » du salon, ce qui se répète dans les éditions 1954, 1956, 1957, 1959 et 1960. Depuis le début de son parcours, il a présenté une recherche consacrée au thème du portrait,

ayant même publié deux photographies dans BOLETIM, encore dans la première moitié des années 1950. « Retrato » (Fig. 709) a été publié dans l'édition numéro 84 de la publication officielle du FCCB de 1953. « Retrato » (Fig. 710) a été reproduit dans le numéro 100 de BOLETIM (juin-juillet 1956).



Fig. 709 : « Retrato » de Tufy Kanjy. BOLETIM n. 84, 1953



Fig. 710 : « Retrato » de Tufy Kanjy.
BOLETIM n. 100, jun.-jul 1956

La différence entre les portraits de 1953 et 1956 pour celui accepté en 1958 et exposé à Paris en 1960 est indéniable. L'aspect dramatique et indirect des modèles est remplacé par une aura de légèreté et de spontanéité, ainsi que par une certaine audace dans la composition.

Les participations de Benedito Leite dans les salons du FCCB ont été très épisodiques. Après avoir participé au 11e Salon en 1952 avec deux photographies, il a présenté une image au salon de 1956. « Freiras », à son tour, a été exposée en 1958, en étant sa dernière contribution.

« Du figuratif à l'abstrait » est le titre donné par José Natal Sartoretto dans sa critique du 17e Salon du FCCB, transcrit dans le numéro 104 de décembre 1958. Sartoretto commence son texte par un commentaire sur « l'automatisation croissante des appareils photo », faisant référence au fait que parmi les spécialistes de la photographie, ce phénomène ne s'accompagne pas de « l'augmentation du nombre de bons photographes ». Ensuite, l'auteur entreprend une discussion sur la pratique du « photographe-artiste », non pas basée sur la reproduction fiable de la nature, mais sur la création d'une nouvelle réalité, soit par la prise de l'image, mais aussi par le travail en laboratoire. Sartoretto affirme que, dans son impression générale par rapport à l'événement, l'expérience de l'art photographique s'est basé « sur sa fonction créative », où le photographe utilise « les objets trouvés dans l'environnement pour créer des images symbolistes et abstraites, ou qui peuvent être insérés dans les principes esthétiques des autres écoles ». Le critique semble particulièrement impressionné par les images qui partent « d'éléments du monde réel pour obtenir des résultats abstraits ou qui rappellent peu les ses référents ». En ce sens, il cite à la fois la production d'Ivo Ferreira da Silva et celle de José Oiticica Filho. Une autre tendance évoquée par Sartoretto dans l'exposition concerne « les photographies qui racontent des histoires, révèlent des environnements et transmettent des sentiments », dans un processus similaire à celui des « professionnels des journaux et des magazines ». Du point de vue de la participation internationale, le salon de 1958 confirme une tendance à la baisse déjà évidente les années précédentes. Sur les 547 photographies exposées en 1951, lors de la première exposition sous la tutelle de la FIAP, l'édition 1958 ne présente que 311 images produites par des photographes de 24 pays différents : Allemagne, Argentine, Autriche, Belgique, Canada, Canada, Tchécoslovaquie, Chili, Espagne, Filipinass, France, Grèce, Hong Kong, Hongrie, Indonésie, Angleterre, Italie, Yogulsavie, Japon, Mexique, Portugal, Singapour, Uruguay, Vietnam. Le Japon était la principale représentation internationale, avec un total de 24 photographes et 26 images acceptées, provenant d'une soumission spéciale faite par la Société photographique du Japon pour célébrer les 50 ans de l'immigration japonaise au Brésil. Ensuite, les Italiens étaient présents avec 16 photographes et 26 images, Hong Kong (8

photographes et 16 images), la Belgique (4 photographes et 6 images), l'Autriche (3 photographes et 3 images), la Hongrie (3 photographes et 4 images) et le Vietnam (3 photographes et 8 images), entre autres représentations moins expressives. Les chiffres contrastent avec l'« invasion étrangère » dans le salon du FCCB de 1951, où les États-Unis étaient la plus grande représentation étrangère avec 38 acceptées, suivis par l'Autriche (26), la Belgique (20), l'Argentine (18), l'Allemagne (17), la Chine (15), l'Italie (15), l'Espagne (14). Dans le contexte brésilien, il y a également un changement significatif. Sur les 11 clubs des pays qui ont participé à l'exposition de 1951, à l'exclusion du FCCB elle-même, seuls 3 étaient présents lors de l'édition 1958. D'autre part, 9 autres entités du pays avaient des représentants dans ce salon : Grupo dos Quinze (Recife), Santos Foto Cine Clube (Santos), Camera Club de Santo André (Santo André), Foto-cine Clube Paraná (Curitiba), Foto-cine Clube Jundiaí (Jundiaí), Foto-cine Clube Aracoara (Araraquara), Foto Clube de Santa Catarina (Florianópolis), Foto-cine Clube de Erechim (Curitiba) En plus d'eux, 8 autres photographes du pays se sont présentés comme exposants individuels.

Un autre indice concernant l'année 1958 aide à comprendre le rôle de certains membres à travers leur participation à des expositions et des salons d'art photographique. Dans la même édition de la critique de Sartoretto, les données du Trophée « *Bandeirante* » avec les dix exposants les plus effectifs du club cette année-là sont publiées. Eduardo Salvatore était le leader, avec un total de 25 œuvres admises. En deuxième place, Marcel Giró (24), suivi par Ivo Ferreira da Silva (21), Jean Lecocq (20), Rubens Teixeira Scavone (15), José Camargo (13), Alberto Martínez (10), Herros Cappello (10), Nelson Peterlini (10) et Tufy Kanji (10). Parmi eux, tous possèdent des photographies de la deuxième série de la collection Sfp et, à ce jour, seules les œuvres de Herros Cappello et Nelson Peterlini n'ont pas encore été discutées. Les deux seront discutées dans le prochain sujet.

En plus des documents relatifs au salon, d'autres éléments fournissent des indices sur le contexte de la production et de la circulation des images au Brésil depuis 1958. Une référence importante à cet égard a été l'interview d'Eduardo Salvatore dans le numéro de mai 1958 de la revue Fotoarte. Salvatore a été le premier interviewé de la série « Personnalités de la photographie internationale » publiée par le magazine Fotoarte. En fait, la transcription de la conversation avec Salvatore fut le premier contenu partagé par la revue. L'interview a réuni deux des principales personnalités du circuit photographique amateur brésilien, au point que l'interviewer était Francisco Aszmann.

Le texte commence précisément par le récit de la première rencontre entre les deux : « Le destin a mis en place un jeu très ingrat entre nous deux. Il a été la première personne que

j'ai rencontrée dans le monde photographique brésilien après mon arrivée à Rio, il y a dix ans. Puis, pour des raisons indépendantes de notre volonté, nous sommes restés dans des camps opposés. » Tenue au siège du FCCB à São Paulo, la première question d'Aszmann était en fait une demande de diagnostic par rapport à la « photographie brésilienne actuelle », tant du point de vue de la « perfection technique, des styles et de la direction artistique, de la production et de la performance ». Salvatore, en réponse, soutient que, malgré les « prix très élevés du matériel photographique », « la photographie brésilienne progresse à un rythme rapide », car plusieurs groupes se sont organisés dans le pays, au-delà des frontières de Rio de Janeiro et de São Paulo. Cependant, il constate que la « partie artistique » a été négligée au détriment du « mécanisme de la caméra, de la simple reproduction de beaux motifs en soi ». Salvatore affirme aussi que, dans un contexte de débat entre différentes « écoles », « des figuratives à l'abstraites et au concret », « il n'est pas justifié de chercher les thèmes et les solutions préférés par la peinture ou le dessin ».

La deuxième question d'Aszmann portait sur la tenue des expositions, tant du point de vue de l'organisation que de la participation. Salvatore présente un diagnostic inquiétant, car il affirme que les clubs « font un effort surhumain pour maintenir leurs activités et, à de rares exceptions près, ne reçoivent aucune aide des pouvoirs publics ». Ce contexte est vécu même par des « clubs plus grands et mieux organisés », dont la programmation est souvent affectée. En outre, il déclare que « les quelques salons d'exposition font l'objet d'insultes politiques et économiques, qui recourent généralement des intérêts culturels et esthétiques ». Et il ajoute que, dans le cas du Brésil, les distances énormes et les « services postaux lents et défectueux » s'imposent aussi comme des difficultés.

Aszmann interroge ensuite Salvatore sur les principaux critères établis par les *Bandeirantes* dans le processus de sélection des images pour son salon, "afin d'éliminer les doutes et les suspicions et d'encourager tous les bons exposants à participer". Salvatore affirme que « le membre de *Bandeirante* jouit de la liberté de production et de critique, tous les travaux et concepts publiés étant acceptés avec respect ». Il ajoute également que le jury s'efforce « d'éviter la répétition de thèmes déjà battus ou de simples reproductions ou copies d'œuvres qui ont eu du succès auparavant » et mentionne Daniel Masclet, figure qu'il mentionne à plusieurs reprises, lorsqu'il dit que « dans aucun art le 'décalque' n'est aussi répandu, installé avec tant d'involontaires et toléré que dans la photographie... ».

Aszmann s'informe auprès de Salvatore du nombre de soumissions faites par le FCCB pour les expositions. En réponse, il indique qu'entre les salons nationaux et internationaux, une moyenne de 2 500 à 3 000 œuvres sont envoyées par an. En pratique, ces soumissions sont le

résultat d'une dynamique adoptée par le club basée sur la cession, de la part de chaque exposant, d'une cinquantaine de photographies qui ont été transmises au directeur d'échanges, responsable de l'envoi. En ce qui concerne les photos acceptées, Salvatore mentionne le fait que « le type de photographies » prises par les *Bandeirantes* de l'époque, était moins accepté que « quand nous suivions encore les standards classiques, parce que l'inattention ou les préjugés contre les écoles photographiques modernes n'existent pas seulement ici au Brésil, mais dans le monde ».

Aszmann s'interroge ensuite sur le nombre de clubs dans le pays et leurs activités, ainsi que sur l'absence d'une organisation pour les représenter. Salvatore affirme que le groupe était composé de cinquante-quatre clubs, dont vingt et un ont été créés dans l'État de São Paulo, mais il affirme « que tout le monde ne peut pas, cependant, maintenir des activités continues ». Bien qu'il n'associe pas le « progrès de la photographie » à l'existence de fédérations ou d'entités nationales et qu'il reste relativement prudent par rapport à une entité qui « cherche à discipliner ou à façonner les activités des clubs », Salvatore reconnaît que l'existence d'un « tel organisme peut grandement aider au développement de clubs plus petits », en plus de pouvoir organiser « des circuits de manifestations nationales et internationales » et représenter les clubs brésiliens « devant les organisations internationales similaires ».

Deuxièmement, l'auteur s'oppose à la création de l'Union en ce que l'entité nouvellement créée ne correspondait pas à une union et à un consensus entre les clubs du pays. A cet effet, l'auteur évoque l'épisode de la 1ère Convention de la photographie brésilienne tenue en 1950, où il a été approuvé la création de la « Fédération brésilienne » qui n'a jamais été effective en vertu des « dissensions successives entre amateurs à Rio de Janeiro et à Recife ». Cependant, Salvatore insiste sur le fait que *Bandeirante* « est prêt à développer tous les efforts dans cette direction ».

En fait, toujours en 1958, les principaux clubs du pays ont négocié une conciliation définitive à travers la consolidation de la Confédération Brésilienne de la Photographie. Malgré l'importance qu'il a acquise tout au long de sa carrière et la place de protagoniste qu'occupe encore le poste de directeur artistique de Fotoarte, Aszmann est resté en marge de ce processus. L'un des partisans de l'Union brésilienne de la photographie et du cinéma, le photographe n'a pas participé à la consolidation de CBF, ce qui explique son absence tant dans les expositions nationales, mais aussi dans l'envoi qui est à la base de l'ensemble des 1960 de la collection brésilienne à Paris.

4.3.2 - Intersection 1960 : Exposition Mondiale SFF et Exposition Internationale ABAF

Si, dans l'ensemble relatif au salon de 1951, la contribution carioca se limite aux figures de Pedro Calheiros et Raphael Landau, qui ont tous ds'affilié au FCCB, dans le groupe d'images de l'exposition de 1960, ils sont assez nombreux : Chakib Jabor, Alberto Bacelar Lima, Marcelo Martins, Emmanoel Couto Monteiro, Sylvio Coutinho Moraes, José Oiticica Filho et Luciano Pinto. Après la rupture avec la SFF et malgré le fait d'avoir parmi ses membres certains des exposants les plus engagés du circuit, l'ABAF a eu quelques difficultés à organiser ses propres salons. Fondée en 1951, elle a tenu sa « Ière Exposition internationale d'art photographique » en 1952, mais la deuxième édition de l'événement n'a eu lieu qu'en 1955. Alberto Bacelar Lima a présenté trois images à cette dernière occasion, parmi lesquelles « Estudo n.1 » (Fig. 711), qui a été publié dans le catalogue et a reçu la médaille de bronze à l'événement, et « Karl » (Fig. 712), désigné par « Mention Honorable ».



Fig. 711: « Estudo n.1 » Alberto Bacelar Lima (38,2x28,4 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 712: « Karl » Alberto Bacelar Lima (33,8x25,4 cm). Coll. Société française de photographie

« Karl » a également été accepté à la VIe Exposition mondiale d'art photographique, organisée par la *Sociedade Fluminense de Fotografia* en 1957 et à la *V Salão Nacional de Arte Fotográfica da Sociedade Fotográfica Nova Friburgo* (Rio de Janeiro). Lima a également fait

accepter la photographie « *Curral de peixes* » (Fig. 713) à la VIIe Exposition universelle de la SFF en 1957.

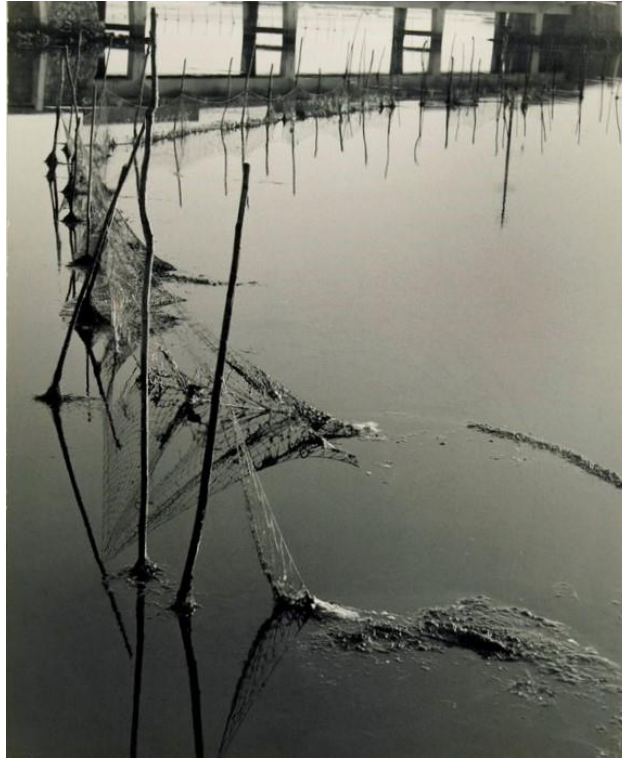


Fig. 713: « *Curral de peixes* » Alberto Bacelar Lima (36x29,2 cm). Coll. Société française de photographie

Malgré le succès des salons ABAF et SFF, Lima a une trajectoire discrète dans les événements organisés par le FCCB à São Paulo. Il a contribué avec 2 images dans l'édition de 1953 et 1 photographie dans le 17e Salon International organisé en 1958 : « *Reflexo* » (Fig. 714) est une autre photographie de Lima présente dans la collection Sfp, bien qu'il n'ait pas été possible d'identifier l'acceptation de l'image dans d'autres des salons de l'époque, elle a été reproduite dans la 11e édition de FOTOARTE dans la section « Sélection du mois » par Francisco Aszmann. A propos de la photographie, commente Aszmann :

REFLEXO" d'Alberto Bacelar Lima, Brésil, est le nú du mois. Poésie dans la lumière et les tons doux. La photographie rayonne d'un naturel sincère, sans provocation et sans enchevêtrement. Aujourd'hui, quand les femmes et les hommes représentent constamment, ils apprennent des poses, s'entraînent à la taille et étudient une certaine façon de parler, pour être capables d'être différents d'eux-mêmes. Chique, élégance et bonne conversation, tout pour les autres... et le naturel ne revient que lorsqu'ils sont seuls avec la nature brute. Alberto Bacelar Lima a créé son œuvre avec bon sens ; l'interprétation en tons clairs est plus poétique pour cette raison. En fait, la

photographie "Reflexo" n'est pas une photographie flagrante, capturée par hasard, mais bien plus une œuvre étudiée et calculée. Mais, la scène était bien dirigée, le modèle se déplace avec un naturel absolu et la photographie ne laisse rien à voir dans l'œuvre puissante de l'artiste. Le tableau parle de l'été, des sensations de chaleur, de l'énorme lumière qui vibre sur les dunes, et nous comprenons l'Eva moderne, qui veut entrer en contact complet avec l'eau douce...



Fig. 714: « Reflexo » Alberto Bacelar Lima (29,3x39 cm). Coll. Société française de photographie

En 1958, la quatrième édition de l'événement a eu lieu. Alberto Bacelar Lima est désigné comme l'un des membres du jury auquel ont également participé José Oiticica Filho, Chakib Jabor, Maurício Feres et Pedro Calheiros. Malgré la reconnaissance des clubs de Rio de Janeiro et de Niterói, Lima n'a fait que des participations occasionnelles dans le salon du FCCB à São Paulo. En 1953, il expose deux photographies et, à l'occasion du 17e Salon en 1958, fait accepter une image. Son ensemble d'images présente des caractéristiques associées aux tendances traditionnelles de la composition en photographie, que ce soit dans l'exécution de scènes de genre ou de portraits. « Cural de peixes », en revanche, se distingue du décor par ses qualités photographiques intrinsèques et par le jeu des formes, des lignes et des réflexions que l'auteur entreprend. Il s'agit cependant d'une approche timide, où les éléments narratifs et figuratifs l'emportent sur les questions formelles.

La performance de Luciano Pinto (ABAF), en revanche, semble avoir été moins intense que celle des autres photographes de son groupe. Malgré son affiliation, le photographe ne participe pas aux salons de 1955 et 1958 de l'institution, mais en 1959 il est l'un des photographes de l'ABAF présents au Ve Salon National d'Art Photographique de *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*. A cette occasion, le photographe a présenté « Manhã Brumosa »

et « A Jangada » qui, à en juger par les titres, semblent directement liés à la tradition picturale du Brésil. A Paris, Pinto expose « O Encontro » (Fig. 715), enregistrement d'une scène interposée par un rideau qui limite les figures représentées à leurs silhouettes. Au-delà de l'effet "flou", couramment pratiqué par les photographes du circuit, la démarche de Pinto présente quelques nouveautés dans la mesure où elle ne repose pas seulement sur la dilution des contours des figures, mais laisse en évidence les lignes droites et les courbes du rideau qui s'articulent avec les autres éléments de la scène.



Fig. 715: « O Encontro » de Luciano Pinto (27,3x34,2 cm). Coll. Société française de photographie

Représentée par cinq photographes⁶⁴² lors de la participation brésilienne aux expositions internationales de Paris entre 1946 et 1953, la Sociedade Fluminense de Fotografia, d'autre part, n'a aucun représentant dans la première série de photographies brésiliennes de Sfp, alors que lors de l'exposition tenue en 1960 à Paris, l'entité avait 8 représentants : Manoel Alvarez, Décio Brian, Ary Pereira, Edgar Rei, H. Fellet, Geraldo Gomes, Jayme Moreira Luna et Stefan Rosenbauer. Luiz Pimentel, l'un des deux membres de la SFF diplômés de la FIAP en 1956, ne fait pas partie du groupe.

Si la trajectoire de Jayme Moreira Luna a déjà été abordée à différents moments de la thèse, la photographie « Scherzo n.7 » de H. Fellet faisait partie du panorama des images de la collection qui se rapportent à la technique du « table-top ». Cependant, à Paris, Fellet a

⁶⁴² Jayme Moreira Luna (1949 e 1950), Francisco Aszmann (1950), Sioma Breitman (1950), Raphael Landau (1950) e Arlindo Suzarte (1950).

également présenté « Tentadora » (Fig. 716), un élément qui renforce l'utilisation du portrait comme une permanence dans la pratique des photographes amateurs de Rio de Janeiro et Rio de Janeiro.



Fig. 716: « Tentadora » H. Fellet (42,9x35,4 cm).
Coll. Société française de photographie

A Niterói, Fellet participe à la VIème Exposition Mondiale d'Art Photographique en 1957, en présentant 3 œuvres, dont « Scherzo n.3 », une autre expérience en « table-top » est publiée dans le catalogue de l'exposition. A São Paulo, le photographe apporte sa première contribution à l'édition 1960 du Salon International du FCCB, avec son travail « Cabeça » parmi les photographies exposées. Toutefois, en ce qui concerne la question du portrait, d'autres représentants de la SFF présentent également des éléments qui confirment la prédilection du groupe pour cette approche. C'est le cas, par exemple, du « Portrait II » (Fig. 717) de Stefan Rosenbauer (1896-1967). Rosenbauer a une trajectoire unique, dont une partie a été racontée dans le texte d'ouverture de l'exposition rétrospective organisée par la Sociedade Fluminense de Fotografia à son siège en mai 2016. Dans son Allemagne natale, Rosenbauer a obtenu la formation en photographie avec son oncle à Ulm. Parallèlement, il se consacre à l'escrime, ayant représenté l'équipe allemande aux Jeux Olympiques de 1936 et remporté la médaille de bronze

au tournoi. Professionnellement, il a été président de la Commission d'évaluation des apprentis de la Corporation des photographes et techniciens en photographie à Francfort, avant d'immigrer au Brésil avec son épouse, en représailles à la montée du régime nazi. Rosenbauer arrive à Rio de Janeiro en 1939, où il installe un studio photographique dédié au portrait au centre-ville.

En plus de son activité professionnelle, qui dura jusqu'à la fermeture de son studio en 1961, Rosenbauer participa en 1939 au « 15e Salon annuel de photographie » du *Foto Clube Brasileiro*. Après avoir rejoint la SFF, il est devenu un membre influent et très engagé dans le circuit de la photographie amateur. « Portrait II », par exemple, avant son exposition à Paris, avait déjà été exposé à Bristol en Angleterre et au Cineclub Biella en Italie. Même s'il vit et travaille à Rio de Janeiro, il choisit de ne pas rejoindre l'ABAF lors de la rupture entre les institutions en 1951.



Fig. 717: « Portrait II » Stephan Rosenbauer (37x28,4 cm). Coll. Société française de photographie

L'approche classique présente dans « Portrait II » est également évidente dans l'analyse de la trajectoire de Rosenbauer, tant dans sa production en studio que dans ses contributions aux expositions internationales de photoclubs. Actif dans les expositions de la SFF depuis sa « 1ère Exposition annuelle » en 1945, Rosenbauer est devenu membre du jury à l'occasion des cinquième (1955) et sixième (1957) éditions de l'Exposition Mondiale d'art photographique. Il

participe pour la première fois au Salon international de São Paulo en 1947, où il présente trois portraits. Il fit de nouveau accepter deux portraits à l'occasion du VIII Salão en 1949 et du X Salão en 1951. Toutefois, il n'y avait aucun registre des nouvelles contributions après cette date.

Geraldo Gomes a présenté deux photographies à Paris en 1960, dont une « Mestre Jovanini » (Fig. 718). Portrait de profil marqué par la netteté et la proximité par rapport à la figure enregistrée. Contrairement aux portraits de Rosenbauer, réalisés en studio avec un contrôle absolu des expressions et des poses de ses modèles impeccables, Jovanini est enregistré spontanément, à travers un angle qui met en évidence à la fois les rides de son visage, ainsi que la manière maladroite avec laquelle il portait sa chemise. Malgré la prétendue spontanéité, les éléments mis en évidence par le photographe s'articulent de manière à renforcer une aura de naïveté pour le modèle, un préjugé parfois attribué aux travailleurs agricoles. Gomes a également exposé « Bambus » (Fig. 719), un thème récurrent chez les amateurs, généralement en raison des effets visuels causés par le contrepoint de la surface de l'eau, ainsi que l'enregistrement de l'image réfléchie. Dans la photographie de Gomes, la dimension du reflet est négligée, et la surface de l'eau est représentée comme une grande extension sombre qui, grâce au contraste élevé de l'image, fait que les bambous restent en évidence, tant dans leurs extensions verticales, plus épaisses, que dans les extensions horizontales qui traversent l'image formant un entrelacement complexe de traits.



Fig. 718: « Mestre Jovani » de Geraldo Gomes (40,5x30 cm). Coll. Société française de photographie

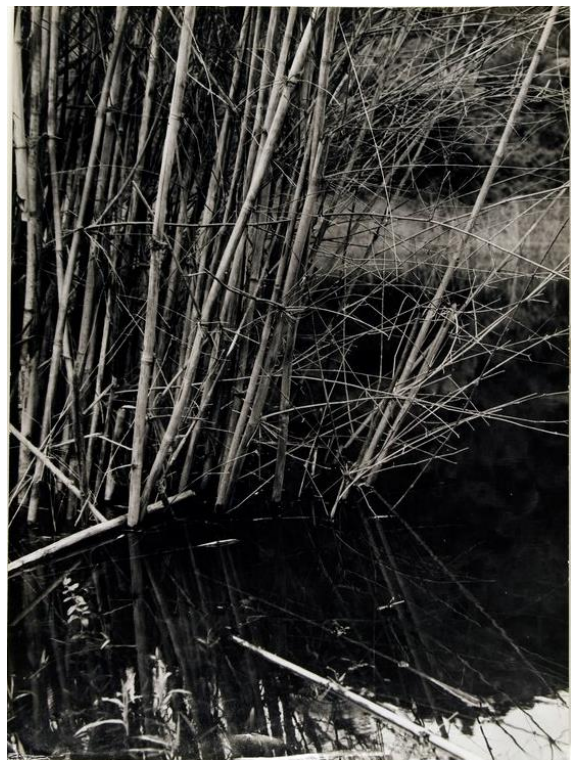


Fig. 719: « Bambus » de Geraldo Gomes (40,5x30 cm). Coll. Société française de photographie

Bien que le verso des images n'indique pas l'acceptation dans les d'autres salons de l'époque, Gomes enregistre non seulement le titre choisi pour la photographie, mais aussi le dispositif et l'objectif : Gomes a utilisé un Exacta 66 avec objectif Tessar f 2.8 dans « Mestre Jovanini », déjà « Bambus » était réalisé avec un Hasselblad 500c et un objectif Planar 2.8. Geraldo Gomes a composé le jury de l'Exposition Mondiale de la SFF en 1957, en plus de présenter une photographie à l'occasion de la IV Exposition Internationale ABAF en 1958. Les photographies de Gomes témoignent également d'une autre récurrence chez certains photographes de la *Sociedade Fluminense de Fotografia*, l'enregistrement de scènes et de paysages qui font référence à la campagne, influence directe de la tradition reléguée par la production de Jayme Moreira Luna. L'enregistrement de paysages marins et de scènes de plage faisait également partie du répertoire des membres de la SFF, portant sur certaines des pratiques ancestrales du pictorialisme, mais présentant aussi des nouvelles solutions.



Fig. 720: « Pegadas » de Edgar Rei (39,6x29,9 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 721: « Cercadas » de Edgar Rei (39,9x29,7 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 722: « Quietude » de Décio Brian (29,8 x 33,7 cm). Coll. Société française de photographie

« Pegadas » (Fig. 720) et « Cercadas » (Fig. 721) d'Edgar Rei ne sont pas des paysages marins typiques. D'un point de vue technique, les deux se caractérisent par leur netteté, l'absence d'effets de "flou" ou tout autre type d'intervention picturale. Ainsi, les différences de texture, de couleur et de luminosité entre les différents éléments qui composent l'image restent visibles. De plus, elles sont marquées par l'adoption d'angles de prise de vue inhabituels, à travers une composition basée sur les différentes lignes qui traversent l'image. Même « Quietude » de Décio Brian (Fig. 722) ne ressemble pas à la plupart des marines qui peuplent les expositions picturales depuis les premières manifestations du photoclubisme. La composition est basée sur la contraposition d'une construction précaire par rapport les deux grandes masses prédominantes, l'une supérieure, le ciel, l'autre inférieure, la mer. Plus que l'élaboration de récits parallèles, les titres des images dénotent une relation directe avec le référent. Rei a été l'un des exposants les plus engagés de la SFF dans le circuit au cours de la période, à la fois « Pegadas » et « Cercadas » ont été exposés dans sa participation à la VI Exposition mondiale d'art photographique, la dernière étant publiée dans le catalogue. « Angelus » également présenté à l'exposition SFF fut ensuite accepté à la IVème Exposition Internationale ABAF en 1958. Outre « Quietude », Brian expose également « Escrevendo na Vidraça » (Fig. 723).



Fig. 723: « Escrevendo na vidraça » de Décio Brian (29,7x34 cm).
Coll. Société française de photographie

Dans les photographies de Brian, deux images distinctes associées à des perspectives supposément opposées sont placées sur le même cadre. Le fond de l'image est constitué d'un paysage « flou », un effet renforcé par le brouillage sur le verre et par les transitions entre les tons clairs et foncés. Contudo, no primeiro plano, a tomada em contra-luz, resulta em uma moldura geometrizada, mas também no registro de uma criança em perfil, com contornos resultantes do alto contraste, além das linhas desenhada por ela sobre a superfície do vidro. Brian participou pela primeira vez da Exposição Mundial na sua edição de 1957, expondo 3 retratos.



Fig. 724: « Filigrana » de Ary Pereira (36x27,7 cm). Coll. Société française de photographie

« Filigrana » d'Ary Pereira (Fig. 724) porte au dos un timbre qui certifie sa participation à la 16e Salon International de São Paulo en 1957, mais à en juger par la liste des exposants publiée dans le catalogue, il n'a pas été accepté dans l'exposition. L'image est la première d'un photographe de Rio de Janeiro à se référer à une approche très chère aux photographes de São Paulo de l'époque : le registre de la moderne architecture brésilienne. Contrairement à l'image encadrée par Brian, les fenêtres fonctionnent comme des cadres pour le détail d'une couverture avec des caractéristiques typiques au style. L'hypothèse est qu'il s'agit du bâtiment de la Biennale de São Paulo, construite dans le parc Ibirapuera. Pereira est désigné comme « directeur technique » du club, dans les catalogues de 1955 et 1957, étant cité comme membre du jury dans les deux occasions.

Manoel Alvarez expose, à son tour, « Porta » (Fig. 725) et « Manilhas » (Fig. 726), compositions très différentes de celles présentées par les autres membres de la SFF cités jusqu'à présent.



Fig. 725: « Porta » de Manuel Alvarez (39,4x29,7 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 726: « Manilhas » de Manuel Alvarez (39,8x29,9 cm). Coll. Société française de photographie

En fait, l'approche d'Alvarez porte sur des points de départ atypiques. Dans « Porta » la première caractéristique frappante est la netteté de l'image. Pris sous un angle approximatif, le photographe est en mesure de mettre en valeur les différentes textures et matériaux - pour faire référence à Daniel Masclat, grand défenseur de cette approche - ainsi que les « signatures » en bas-relief sur toute la longueur du port. Plus loin, aucune des dimensions ne serait révélée. De plus, il est impossible de ne pas associer l'image au « graffiti », enregistré depuis des décennies par le photographe Brassã. « Manilhas », en revanche, semble indiquer un intérêt pour l'approche géométrique, impliquant une succession de cadres circulaires qui aboutissent à des encadrements successifs.

Comme dans l'image précédente, les paramètres techniques de prise de vue et d'agrandissement favorisent une grande netteté, mettant en évidence la surface des éléments enregistrés. Alvarez a été l'un des rares membres de la SFF à exposer dans le salon FCCB dans les années 1950. A l'occasion du 15e Salon international en 1956, il présente la photographie « Bemvidos » et, l'année suivante, « Vergonha ». A Niterói, il expose à l'Exposition Mondiale de 1955 et en 1957, et à chaque fois, il fait accepter trois photographies. « Brincando » (Fig. 727) a également été publié dans le catalogue du salon. Dans l'image, la relation entre "homme"

et « architecture moderne » est mise en évidence par une articulation récurrente entre certains artistes du FCCB depuis l'apparition de « Obras humanas » (Fig. 41) de Thomaz Farkas.



Fig. 727: « Brincando » de Manuel Alvarez. Exposição Mundial SFF, 1957

Enfin, il est important de noter, en plus des accords institutionnels, comment la reprise de bons termes entre les principaux photoclubs du pays s'est également reflétée dans la production d'images. L'isolement entre le FCCB et la SFF a empêché pendant des années la libre circulation des images, mais aussi des idées entre les deux institutions. Dans le cas de la SFF, l'isolement était d'autant plus grave parce que le club avait aussi un historique de tensions avec l'ABAF et le *Foto Clube Brasileiro*. Un autre club qui semble souffrir des conséquences de l'isolement institutionnel est la *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*, créée comme filiale de la SFF. Indépendante en 1952, l'institution n'a tenu son cinquième salon national qu'en 1959. Son président, Ernesto Victor Hamelmann, est le seul représentant de la collection qui n'était affilié à aucune des trois plus grandes entités brésiliennes en 1960, malgré sa proximité avec la SFF, ce qui a pu entraîner son retrait du circuit. A Paris, outre « Dunes » (Fig. 135) présentée dans le premier chapitre, l'auteur expose « Desabrochar de uma rosa » (Fig. 728).



Fig. 728: « Desabrochar de uma rosa » de Victor Hammelmann (39,9x29,9 cm). Coll. Société française de photographie

En analysant les catalogues des expositions organisées par le FCCB, ainsi que par l'ABAF et la SFF, il est possible d'attester de divers moments où une institution a été absente dans les événements de l'autre. Si l'une des hypothèses principales de la thèse repose sur la prémisse que la circulation des images entre les institutions entraîne, par conséquent, des processus d'appropriation et de contamination, l'interruption du circuit a certainement des répercussions sur leur production. *La Sociedade Fluminense de Fotografia*, par exemple, a été absente des salons de São Paulo entre 1953 et 1955, se faisant représenter en 1956 par Manoel Alvarez et Geraldo Gomes. L'année suivante, Alvarez a été le seul représentant de l'institution dans l'événement. En 1958 et 1960, aucun membre de la SFF n'exposa à São Paulo et, en 1959, seul Walter Van Erven était présent au salon. Il est important de mentionner que les photographies d'Alvarez et de Gomes, comme on l'a vu précédemment, ont eu des intersections non négligeables avec la production de São Paulo de l'époque. L'ABAF, à son tour, n'avait pas d'exposants dans les salons contenus entre 1955 et 1957 et en 1958 ont participé Maria Nice Moraes et Sylvio Coutinho Moares. En 1959, un total de 8 exposants : Hélio Brandão, Pedro Calheiros, Chakib Jabor, Emílio Mattos, Emmanuel Coutinho Monteiro, Sylvio Coutinho Moraes, Raul Rauter et José Correa Santos. En 1960, Sérgio Dias, Chakib Jabor, Emmanuel C. Monteiro, Nilton Pimental et José Correa Santos représentent le club au 19^{ème} Salão. Avant de comprendre les absences ou le faible nombre d'exposants au milieu de la décennie, il faut garder

à l'esprit que cette période représente aussi un moment où les trois associations montrent des signes de déclin. La SFF ne tient pas son Exposition universelle en 1956 et ne peut maintenir une publication régulière de son magazine. L'ABAF organise sa deuxième exposition internationale en 1955, après trois ans sans promouvoir les événements. Même le FCCB de São Paulo, après l'euphorie de la participation à la Biennale et au programme spécial du 4ème Centenaire de la ville de São Paulo, montre des signes de décadence. Le BOLETIM, publié régulièrement jusqu'en 1951, commence à voir sa périodicité réduite tout au long de la décennie : 1952, dix numéros ; 1953, cinq numéros ; 1954, huit numéros ; 1955, quatre numéros ; 1956, cinq numéros ; aucune publication en 1957 et une seule en 1958. Peut-être à cause de l'impulsion générée par la création de la Confédération brésilienne de la photographie en 1958, le nombre de numéros publiés du BOLETIM en 1959 arrive à neuf. Mais, en 1960, il n'y a eu que cinq numéros.

En ce qui concerne la participation des photographes de São Paulo aux Expositions Mondiales du SFF, il n'existe aucun document qui indique la participation des membres du FCCB dans l'édition de 1955. En 1957, en revanche, 12 photographes du club de São Paulo étaient présents, parmi eux : Francisco Albuquerque, Gertrudes Altschul, A. Moraes Barros, William Brigatto, Raul Chama, Antônio Ferreira Filho, Mário Fiori, Arnaldo Florence, Marcel Giró, Eduardo Salvatore, Eijiryo Sato et Roberto Yoshida. En plus d'eux, Gaspar Gasparian s'est également présenté comme exposant solo.

Lors des Expositions Mondiales de l'ABAF, les *Bandeirantes* furent représentées par 6 photographes lors de l'édition 1955, à laquelle participèrent également German Lorca et Gaspar Gasparian comme exposants individuels. Dans l'édition de 1958, en revanche, seules Gertrudes Altschull et Tufy Kanji ont participé.

Les faits montrent un rapprochement progressif entre les photoclubs qui, en plus des implications institutionnelles, offre une nouvelle occasion de contact et de débat. Du point de vue des contacts avec les associations étrangères, les manifestations organisées par l'ABAF et la SFF mettent en évidence des continuités et des ruptures qui ne peuvent être négligées non plus. Toutefois, il est nécessaire de garder à l'esprit que les événements ont considérablement diminué leurs proportions. Le cas le plus évident est peut-être celui de l'Exposition Mondiale de la SFF.

En 1949, le club de Niterói a accueilli 794 photos de 35 clubs originaires de 27 pays différents. Le catalogue trilingue comprenait 24 reproductions photographiques, dont 20 d'auteurs étrangers. A l'époque, les Etats-Unis étaient responsables de la plus grande contribution étrangère avec un total de 57 photographies en noir et blanc, suivis de

représentations expressives de l'Allemagne (52 photographies), de l'Espagne (49 photographies), de l'Autriche (33 photographies), de la Tchécoslovaquie (30 photographies), de l'Italie (23 photographies) et d'autres. En 1955, à l'occasion de la VIe Exposition universelle, les trois sections de l'exposition (N&B, Couleurs positives et Diapositives colorées) totalisent 250 photographies de 24 pays différents. Parmi les images N&B, le Portugal était le plus grand exposant étranger avec 26 images acceptées, suivi de près par Hong Kong (25). Les Hongrois étaient alors présents avec 15 photographies, les Américains avec 14 et les Espagnols avec 11, tandis que les Allemands et les Autrichiens, auparavant des interlocuteurs importants grâce à l'articulation de Francisco Aszmann, ne présentaient, respectivement, que 8 et 4 images. Seules 4 photographies ont été reproduites dans le catalogue, dont 3 ont été réalisées par des photographes étrangers. Parmi les photographes récompensés lors de l'événement figuraient Yu-Chiu Cheung de Hong Kong avec la médaille d'or, Wellington Lee des Etats-Unis avec la médaille d'argent et Francis Wu de Hong Kong avec la médaille de bronze.

A l'occasion de la VIe Exposition Mondiale, le nombre de photographies exposées a de nouveau augmenté pour atteindre 561, contre un nombre record de 31 pays. Les Portugais ont connu une baisse considérable par rapport à l'édition précédente, atteignant seulement 15 photographies acceptées, un nombre inférieur à celui de la représentation de Hong Kong (53), de la Pologne (47) et de la France (24). Les Français qui jusqu'alors avaient fait une participation discrète en 1955 avec seulement 2 exposants et 3 acceptés, sont représentés par 15 exposants en 1957. Yung Wai Wah de Hong Kong (Fig. 729) a reçu la médaille d'or à l'événement, son compatriote Ho Chung-Hei de Hong Kong (Fig. 730) la médaille d'argent et l'Allemand J. F. Sichhart (Fig. 731) la médaille de bronze. L'exposition de 1957 a aussi un curieux croisement avec les salons de la Sfp : la « Comsomole kirghize » de Max Alpert (Fig. 192) de l'Union soviétique a été exposée à la 33e Exposition internationale de photographie Sfp en 1938, comme on peut le voir dans la première partie du chapitre 2. La même image, sous le titre « A Amazons de Kirgy » a été envoyée par Alpert, acceptée et publiée dans le catalogue de l'exposition de 1957 du club de Niterói. Parmi les autres photographies reproduites, 20 au total, on y trouve des images d'exposants primés et de photographes des États-Unis, d'Autriche, de Pologne, du Venezuela, d'Angleterre, de Finlande, d'Irak, d'Inde et d'Uruguay.



Fig. 729: Photographie de Yung Wai Wah de Hong Kong,Exposição Mundial SFF, 1957

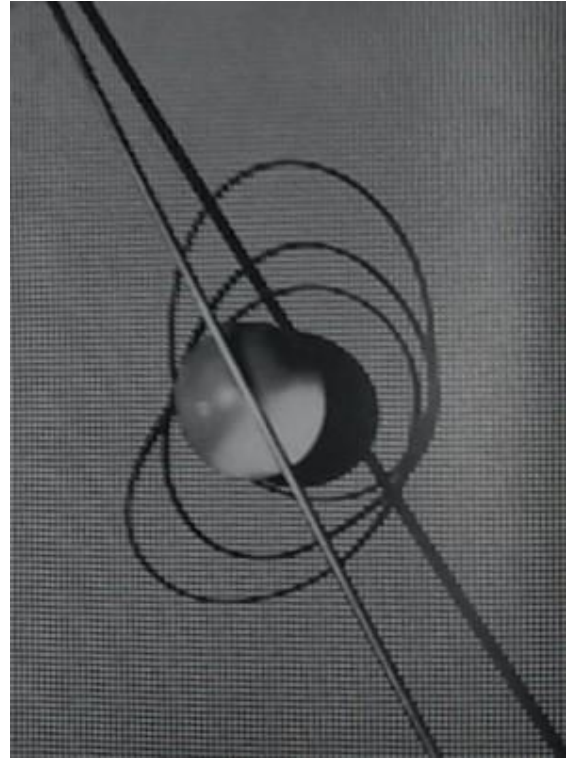


Fig. 730: Photographie de Ho Chung-Hei de Hong Kong. Exposição Mundial SFF, 1957



Fig. 731: Photographie J. F. Sichhart d'Allemagne. Exposição Mundial SFF, 1957

Les photographes américains constituaient la plus importante représentation étrangère à la deuxième exposition internationale d'art photographique de l'ABAF en 1955, avec un total de 32 photographies acceptées. Au total, 30 pays autres que le Brésil ont participé à l'événement, auquel ont également participé de nombreuses représentations de Hong Kong (26 photographies), de Malaisie (17 photographies), du Portugal (17 photographies) et d'Allemagne (14 photographies). L'exposition a été organisée au siège du Ministère de l'éducation et de la culture qui, dans le passé, avait déjà accueilli des expositions de la SFF. Au total, 233 œuvres ont été exposées, un nombre modeste par rapport au pic des expositions photographiques au Brésil au début des années 1950. Les photographes Hing Foog Kan de Hong Kong (médaille d'or), Victor Skita d'Hongrie (fig. 733, médaille d'argent), Emílio de Matos du Brésil (médaille d'argent), Chiu Cheung Yu de Hong Kong (Fig. 732, médaille de bronze) et Alberto Bacelar Lima du Brésil (médaille de bronze) ont reçu des prix. Dans le catalogue, 18 photographies ont été reproduites, dont 5 par des photographes de Hong Kong, 6 par des auteurs brésiliens, 3 des Etats-Unis, 1 d'Argentine, 1 de Hongrie, 1 de Yougoslavie et 1 du Portugal (Fig. 734).

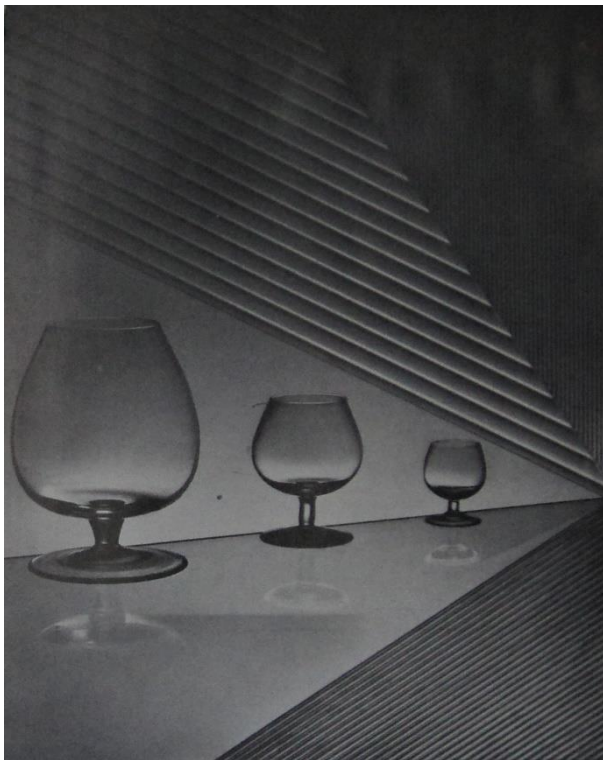


Fig. 732: Photographie de Chuy Yu de Hong Kong.
Exposição Internacional ABAF, 1955



Fig. 733: Photographie de Victor Skita d'Hongrie.
Exposição Internacional ABAF, 1955

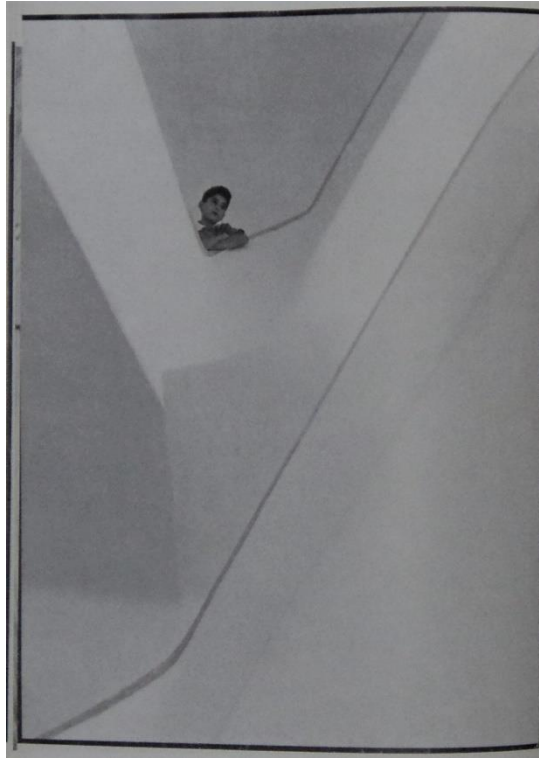


Fig. 734: "Só" de Davied de Almeida Carvalho.
Exposição Internacional ABAF, 1955

D'autres associations brésiliennes ont également développé des expositions et salons internationaux. Cependant, comme Salvatore l'a souligné dans une interview ci-dessus, le climat général a été très difficile et les clubs avaient du mal pour rester actifs, ce qui implique un manque de continuité pour les initiatives. Dans les collections recherchées, cette oscillation peut être vérifiée dans l'analyse des catalogues des expositions organisées dans le pays. Bien que la grande majorité des événements aient un caractère national, certains clubs en dehors de l'axe Rio-São Paulo ont lancé des projets pour étendre leur portée dans le circuit. En 1951, le *Foto-cine Clube Sancarlense* de São Carlos a inauguré son "I Exposition Internationale", mais il n'y a aucune trace de continuité de l'événement. Il en va de même pour les salons internationaux du *Foto Club Blumenau* et de *l'Associação Riograndense de Fotógrafos Profissionais* en 1953, et du *Foto-cine Clube Barretos* en 1954. A la fin de la décennie, le *Santos Foto Cine Clube* (1958), le *Foto-cine Clube do Paraná* (1959) et le *Foto Clube de Santa Catarina* (1960) se sont également mobilisés, mais comme dans les exemples précédents, il n'existe aucune indication de continuité du projet.

D'autre part, à Belo Horizonte, le Club Photo du Minas Gerais a commencé à organiser son « Exposition Internationale » en 1956, en promouvant des éditions successives en 1957 et 1958 et d'autres en 1960, 1961, 1963 et 1965. Grâce au soutien des pouvoirs publics et aux

efforts de certains de ses membres les plus engagés, notamment Wilson Baptista, le Foto Clube de Minas Gerais transforme son « Salon *Mineiro* », organisé depuis 1951, en une initiative de niveau international. Les expositions avaient des proportions similaires à celles organisées à l'époque par les clubs de Niterói, Rio de Janeiro et São Paulo, bien qu'elles aient été moins importantes que celles organisées par ces entités vers 1950. Si l'Italie est le pays avec le plus grand nombre de photographes dans l'édition inaugurale avec un total de 12 exposants. En 1957 et 1958, Hong Kong est le groupe étranger le plus important avec respectivement 17 et 15 exposants. En 1960, les photographes tchécoslovaques étaient les plus nombreux à l'événement, avec un total de 12 participants. Lors de la 5^e édition de l'événement en 1961, la FCMG a tenu son salon en partenariat avec le Musée d'Art de Belo Horizonte, entité fondée en 1957 dans le bâtiment du Casino Pampulha, un bâtiment conçu par Oscar Niemeyer au début des années 1940. La première exposition photographique organisée par l'institution a accueilli 212 photographies d'exposants venus d'Argentine (7), d'Australie (1), d'Autriche (5), de Tchécoslovaquie (2), du Chili (4), de Taiwan (1), des États-Unis (4), des Philippines (5), de Finlande (1), de France (3), de Hongrie (1), de Pologne (5), du Portugal (7) et d'Uruguay (1), qui ont été exposées à Hong Kong (6). Outre les photographes étrangers, des membres des entités brésiliennes suivantes ont participé à l'exposition : Association brésilienne d'art photographique (RJ) : 12 ; Bandeirante Cine Club Photo (SP) : 11 ; Aracoara Cine Club Photo (SP) : 8 ; Espírito Santo Photo Club (ES) : 7 ; Barretos Cine Club Photo (SP) : 1 ; Grupo dos Seis (SP) : 5 ; Recife Camera Group : (PE) 3 ; Santos Cine Photo Club (SP) : 3 ; Sociedade Fluminense de Fotografia (RJ) : 2 ; Foto-Cine Light Club (SP) : 1 Si, d'une part, l'organisation de l'événement était un signe de reconnaissance de la pratique photographique comme activité artistique, d'autre part le nombre de photographes engagés dans le club diminue par rapport aux initiatives précédentes. Si lors de l'« Exposition Internationale » de 1960, 10 membres du FCMG étaient parmi les exposants, en 1961, ils n'étaient que 3, le nombre le plus bas enregistré jusqu'alors. Dans les salons de 1963 et 1965, le nombre est passé à 7 exposants du Minas Gerais dans chaque exposition, mais le chiffre ne serait pas suffisant pour maintenir l'entité active, fermant les portes peu après son dernier hall.

Bien que la consolidation de la Confédération brésilienne de la photographie ait été bénéfique pour les clubs les plus traditionnels du pays, ses performances n'ont pas semblé avoir d'impact sur la vie quotidienne des clubs de l'intérieur du Brésil. Dans l'analyse générale de l'ensemble de 1960, il est possible d'évaluer qu'il reflète directement la CBF, ce qui implique une plus grande diversité par rapport à l'ensemble de 1951. D'autre part, d'autres clubs et photographes du pays, dont beaucoup sont très actifs dans le circuit de la photographie amateur,

ne faisaient pas partie de ce portefeuille et, peut-être, étaient également absents des nombreux autres envoyés dans les entités du monde entier.

4.4 - De l'interprétation à l'expérimentation

Les deux déclarations obtenues par Dulce Carneiro pour la série « *Fotografia é arte* » de BOLETIM fournissent quelques bases pour la discussion sur la reconnaissance de la pratique amateur au Brésil. Après quelques unes des expériences les plus significatives entreprises par le club au cours de la première moitié des années 1950, les membres du club adoptent des positions plus combatives. Carneiro, qui était membre du FCCB et qui a apporté certaines des contributions les plus originales de la période (Fig. 106, chapitre 1), a défini l'objectif principal de la série comme étant de discuter les explications et théories associées aux réponses positives et négatives à la question principale. Dans la mesure où il est « précisément dans l'exposition du pourquoi, que le connaisseur se distingue du profane ». Le premier invité était José Geraldo Vieira, écrivain, décrit comme « l'un des plus grands fictionnistes brésiliens », avec ses romans « analysés par la critique également comme des essais » et « critique d'art d'un de nos plus grands journaux ».

En premier lieu, Vieira réfute l'argument contre l'art photographique, qui est basé sur la dimension technique, dans la mesure où même la « peinture naïve ou primitive des amateurs du dimanche » ne se base pas sur des préceptes techniques. Pour l'auteur, la photographie est l'art, « un moyen de capter un phénomène d'intérêt plastique, qui a traversé jusqu'à présent toutes les phases historiques de l'évolution de la peinture et de la gravure ». Dans cette mesure, Vieira ne voit aucune différence entre l'horizon des possibilités de création plastique entre un peintre, un graveur ou un sculpteur et un photographe :

L'équipement optique permet à la photographie de suivre les traces de la peinture et de la gravure, y compris dans les formes les plus avancées de l'abstractionnisme et du concrétisme, car toutes les recherches, expériences et solutions réalisées dans les arts plastiques et graphiques peuvent être réalisées en art photographique avec l'avantage a priori que la conception, le plan, la facture et la composition seront parfaits comme résultats des faits recueillis par la caméra fiable et non de la main empirique.

La recette donnée par Vieira pour que la pratique photographique ne se limite pas à « recueillir des témoignages », est précisément dans l'approche de la matière à travers une perspective plastique et autonome. Une question qui semble fondamentale à l'auteur est le fait que, même dans les approches expérimentales et abstraites, les photographies ne doivent pas échapper « au monde et aux créatures », à travers le « simple registre urbain des usines et des gratte-ciel ». Le regard du photographe doit alors être conduit vers « la recherche du thème, de la lumière, de l'ombre, des contrastes, de l'émotion, de l'invisible, sans conduire à un exotisme

géométrique ou à une aberration cérébraliste ». En termes généraux, la réponse affirmative de Vieira est basée sur les conceptions de l'art photographique : il ne doit pas être documentaire, mais il ne doit pas non plus ignorer l'enregistrement quotidien ; il peut être abstrait, mais la recherche doit être basée sur l'observation, sur la recherche d'images ; il est basé sur la technique, mais la technique ne la définit pas, étant considérée art par une démarche légitime du photographe.

Deuxième et dernier interviewé de la série, Sérgio Milliet a été directeur artistique du MAM de São Paulo entre 1952 et 1957, et a dirigé les Biennales de 1953, 1955 et 1957. En plus de diriger la Biennale qui a accueilli la production des membres du FCCB, la relation de Milliet avec la photographie artistique remonte au moins à l'époque où il était directeur de la Bibliothèque municipale publique de São Paulo. Selon Helouise Costa, dans son administration, l'une des principales préoccupations de Milliet « était précisément l'éducation du public pour l'art moderne, national et étranger ». Et c'est dans ce sens qu'il créa en janvier 1945, sous la direction de Maria Eugênia Franco, la « Section d'Art » de la Bibliothèque. Les activités de la section comprenaient à la fois la réalisation d'expositions « priorisant l'exposition d'originaux d'artistes modernistes brésiliens déjà consacrés », mais aussi des expositions de jeunes artistes et des expositions didactiques avec des reproductions d'œuvres étrangères. C'est dans ce contexte que la Bibliothèque a accueilli l'exposition « Photographie artistique », produite par le Département des expositions itinérantes du Museum of Modern Art de New York, grâce également au « soutien du Département municipal de la Culture, du *Foto-cine Clube Bandeirante* et de la revue *Íris*". Divisée en douze panels thématiques, l'exposition présentait des reproductions des œuvres d'Helen Lewitt, Ansel Adams, Ralph Steiner, Wayne Miller, Charles Sheeler, Andreas Feininger, Arthur Rothstein, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Louise Dahl-Wolfe, Walker Evans, Erich Salomon, Berenice Abbott, Paul Strand, Edward Weston, Arthur Rothstein, R. Martin, Barbara Morgan et Cedric Wright. Près de dix ans après la réception des photographies du MoMA dans la *Biblioteca Municipal*, Milliet donne également une réponse positive à la question posée par Carneiro et, pour l'expliquer, il utilise la relation ancestrale entre photographie et peinture. Pour Milliet, cette relation commence lorsque la photographie, et ses caractéristiques mimétiques, montrent à la peinture « le chemin de la réalité ». La technique photographique, capable de décomposer et d'expliquer le mouvement, « pointait des rythmes qui avaient échappé à l'observation erronée de l'homme, révélant des ombres inattendues et des textures mystérieuses ». Puis, l'auteur pointe le chemin inverse, celui de la peinture comme référence pour la photographie dans la mesure où « la

machine n'a pas composé, n'a pas choisi ». Dans ce processus, souligne Milliet, la photographie est « toujours sur les traces de la peinture » :

Il a commencé à se déformer, à travers le camionnage des angles de vision, à faire des montages avec les surréalistes, à découvrir des transparences, à faire des superpositions à la manière des simultaneists, à jouer seulement avec des lignes et des valeurs suivant la main abstractionniste. Alors.... Puis il y a eu le divorce de la peinture avec la photographie. En d'autres termes, l'émancipation de la photographie a eu lieu. Il lui arriva de réaliser qu'un monde différent était à sa portée. Elle pouvait utiliser différentes techniques et les mélanger à sa guise, puisqu'elle avait cessé de se soumettre à la machine.

Pour Milliet, sa réponse se limitait à la maxime que « l'art est création », dans la mesure où la photographie est créative, « le reste de la réponse vient logiquement de cette prémisse ». Cette solution avait déjà été prévue par Rubens Teixeira Scavone, dans son texte critique sur l'exposition du groupe allemand Fotoform et la photographie subjective à São Paulo. Utilisant également le parallèle avec le tableau, Scavone met en valeur :

Fondamentalement, il y a beaucoup de problèmes communs entre la photographie et la peinture, mais ces problèmes, solutions et interdépendances sont communs à tous les arts visuels parce que le dénominateur commun est la création. Certains valorisent peut-être davantage la peinture, reléguant la photographie à un niveau secondaire, voyant souvent dans le second ou un sous-art ou un serviteur de l'art visuel par excellence, mais on ne peut oublier cette position orthodoxe de Man Ray qui dit qu'il a peint pour le mieux peut comprendre la photographie. D'une manière ou d'une autre, la photographie est un moyen de création et toutes ses ressources - papier sensible et lumière - sont valables, cessant ainsi d'être un simple cliché mécanique de la réalité.

Cependant, si Scavone semble reposer sur des prémisses strictement photographiques, il est impossible de ne pas relier le témoignage de Milliet à l'expérience typique de l'art abstrait et concret au Brésil d'après-guerre. Heloisa Espada, dans sa thèse sur Geraldo de Barros, souligne le large éventail d'initiatives artistiques et culturelles promues à la fois par les musées nouvellement créés et par la Bibliothèque municipale, comme l'une des raisons de la non-isolement des artistes de São Paulo des principales tendances internationales. En 1949, le MAM de São Paulo organise l'exposition « Du figurativisme à l'abstractionnisme », « avec des œuvres de Jean Arp, Alexandre Calder, Robert et Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Joan Miró, Fernand Léger, Alberto Magnelli » aux côtés des Brésiliens Waldemair Cordeiro, Cícero Dias et Samson Flexor. En 1951, le MASP accueille à son tour l'artiste suisse Max Bill en mars 1951 pour une exposition personnelle. La même année, Bill participe à la 1ère Biennale de São Paulo en remportant le premier prix avec sa sculpture « Unité Tripartite ». En ce qui

concerne la Biennale de 1951, Espada souligne également le fait que d'autres artistes à tendance abstraite se sont distingués : Ivan Serpa avec (Prix Jeune Peintre) ; Geraldo de Barros avec « deux monotypes qui témoignent de son affinité avec l'œuvre de Paul Klee » ; des œuvres d'Almir Mavigner et Abraham Palatinik. La conception de Milliet, qui associe art et création, est certainement liée à son expérience de l'art concret, principalement à travers ses réverbérations parmi les artistes brésiliens de l'époque. A São Paulo, RUPTURA, un groupe formé par l'autrichien Lothar Charoux, le hongrois Féjer, le polonais Anatol Wladyslaw et Leopoldo Haar, outre les brésiliens Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto et Waldemar Cordeiro, publie un manifeste et organise sa première exposition au MAM en 1952. Dans un manifeste, certains des principes de base qui ont guidé le groupe sont mis en évidence :

l'art ancien a été grand, quand il a été intelligent.
Cependant, notre intelligence ne peut être celle de Léonard de Vinci.
l'histoire a fait un saut qualitatif :
il n'y a plus de continuité !
ceux qui créent de nouvelles formes d'anciens principes.
alors nous différencions
ceux qui créent de nouvelles formes de nouveaux principes. (...)
c'est le nouveau
les expressions basées sur les nouveaux principes artistiques ;
toutes les expériences qui tendent à renouveler les valeurs essentielles des arts visuels
(espace-temps, mouvement et matière) ;
intuition artistique avec des principes clairs et intelligents et de grandes possibilités
de développement pratique ;
donner à l'art une place définie dans le cadre du travail spirituel contemporain, en le
considérant comme un moyen de connaissance déductible des concepts, le plaçant au-
dessus de l'opinion, exigeant pour son jugement une connaissance préalable.

A Rio de Janeiro, les cours de l'artiste Ivan Serpa au MAM, commencés en 1952, furent peut-être l'impulsion principale pour le regroupement d'artistes également intéressés par la recherche concrète en arts plastiques. En 1953, le MAM-RJ a organisé l'"Exposition nationale d'art abstrait" à Petrópolis, Rio de Janeiro. Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Abraham Palatinik, Antônio Bandeira, Fayga Ostrower, Lygia Clark, de Rio de Janeiro, ainsi que Geraldo de Barros et Waldemar Cordeiro de São Paulo y ont participé. La même année, Bill donne la conférence "L'architecte, l'architecture et la société" au musée de Rio.

4.4.1 - La (re)création de José Oiticica Filho

La dernière partie de l'analyse des éléments de la collection Sfp et les différentes approches artistiques de la pratique photographique ont déjà été discutées, grâce, précisément, à la diversité de la collection. Au début de ce chapitre, la transition qui a marqué la production de certains photographes entre le tournant des années 1950 et le tournant des années 1960 a présenté des changements considérables de perspective. Cependant, aucun changement n'a été aussi radical que la production de José Oiticica Filho. Le photographe de Rio de Janeiro, l'un des exposants les plus couronnés du circuit, membre de la Photographic Society of America, avec des images publiées dans l'annuaire de la Royal Photographic Society of London et diplômé « Excellence Honoraire » par la Fédération Internationale d'Art Photographique en 1956. Un des rares photographes à circuler dans des zones d'influence aussi distinctes, ce qui confirme la bonne acceptation de ses images dans différents contextes. A Paris, Oiticica Filho expose dans les salons de 1946 et 1947, en plus de l'édition 1953. Ses compositions de l'époque reflètent une approche tributaire de la tradition picturale, présente même dans ses titres toujours romantiques et allusifs. C'est le cas de la plupart de ses images commentées dans le premier chapitre de la thèse (figures 96, 110 et 113). D'autre part, dans certaines de ses compositions de la première moitié des années 1950, il est déjà possible de témoigner d'un intérêt pour la recherche, l'étude et l'expérimentation. Dans ce contexte, des images telles que « Symbolique » (Fig 130, chapitre 1), « Tunnel » (Fig 257, chapitre 2) et « Étude de composition » (Fig 235, chapitre 2) sont incluses. Cette dernière, bien que liée à la pratique des natures mortes, a été agrandie par une utilisation intense du contraste, récurrence dans l'œuvre ultérieure du photographe.

Ainsi, plus qu'un prétendu virage radical, une opposition absolue aux paramètres traditionnels, la démarche entreprise révèle des points de rencontres, de continuité et d'intersection dans l'œuvre d'Oiticica Filho. Il est clair que le récit de la rupture est plus frappant et s'accompagne généralement de la reconnaissance d'une perspective originale et d'avant-garde. Pour discuter de cette transition, le fil conducteur sera un texte singulier sur la production photographique amateur publié par un jeune critique de la ville de Belo Horizonte dans le journal « Diário de Minas » en 1959. Frederico Morais, alors âgé de 23 ans, était rédacteur dans le supplément littéraire et artistique du journal, mais complètement inconnu dans les milieux culturels de Rio de Janeiro et de São Paulo.

Cependant, grâce à un membre du FCCB, José Reis Filho, résidant à Belo Horizonte, son texte a été envoyé pour l'appréciation de ses collègues de São Paulo, finissant par être

republié dans le numéro 106 du BOLETIM, en février 1959. Plus que l'analyse d'un salon, d'un groupe ou d'un photographe en particulier, Morais offre des clés d'interprétation concernant les différentes tendances de la production photographique artistique de l'époque, avec une attention particulière au cas du Brésil. Dans « La photographie comme forme artistique », Morais part du principe qu'il n'y a aucune raison de s'interroger sur le caractère artistique de la photographie et que la grande question réside dans sa « conceptualisation comme œuvre d'art » ou sur ce que l'art photographique aurait d'aussi spécifique.

Le critique identifie ensuite trois courants distincts traditionnellement associés à la production artistique en photographie. La première concerne celle pratiquée par les « reporters photographiques », la deuxième par les artistes « formels » et la troisième, affluente de la deuxième, peut être qualifiée d'« abstraite ou concrète ».

Pour les reporters photographes, « l'élément figuratif est essentiel et, en particulier, la figure humaine ». En pratique, cela implique une recherche constante de « l'opportunité du fait », la capacité à composer à partir de celui-ci et à créer une narration qui atteint une certaine subjectivation ou son sens humain. En tant qu'outils principaux, ils peuvent recourir à l'angulation, au cadrage et à la composition. Même s'ils sont aussi figuratifs, les adeptes du second courant abordent la photographie en s'appuyant sur une prédilection pour « élément géométrique » à travers une « composition purement formelle ». Au lieu de se référer à l'élément humain, le « formel » a une prédilection pour le « paysage sec » et l'« inhumain ». Selon Morais, parmi les praticiens de cette tendance, il y a une recherche claire d'une intersection avec certains problèmes propres à « l'orbite des arts plastiques », comme la réalisation de compositions sans illusion de perspective, « mondrianesques », pour reprendre l'expression utilisée par l'auteur. Dans ce processus, l'architecture est le principal point de départ des images : « murs, fenêtres, coins, qui fournissent les éléments préférés de ces artistes ». Malgré les différences qui marquent les deux tendances, Morais affirme que :

ces deux courants peuvent être combinés en un seul, puisque, au fond, les fondements des deux sont encore dans le paysage lui-même : naturel ou artificiel. La seconde, bien sûr, est presque orientée vers l'abstractionnisme, et sa valorisation est plus dans la manière dont les données sont organisées dans le rectangle du papier et non en elles-mêmes.

Le récit de Frederico Morais apporte une certaine fraîcheur au débat. Depuis la création de BOLETIM en 1946, le FCCB est marquée par une production écrite aussi abondante que la production visuelle de ses membres. Entre traductions et rééditions de textes de revues spécialisées, en passant par de petits commentaires critiques dans la presse, mais surtout par

des textes des membres du club, il est possible de mettre en évidence une certaine stagnation, un contexte de réflexion hermétique et auto-référentielle. C'est peut-être pour cette raison que le texte de Frederico Morais a été partagé avec tant d'enthousiasme, comme semble l'indiquer la note sur l'auteur qui accompagne l'article, même s'il présente une vision controversée de la production photographique amateur de l'époque :

FREDERICO MORAIS est un jeune critique d'art respecté vivant à Belo Horizonte. Spécialiste des arts en général, il suit également avec attention et affection le mouvement photographique dans notre pays, et à travers notre correspondant dans la capitale du Minas Gerais. José Reis Filho, nous a envoyé l'étude intéressante que nous publions ici, qui a également été publiée dans le supplément littéraire et artistique du 'Diário de Minas'. Ses observations comme si elles invitaient les adeptes de la photographie à un débat large et approfondi sur les orientations et les tendances de la photographie en tant qu'art. Avec le mot les artistes....

La critique renouvelée de Morais était liée à la fois à son relatif isolement géographique, mais il n'est pas non plus possible d'ignorer son âge. A l'époque du premier salon international du club, Morais était un enfant, quand de la participation à la Biennale, un adolescent. Il est clair que l'isolement géographique doit aussi être relativisé, puisqu'il a eu accès à la production de la presse de Rio de Janeiro et de São Paulo de l'époque. Cependant, son discours était vraiment aérien, au-delà de la dichotomie picturale et moderne, Morais promeut une lecture de la production à travers un effort de référence à une syntaxe intrinsèquement photographique. Lorsqu'il traite du rapport à la peinture, la discussion n'est plus liée à l'inspiration des paramètres classiques référencés par les premières manifestations du pictorialisme, mais à l'approximation entre la production qu'il appelle « formelle » et l'expérience de la création abstraite. Le dernier courant est un courant d'un seul homme : José Oiticica Filho, « le seul concret dont nous ayons des nouvelles », selon Morais. Pour définir la production « concrète » de l'artiste, le critique utilise la description de sa série « (Ré)création », qui comprend une copie de « (Ré)création 1-5 " (Fig. 735), une des copies de Oiticica qui constituent la collection Sfp.

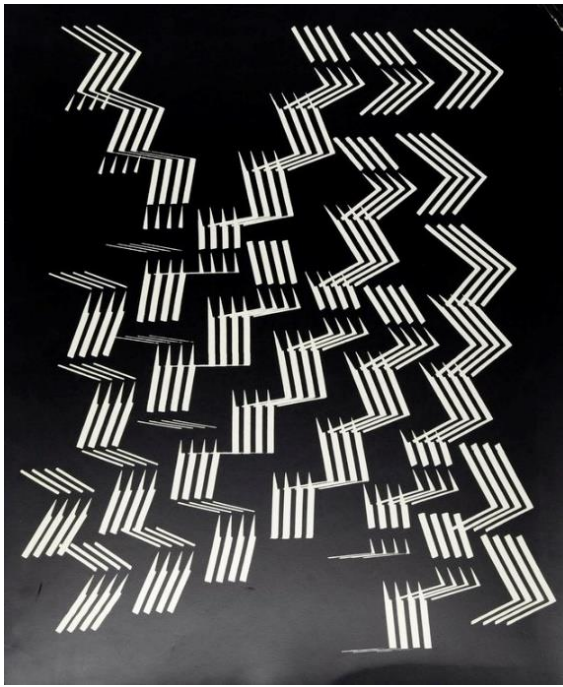


Fig. 735 « *Recriação 1- 5* » de José Oiticica Filho (35x42,5 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.

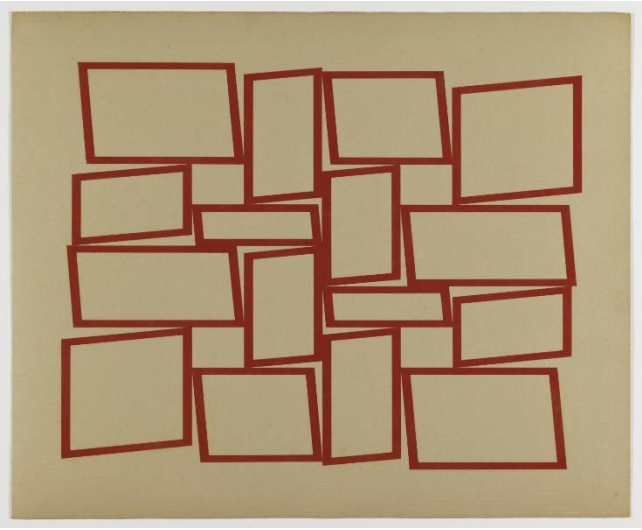


Fig. 736: « *Metaesquema, 1958* » de Hélio Oiticica. Coll. Tate Modern, Londres

Selon la description de Morais, le processus de José Oiticica Filho part d'un dessin de l'artiste lui-même, enregistré à travers l'appareil photographique, une « composition initiale » qui devient la base pour « de nouvelles solutions de nature concrète ». Malgré le point de départ, le critique fait référence à la défense de la nature photographique de son travail présentée dans son interview avec Ferreira Gullar : « A ce processus de travail, il donne le nom de 'récréation' et pour lui c'est la photographie car 'tant que je présente le résultat comme une copie photographique est photographie'. Morais définit la posture d'Oiticica comme « audacieuse et discutable », mentionnant sa position critique par rapport au "reportage photographique" qui, bien qu'« intéressant », ne considère pas l'art.

A partir du panorama, Morais conclut que, malgré les différences, les trois courants démontrent des difficultés à présenter des éléments « de la spécificité photographique », ce qui différencie l'art photographique des autres pratiques artistiques. Par rapport à la première tendance, la mise en garde concerne le fait que l'« opportunité » et la "subjectivité" qui la caractérisent, n'impliquent pas une définition claire des paramètres esthétiques. Morais affirme catégoriquement que les représentants de ce courant sont dépassés et quelque peu anachroniques, car, après tout, il n'est plus possible d'accepter l'éternel coucher de soleil, l'aube, les brumes, les paysages, les rivières, les nus ou les visages mignons. A titre d'exemple, il cite

le travail des photographes de Hong Kong qui, comme on l'a vu dans la discussion sur le circuit international, ont commencé à prendre de l'importance dans la seconde moitié des années 1950.

Bien que saluant la qualité technique des œuvres, Morais affirme qu'elles sont basées sur l'attente d'« événements photographiques », de sorte que les thèmes abordés seraient d'un plus grand intérêt s'ils étaient abordés par le document photographique. Statiques, les photographies semblent isolées, avec une histoire potentielle, mais interrompues par l'absence de cadence narrative.

En ce qui concerne la question de la composition est une prémisse partagée par d'autres genres artistiques, n'étant pas exclusive à l'approche photographique. La prédilection pour la recherche de formes et de réductions géométriques est aussi une inquiétude partagée avec la peinture et la sculpture, en particulier par rapport aux courants abstraits. Dans le cas d'Oiticica, Morais s'interroge sur la justification du support qui soutient son argument par rapport à ses (ré)créations photographiques. Pour le critique, le processus de création des artistes repose sur des prémisses et des solutions qui pourraient être obtenues non pas par le dessin, mais par le document photographique lui-même. Son diagnostic final est que, même s'il n'est pas pertinent de s'interroger sur la légitimité artistique de la photographie, à l'époque l'art photographique n'avait pas encore trouvé une définition claire.

On ne sait pas si le premier contact de Morais avec l'œuvre de José Oiticica Filho se serait fait par la lecture du texte et l'interview de Ferreira Gullar, mais cette expérience a certainement beaucoup influencé ses réflexions. « (Ré)création' – ou la photographie concrète » a été publié dans la rubrique « Arts plastiques » du supplément et ne se traduit pas par un article descriptif sur le photographe, mais par une narration partagée entre Gullar et Oiticica, marquée par l'agitation des deux en rapport avec le thème. A noter que, contrairement à Morais, Gullar s'était déjà imposé comme une référence pour une nouvelle génération d'artistes de Rio de Janeiro. Adhérent également au courant concret qui dominait la production artistique à Rio de Janeiro au début des années 1950, Gullar rompt avec le mouvement même au milieu de la décennie, quand il en perçoit une certaine tendance dogmatique, à travers l'établissement de règles et de formules mécanisées de production. En réponse à la création concrète, Gullar et ses compagnons ont consolidé la « Expérience neoconcrète ». Dans l'édition du 23 mars 1959 du Supplément dominical, le critique et écrivain, en association avec les artistes Amílcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim et Theon Spanudis, publie le manifeste du groupe, texte directement lié au « *I Exposição de Arte Neoconcreta* » tenu au Musée d'Art moderne entre 19 mars et 19 avril cette année. Cependant, c'était le point culminant d'une articulation qui avait déjà été développée

auparavant. Hélio Oiticica, fils de José Oiticica Filho, est l'un des artistes qui, bien que n'ayant pas signé le manifeste publié en 1959, a participé à l'exposition MAM. Selon Andreas Valentim:

Le JOF avait déjà eu des relations avec des artistes qui, à partir de la fin des années 1950, allaient s'imposer comme l'avant-garde du néoconcret. Comme nous l'avons vu, ce contact a commencé à la maison, où ils se sont souvent rencontrés et Hélio Oiticica a progressé dans ses expériences avec la forme et la couleur.

Hélio Oiticica, qui avait également suivi les cours d'Ivan Serpa au MAM de Rio de Janeiro, a commencé ses « Metaesquemas » (Fig. 736), une série de gouaches sur carton. Cette production s'est déroulée en parallèle avec les dessins géométriques que son père a réalisés comme point de départ de ses compositions. Selon la lecture de Valentim, il existe un parallèle indéniable entre la production des deux dans la période :

Les séries sont similaires dans leur division/déconstruction mathématique pour reconfigurer/reconstruire en formes monochromatiques qui se déplacent sur la surface plane des papiers - tant photographiques que cartonnés. Dans beaucoup d'œuvres de JOF, il y a des calculs aux marges du cadre, indiquant comment l'espace a été divisé ou, peut-être, disséqué, comme l'entomologiste l'a fait pour comprendre la structure des insectes. Il est également noté que dans un texte de 1972, Hélio fait référence aux Metaesquemas comme à une " dissection obsessionnelle de l'espace (...) à la limite de la représentation : ils ne trouvent pas novarte : ils forment des transformations ".

Même si la relation entre José Oiticica Filho et son Hélio Oiticica n'a pas été révélée par Gullar, elle a certainement été à l'origine du contact du critique avec la production du photographe. Ferreira Gullar commence la publication en soulignant la reconnaissance de José Oiticica Filho dans les milieux photographiques, en soulignant les résultats obtenus grâce à son engagement dans le circuit. Cependant, l'auteur fait remarquer que, contrairement à sa production précédente, ses « (ré)créations » n'avaient pas été bien accueillies et que « lors de la recherche de nouvelles dimensions expressives pour la photographie, il était pratiquement banni des salons où, jusqu'à très récemment, la plupart lui enlevaient ses chapeaux ». La description du processus de composition des « (ré)créations » de José Oiticica Filho présentées par Morais se base certainement sur les explications présentées par Gullar dans son texte⁶⁴³ :

Les expériences que JOF réalise actuellement et celle qui donne le nom de (ré)création, consistent dans l'utilisation de photographes signifie libérer - selon son expression - l'"énergie esthétique" qui est en potentiel dans les formes. Avec cet objectif en tête, JOF part d'une certaine composition conçue par lui-même et, par la combinaison du positif et du négatif de cette composition initiale, développe de nouvelles formes et relations latentes en elle. Comme le lecteur peut le voir dans l'exemple que nous publions ici (Fig. 737, Fig. 738, Fig. 739 et Fig. 740), l'artiste arrive à des ensembles étonnamment nouveaux et divers de l'ensemble qui a servi de thème, sans toutefois perdre sa structure de base, qui est maintenue par métamorphose.

⁶⁴³ GULLAR, Ferreira. "Recriação" – ou a fotografia concreta. In: *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 24 ago. 1958, p. 3.

Il est à noter que, compte tenu du processus utilisé par JOF, ces variations ne sont pas arbitrairement faites ni limitées aux représentations de la géométrie descriptive : c'est une exploration "concrète" de la forme, qui se déploie d'elle-même par les combinaisons de ses éléments, contrôlée par les qualités visuelles qui la composent, et où l'artiste intervient pour choisir parmi les combinaisons que la forme elle-même - en quelque sorte, en expansion - propose.

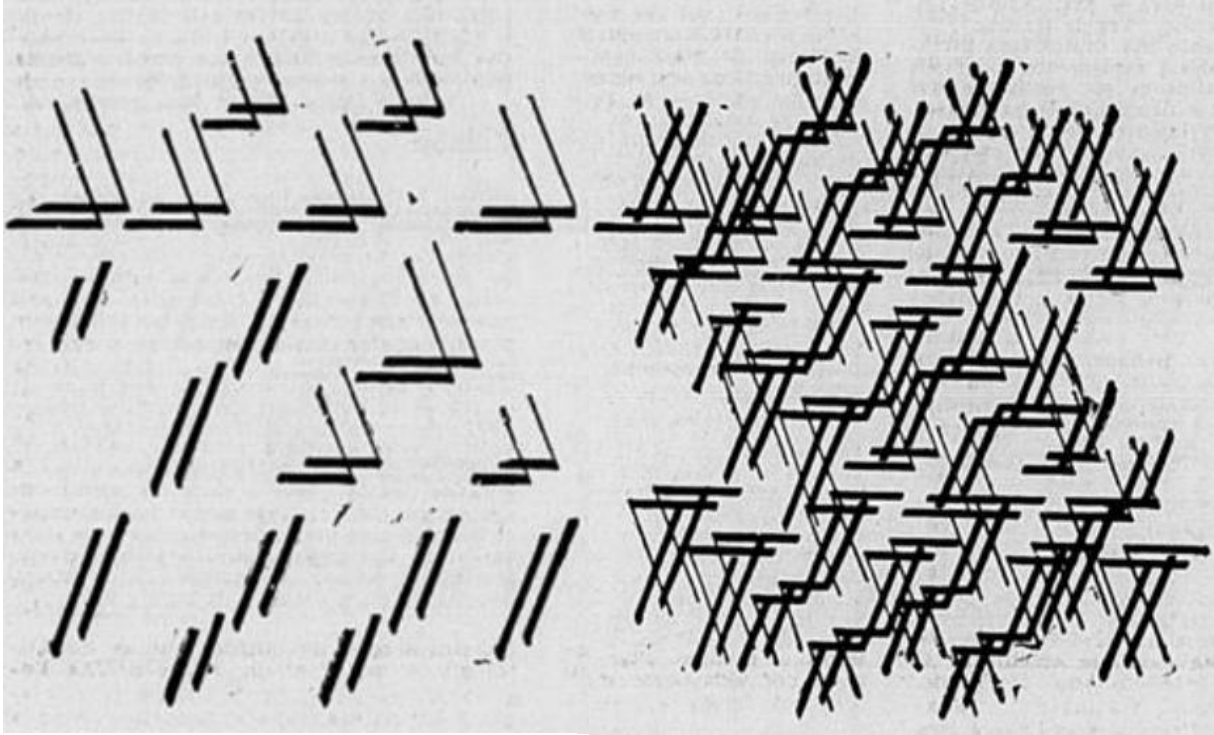


Fig. 737: "Fig. 2. Recriação, Positivo + Negativo do original da figura 1" de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 24 ago. 1958, p. 3.

Fig. 738: "Recriação, Dupla combinação dos elementos da figura 2" de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 24 ago. 1958, p. 3.

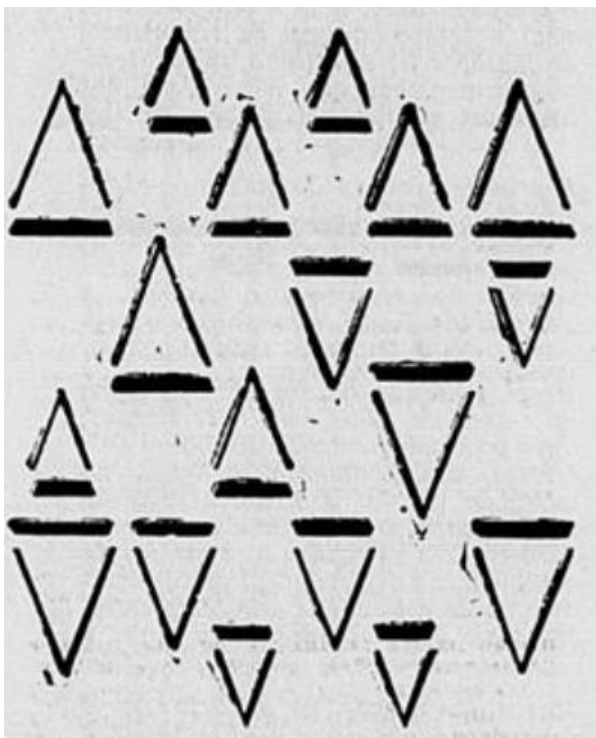


Fig. 739: “Recriação, Positivo + Negativo do original da figura 1, em posição relativa diferente da figura 2 e recombinaos em simetria central, como no original” de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 24 ago. 1958, p. 3.

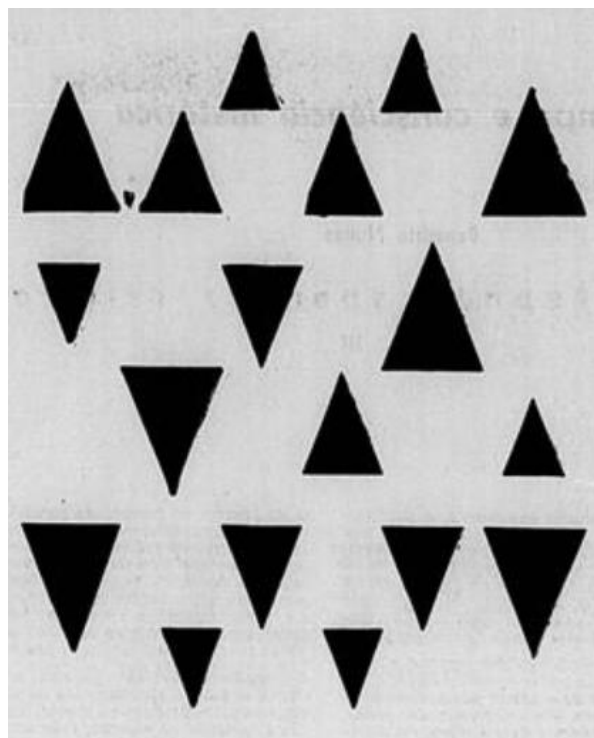


Fig. 740: “Fig.1 – Criação original” de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 24 ago. 1958, p. 3.

La démonstration pratique du processus d'Oiticica Filho contribue certes à la compréhension de ses "(ré)créations", mais c'est dans le conflit direct de l'interview que certains des principes qui guident son travail sont révélés. D'abord si la série « (ré)création » est composée de photographies, JOF n'hésite pas à affirmer que, dans la mesure où il présente l'œuvre « comme une copie photographique », elle est une photographie. D'autre part, Oiticica s'interroge sur le statut de « l'art photographique » que la production de reporters photographiques comme Cartier-Bresson a atteint à l'époque, affirmant que la valeur de l'image, ou « ce qui est beau ou dramatique » est souvent liée au fait même enregistré et non à la démarche du photographe. Gullar soutient que, bien souvent, outre la recherche du fait, le photographe s'engage aussi à être responsable du choix de l'angle de prise de vue et du cadrage, un facteur qui dénoterait une « création individuelle ». Le JOF ne juge pas assez ces gestes et souligne que « les possibilités de composition dans le rectangle ont déjà été pratiquement épuisées », ce qui fait que le photographe, sous cet aspect, ne fait que répéter, académiquement. Gullar interroge Oiticica sur des points névralgiques de son travail :

FG - De notre conversation, je conclus que pour vous l'appareil photo lui-même a un rôle très relatif dans ce que vous appelez la photographie.

OF - Pour moi l'appareil photo, comme les autres moyens techniques qui entrent dans le processus photographique, a le même papier que le pinceau, la peinture et la toile pour le peintre. Ce qui compte, c'est le résultat.

FG - Je suis d'accord.

OF - Et le rôle de la caméra est encore moins important que ce qui arrive plus tard. Si le photographe frappe la plaque et révèle, mais n'agrandit pas sa copie, il donne au copieur la phase la plus importante du travail de création photographique. Que peut-on faire en copiant une photo ? Et à ce moment, quand les gris, les lumières et la coupe sont graduées, la photo est née. Mais les photographes néo-réalistes prennent des photos et les font copier. C'est même un crime pour une personne de signer comme si c'était la sienne, une photo qu'une autre personne a copiée. Mais ces erreurs sont à la mode aujourd'hui.

De l'extrait ci-dessus, Frederico Morais extrait la défense par Oiticica de la pertinence du travail au labo comme partie intégrante de la composition de l'œuvre, adoptant une attitude radicale envers ceux qui livrent « au copieur la phase la plus importante du travail de création photographique ». JOF a également réalisé un travail de peinture dans la même période, exposant deux œuvres à l'occasion de la 7^e Exposition nationale d'art moderne, organisée au MAM en 1958. Interrogé sur la différence entre son approche de la photographie et de la peinture, Oiticica répond qu'il n'en voit pas :

FG - Peu importe que vous utilisiez les formes comme photographie ou comme peinture ?

OF - Oui, ça n'a pas d'importance. Il y a évidemment des différences dans les moyens employés qui influencent le résultat. En photographie, j'utilise toujours le noir et blanc sans demi-teintes, sans gris. En peinture, j'utilise la couleur et, si je pense que c'est pratique, j'apporte des modifications à la forme réalisée photographiquement. (...) Mes '(ré)créations' sont la photographie parce qu'elles naissent d'un processus photographique légitime, comme toutes les autres. Si je n'utilise pas de cendres, c'est parce que ce qui m'intéresse, c'est la forme et la dynamique du plan, ce qui ne peut se faire qu'en imprimant, sans demi-lumière, noir sur blanc. Ce n'est pas ma faute si, en utilisant le noir et blanc, ils confondent mes « créations » avec le dessin, qui, en général, est aussi en noir et blanc....

Interrogé sur la possibilité de travailler avec des supports pour la photographie couleur, JOF souligne le fait que son intérêt est centré sur la « forme et ses variations potentielles », il n'est donc pas nécessaire que les images soient en couleur. Le photographe ajoute également que la photographie en couleur « n'a pas beaucoup de résistance et commence bientôt à perdre de la valeur ».

Parallèlement à ses recherches constructives, Oiticica a continué à être un exposant actif dans les salons photographiques. Bien que le premier bilan de Gullar indique une marginalisation de son travail dans le circuit, certains indices semblent indiquer une bonne acceptation de certaines de ses œuvres, en particulier dans le contexte du salon international du FCCB. Il est probable que, ayant dans certains clubs nord-américains et européens, son travail

ait été lu comme excessivement radical, mais il faut avoir en mesure que, progressivement, les photoclubs de l'époque ont aussi absorbé et légitimé des nouvelles pratiques. Ainsi, en plus d'un récit corroborant de l'isolement supposé de l'artiste dans le circuit amateur, il est possible de identifier des indications qui témoignent de son appréciation. A l'occasion du 12e Salon International du FCCB, tenu en 1953, José Oiticica Filho présente trois photographies : « Conversa na chuva », « Menino à janela » et « Um que passa » (Fig. 741). Malgré les titres figuratifs, la photographie d'Oiticica publiée dans le catalogue laisse déjà entrevoir un changement dans sa production, lié à une approche largement répandue au sein du FCCB basée sur l'articulation entre architecture et figure humaine. Dans l'édition 1954 de l'événement, le photographe a « Forma 3 » et « Dois curiosos ». Bien qu'ils n'aient pas été reproduits dans les catalogues, ses titres dénotent des expériences distinctes de composition. « Forma 3 » semble indiquer une relation avec son travail de recherche et d'expérimentation. En 1956, le photographe expose « Forma 17-B » (Fig. 742), une image qui fait partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp.



Fig. 741: "Alguém que passa" de José Oiticica Filho. Salon International de São Paulo FCCB, 1953



Fig. 742: "Forma 17-B" de José Oiticica Filho (38,6x34,3 cm). Coll. Société française de photographie

En 1957, Oiticica en avait 4 photographies acceptées au Salon International : « Forma 20-A », « Ouropretense 7 », « Abstração 1-57 » (Fig. 743) et « Abstração 2-57 ». En

plus d'être reproduite dans le catalogue de l'exposition, « Abstração 1-57 » fait également partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp. « Abstração 1-57 » fut acceptée au 17e Salon en 1958, avec « Recriação 2-6 », « Recriação 10-1 » et « Abstração 3-57 ».



Fig. 743: "Abstração 1-57" de José Oiticica Filho (41,6x34,3 cm). Coll. Société française de

La preuve de sa pertinence pour le circuit photographique amateur, même après sa « transition concrète », est l'article publié sur sa figure dans le numéro 24, daté d'avril 1960, de la revue FOTOARTE. Rédigé par Luiz Carlos Hoffmann, rédacteur en chef du magazine et membre de l'*Associação Carioca de Fotografia*, le texte commence avec les données biographiques du photographe :

Oiticica est un technicien spécialisé en lépidoptères au Musée national de la Quinta da Boa Vista et possède un grand nombre d'ouvrages publiés sur ces petits êtres. Des travaux de précision et de recherche vraiment remarquables, organisés personnellement depuis l'élaboration du texte avec les analyses respectives jusqu'à la reproduction photographique de la partie illustrative, incluant une infinité de petits organes disséqués et classés.

C'est précisément de là qu'est né son intérêt pour la photographie. Étant donné l'imperfection avec laquelle les services de reproduction graphique des orgues papillons ont été exécutés, Oiticica - imprégné de l'esprit de fidélité, de précision et de clarté, si caractéristique de sa fonction professionnelle - a décidé de faire ce travail lui-même. C'est ainsi que l'artiste est né pour nous.

Il est important de rappeler le haut niveau d'engagement du photographe dans le circuit de la photographie amateur au tournant des années 1950. C'est lui qui écrit la critique publiée de la production brésilienne présentée au IX Salon du FCCB en 1950. A cette occasion, Oiticica revenait tout juste des Etats-Unis et a décidé d'assister personnellement à l'ouverture du salon international à São Paulo. Dans le texte⁶⁴⁴, il souligne l'émergence d'un nouveau groupe parmi les membres du FCCB, « les soi-disant modernistes ou 'chercheurs' (un terme appliqué à l'art est intéressant et que j'ai rencontré à S. Paulo) ». Cette idée d'un « photographe chercheur », référencé par l'artiste lui-même, est très pertinente pour l'analyse de sa production. Ce n'est pas par un hasard que Hoffmann a commencé son texte par le sauvetage des caractéristiques professionnelles d'Oiticica, afin de relier sa pratique systématique et obstinée d'entomologiste à celle d'un photographe infatigable. Le titre qu'il a progressivement adopté pour ses images ressemble davantage à un catalogage scientifique qu'à des œuvres artistiques.

Ensuite, Hoffmann s'occupera des premières incursions d'Oiticica dans le circuit international, rappelant le succès de ses phases « Noturno » et « Kyoske ». Pour le critique, une deuxième phase, où « la ligne moderne était déjà très frappante » est déterminée par des images telles que « Tunnel » (Fig. 257, 2ème chapitre). Puis, selon Hoffmann, l'entrée définitive de « Oiticica dans le terrain moderne » :

Quand, à partir de quelque chose qui existe déjà, photographié selon des processus normaux, nous arrivons, à travers des œuvres de travail, à un résultat totalement différent de l'original (inversions, reliefs, etc.), nous entrons dans le vaste et difficile terrain des dérivations. Mais si, primitivement, nous partons d'un " modèle " inexistant, c'est-à-dire si nous créons nous-mêmes l'objet photographié, nous avons alors ce que Oiticica appelle une (ré)création. Et c'est aujourd'hui une caractéristique remarquable de son œuvre.

Hoffmann publie ensuite « Derivação 11 » (Fig. 744) dont le point de départ indicatif se rapporte précisément à « Kyoske », une de ses photographies les plus célèbres. Il s'agit sans aucun doute d'une opération exemplaire. Prenant comme point de départ de ses nouvelles approches des images produites il y a au moins quinze ans, Oiticica Filho entreprend une relecture de « reconstruction » de sa trajectoire, dans le sens « constructif » du terme, comme une sorte de filtre esthétique pour sa production. La « Derivação 11 » est obtenue par la technique de séparation des tons et des inversions qui provoquent une sensation de « relief ». Dans la production d'Oiticica dans la période, il justifie un travail détaillé et fastidieux en laboratoire. Cependant, il faut garder à l'esprit que cette technique était déjà testée et appréciée, du moins parmi les membres du FCCB. Un exemple de ce contexte est la publication de « Baixo

⁶⁴⁴ FILHO, José Oiticica. . "Os Brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo" . *BOLETIM*, n. 54, FCCB: São Paulo, outubro de 1950

relevo » (Fig. 745) par Tufy Kanji dans l'édition de février-mars 1954 de BOLETIM, numéro 87.



Fig. 744: “Derivação 11” de José Oiticica Filho.
Fotoarte n. 24, abr. 1960

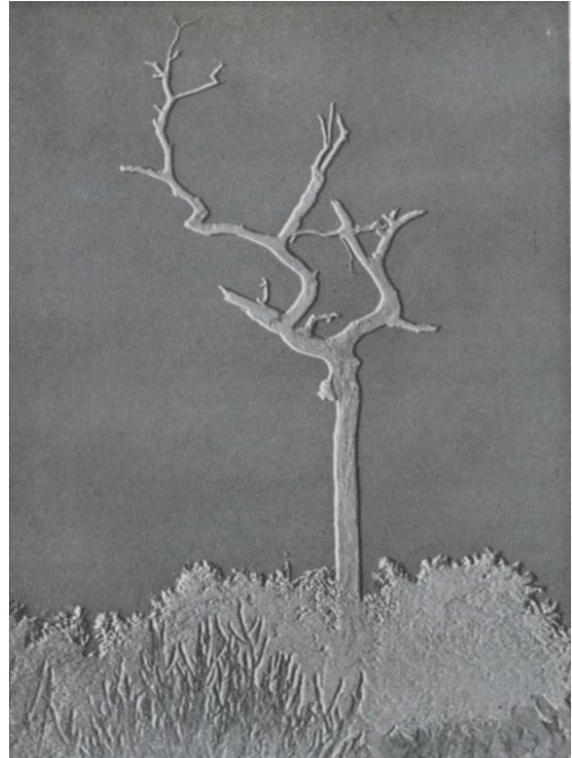


Fig. 745: “Baixo relevo” de Tufy Kanji.
BOLETIM n.87, fev-mars. 1954

Hoffmann souligne une préoccupation latente dans l'œuvre d'Oiticica, la quête de la création. Pour l'auteur, « il n'y a pas de frontières pour son créateur, il n'y a pas de limites à la perfection et à sa technique ». Oiticica peut ainsi osciller entre « actes de création et d'interprétation », dans des œuvres « éminemment modernes » ou « de style classique ». Hoffmann publie également deux autres images directement liées à la collection de la Sfp : « FORMA 20 A » (Fig. 746) et « (Ré)création - 14/1 » (Fig. 747). Cette dernière est directement liée à l'exemplaire « (Ré)création 13-1 » (Fig. 748) conservé par la collection de l'institution française. Contrairement à d'autres compositions de l'artiste de la même période, les deux présentent des traces moins géométriques et plus organiques, laissant en évidence une certaine texture dans chaque extension de l'image, entraînant des lignes plus organiques et moins concrètes, des lignes droites et contrôlées.

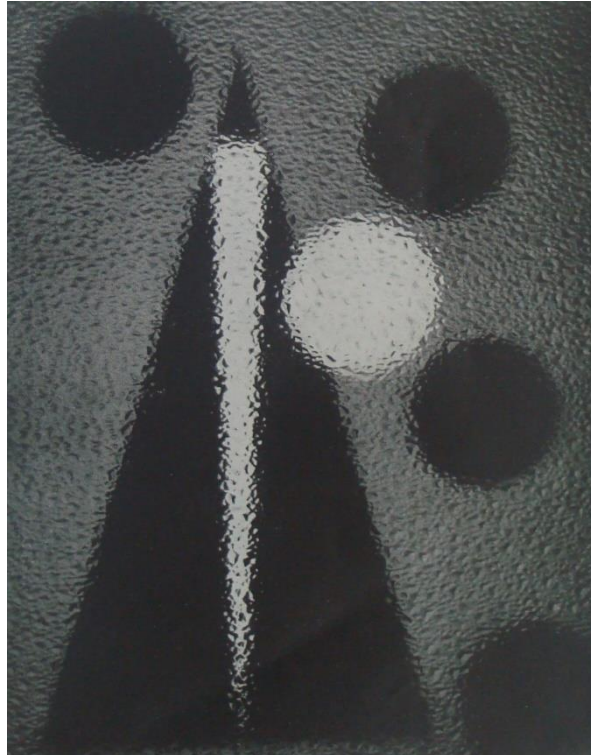


Fig. 746: "Forma 20-A" de José Oiticica Filho.
Salon International de São Paulo FCCB, 1957

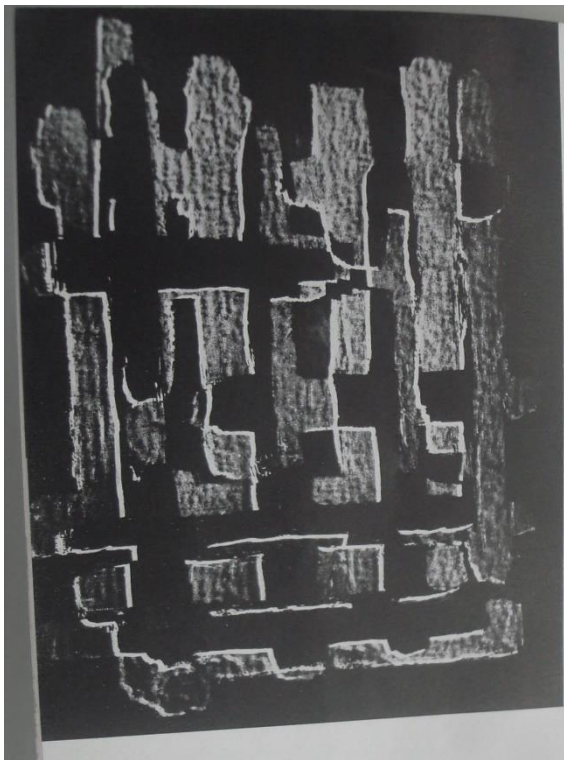


Fig. 747: « (Ré)création - 14/1 » de José Oiticica Filho. Fotoarte n. 24, abr. 1960

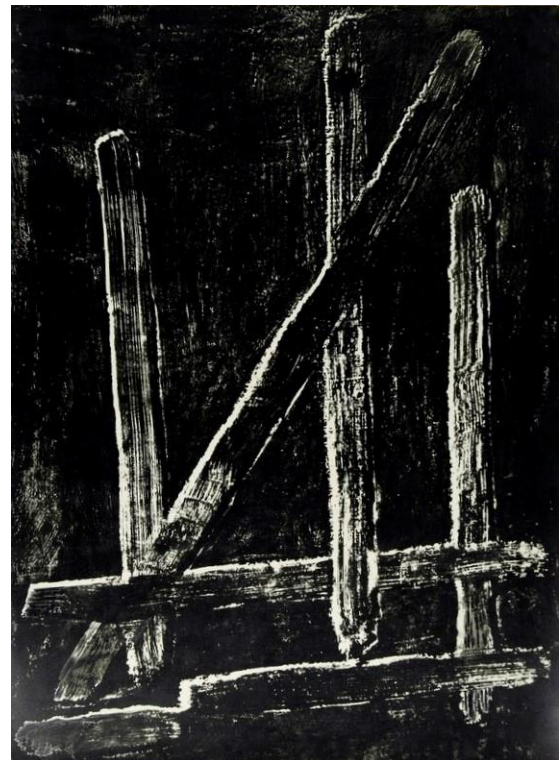


Fig. 748: « (Ré)création 13-1 » de José Oiticica Filho . Coll(41,8x30,4 cm). Société française de photographie

Malgré son engagement concret, Oiticica est resté actif dans le circuit de la photographie amateur pendant cette période. Dans l'analyse des catalogues de l'époque, il est possible de constater que le photographe adopte une stratégie de conciliation, au lieu de la recherche d'une rupture. En plus d'être le jury de la IV^e Exposition Internationale d'Art Photographique de l'ABAF en 1958, Oiticica contribue à la Ve Exposition Nationale d'Art Photographique de la *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo* et à l'Exposition Internationale d'Art Photographique de Florianópolis du *Foto Clube de Santa Catarina*, qui se sont tenues en 1959. A l'occasion de ces deux événements, les images choisies par les membres du jury sont une indication de la réception du travail d'Oiticica parmi les clubs brésiliens du circuit. A Nova Friburgo, « Para servir », « Remember » (Fig. 96, chapitre 1), « Calma em Botafogo » (Fig. 113, chapitre 1) et « Recolhendo a rede » étaient exposés. A Florianópolis, la liste des œuvres exposées de l'article comprenait « Forma 1 », « Noturno » (Fig. 749), « O túnel » (Fig. 257) et « Forma 19 ».



Fig. 749: « Noturno » de José Oiticica Filho.
l'Exposition Internationale d'Art Photographique
de Florianópolis du *Foto Clube de Santa
Catarina*, 1959

La sélection faite par les jurys des deux clubs semble indiquer une précédente censure de la part d'Oiticica, à travers l'envoi de photos mieux adaptées aux attentes des organisateurs

du salon. Cependant, rien n'empêche Oiticica aie aussi envoyé des photos des différentes tendances pour en être jugées. A Santa Catarina, ses « formes » coexistaient avec deux de ses œuvres les plus réussies dans le circuit « Tunel » et « Noturno », des photographies qui, malgré la recherche de nouvelles stratégies de composition, ne sont certainement pas en rapport avec ses processus concrets de (ré)création. Une autre indication pertinente associée à sa participation à l'événement de Santa Catarina concerne la liste des exposants (Fig. 750).

MONTEIRO, Emmanuel Couto	—	Noturno n.º 4
	—	Formas
	—	Três
	—	Derivação "5"
OITICICA FILHO, José	—	Forma 1
	—	Noturno (*)
	—	O tunel
	—	Forma 19

Fig. 750: Extrait du catalogue de l'Exposition Internationale d'Art Photographique de Florianópolis du *Foto Clube de Santa Catarina*, 1959

Emmanuel Couto Monteiro, photographe affilié à l'Associação Brasileira de Arte Fotográfica de Rio de Janeiro, présente également quatre œuvres à Santa Catarina : « Nortuno n.4 », « Formas », « Três » et « Derivação 5 ». Grâce à la proximité alphabétique des noms de famille des photographes, la même rencontre a lieu à l'occasion du 18^e Salon International du FCCB en 1959 (Fig. 751). Tandis que Monteiro présente les œuvres « Forma », « Derivação » et « Criação », Oiticica avait « Derivação 18/58 », « (Ré)création 14/1 » et « (Ré)création 19/1 » parmi ses photographies acceptées.

MONTEIRO, Emanuel C. — Rio de Janeiro, Brasil Ass. Brasileira de Arte Fotográfica	OITICICA F.º, José — EFIAP — Rio de Janeiro, Brasil Foto-cine Clube Bandeirante
190 — Forma	202 — Derivação 18/58
191 — Derivação	203 — Recriação 14/1
192 — Criação	204 — Recriação 19/1

Fig. 751: Extrait du catalogue 18^e Salo International de São Paulo FCCB, 1959

Oiticica, qui était aussi membre de l'ABAF, semble avoir eu une influence certaine sur la production du compagnon de club. Trois photographies d'Emmanuel Couto Monteiro font également partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp : « Abstraction 2 » (Fig. 752), « Abstraction 3 » (Fig. 753) et « Criação 2 » (Fig. 754).



Fig. 752: « *Abstração – 2* » de Emmanuel Couto Monteiro (38,5x28,6 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 753: « *Abstração – 3* » de Emmanuel Couto Monteiro (25x39,5 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.

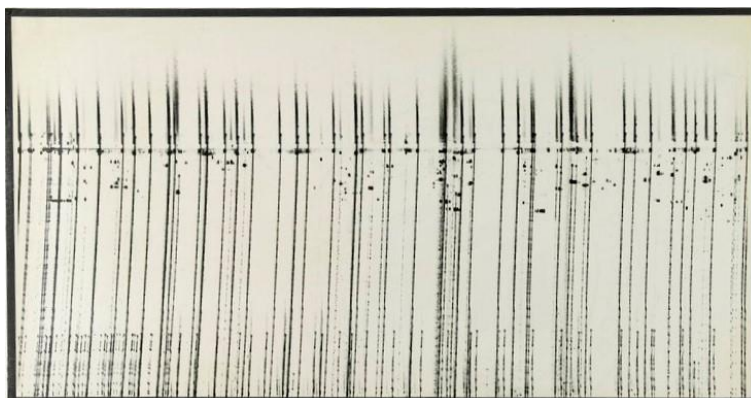


Fig. 754: « *Criação 2* » de Emmanuel Couto Monteiro (21,2x40,3 cm). Coll. Société française de photographie, s.d.

La proximité des titres se reflète également dans l'approche esthétique de Monteiro. Comme dans les « (ré)créations » d'Oiticica, la photographie ne part pas d'un référent photographié, mais d'une création propre à l'artiste. Cependant, du point de vue de l'opération technique, Monteiro semble faire des interventions en utilisant le développeur sur le papier sensibilisé à la lumière. Il convient de mentionner que l'adhésion de Monteiro au photo-clubisme semble récente, sa participation aux salons de 1959 étant un des premiers signes identifiés concernant sa carrière. En fait, même à l'époque de la IVe Exposition internationale d'art photographique de l'ABAF en 1958, Monteiro n'était pas encore parmi les exposants.

Le numéro 31 de la revue FOTOARTE, daté de novembre 1960, présente la photographie « Mosaico » (Fig. 755) d'Emmanuel Monteiro dans la section « Sélection du mois » promue par Francisco Aszmann⁶⁴⁵.

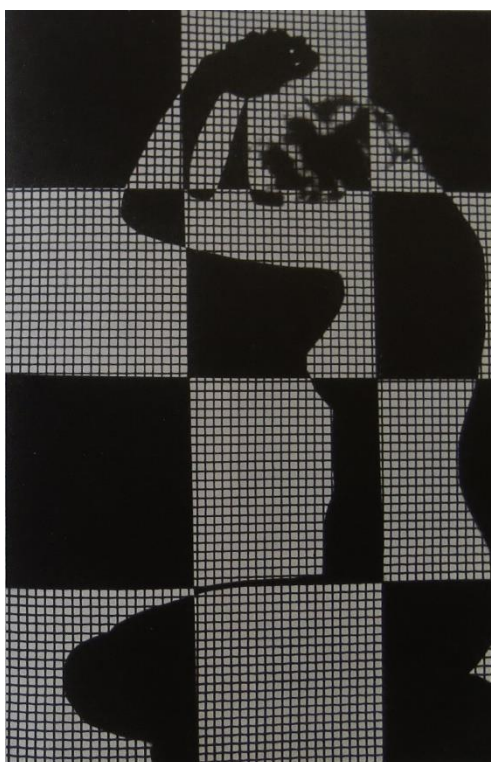


Fig. 755: « Mosaico » de Emmanuel Couto Monteiro. FOTOARTE n. 31, nov. 1959

L'image qui semble indiquer l'exploration de questions distinctes de celles exprimées dans ses œuvres qui composent la collection Sfp est abordée par Aszmann dans ses commentaires :

⁶⁴⁵ ASZMANN, Francisco. "Seleção do mês". FOTOARTE n. 31, nov. 1959

Emmanuel Couto Monteiro a été l'un des photographes brésiliens les plus importants de ces dernières années, occupant une place importante dans le secteur moderne. Ses photographies, comme 'Mosaïque', sont non seulement différentes des œuvres classiques, mais aussi des abstractionnistes. Monteiro ne laisse aucun doute sur ce qu'il veut dire et, malgré la forme audacieuse de ses présentations, il est toujours compréhensible. La photographie originelle, prise avec le modèle, n'est qu'une légère base pour les nombreux traitements photographiques qu'il effectue en laboratoire. L'effet final est généralement très différent. Il ne fait jamais appel à la chance, il ne s'attend pas non plus à des miracles - il se contente de méditer et de réaliser ses idées, avec des méthodes photographiques, dans le laboratoire. Monteiro est donc le créateur de ses œuvres, au sens propre du terme, et ses créations sont bien accueillies dans les grands concours internationaux.

« Mosaico » renvoie à une tendance d'hyperintervention qui caractérisera le circuit photographique amateur à partir des années 1960. La légitimité revendiquée par Oiticica dans son interview avec Gullar, associant la pratique artistique de la photographie à l'activité du laboratoire, est appropriée et résignée à l'épuisement par une génération de nouveaux adeptes du circuit.

4.4.2 - Les expérimentations



Fig. 756: “Escala florida” de Luis Vaccari. (FCCB) VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

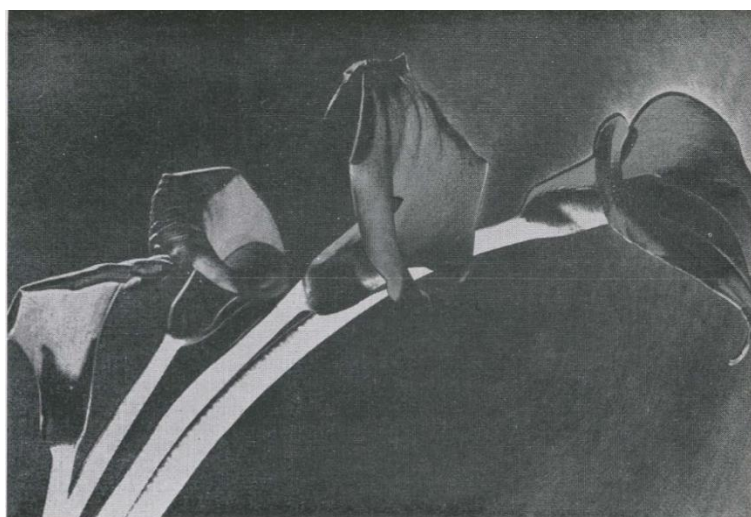


Fig. 757: “Natureza morta” de Luis Vaccari. BOLETIM n. 128, dez. 1961

Bien qu'ils ne fassent pas partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp, les « Escala florida » (Fig. 756) et « Natureza morta » (Fig. 757) de Luiz Vaccari permettent de comprendre comment la façon dont certaines pratiques artistiques en photographie se sont appropriées par les amateurs au tournant des années 60. Une partie des éléments qui composent le groupe de photographies de 1960 de la collection de photographies brésiliennes du Sfp se caractérise par l'utilisation de compositions abstraites, soit par la pratique du photogramme, soit par l'utilisation de la solarisation. L'hypothèse liée à la discussion de cet ensemble est associée à l'impression que, plus qu'un contexte de dilution d'une pratique abstraite ou concrète du point de vue esthétique, la plupart de ces photographes recourent à ces compositions pour relever le défi technique.

Dans le contexte de l'amélioration des technologies liées à la pratique photographique, principalement par le développement d'automatismes plus efficaces, de nombreux photographes ont cherché à légaliser la dimension artistique de leur pratique en utilisant des approches associées à leur travail en laboratoire. En ce sens, la raison qui a motivé la plupart de ces compositions, dans une certaine mesure, est plus liée aux pratiques d'intervention qui soutenaient les prémisses picturales au tournant du XXe siècle, que les pratiques d'avant-garde auxquelles ces techniques étaient initialement associées. L'exemple de Vaccari est directement lié à ce contexte. Présent dans le premier ensemble de la collection, ses deux photographies ont été refusées au Salon International de Paris en 1951, à la fois un portrait d'enfant et un registre de nénuphars, pratiques déjà considérées comme datées. Afin de renouveler son répertoire et de légitimer sa pratique, l'auteur recourt à un vieux négatif et, pour donner une aura moderne à son œuvre, en développe une copie solarisée. Bien que les images ne soient pas basées sur le même négatif, elles font certainement partie de la même série, un geste similaire à celui de José Oiticica Filho avec « Kyoske ».

Dans une certaine mesure, la pratique lancée par Oiticica Filho, basée sur la création de formes abstraites et ses articulations, est appropriée et diffusée sans la profondeur de la recherche esthétique sur laquelle l'artiste de Rio de Janeiro s'est fondé. Un parallèle pertinent dans ce contexte est la critique de Ferreira Gullar de la reproduction superficielle des maximes de l'art concret, par exemple, comme une sorte de recette à suivre, une formule.

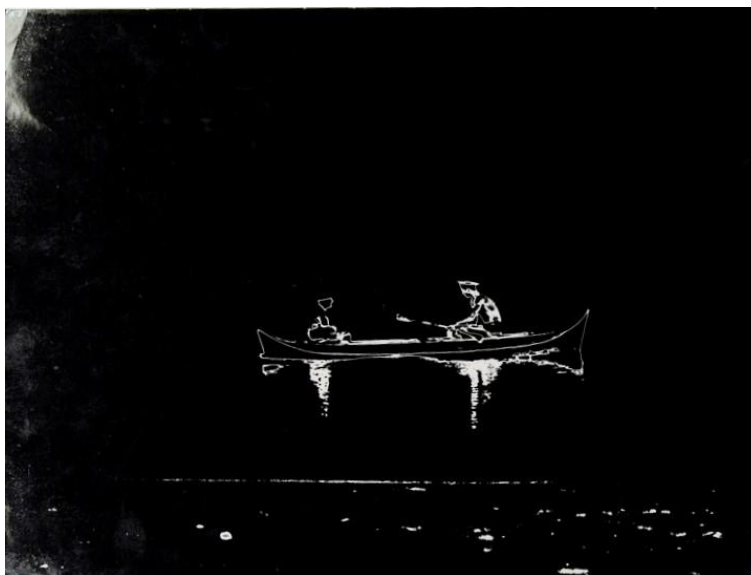


Fig. 758: « *Passeio (Estudo)* » de Herros Cappello (29,9 x 40,3 cm). Coll. Société française de photographie

« *Passeio (Estudo)* » de Herros Cappello (Fig. 758) est publié dans le numéro 3 de la revue FOTOARTE⁶⁴⁶ dans le cadre de la collection "Photographe en marche" de José Yalenti, son collègue de FCCB. Comme toujours, Yalenti fournit d'abord les données techniques de la prise de vue : « Device - Hasemblad ; Objective - Tessar 2:8 ; Diaphragme - 1.5:6 ; Speed - 1:100 ; Negative – Solarized ». De plus, il entreprend un commentaire qui est plus lié à une description d'image qu'à une approche critique :

Avec une technique de laboratoire raffinée, l'auteur obtient un effet intéressant, avec un sujet simple, qui traité différemment, peut-être ne susciterait pas le même intérêt. Sur un fond complètement noir, les points blancs, dans leurs différentes formes, traduisent bien l'élément liquide sur lequel glisse le bateau.

En fait, les paysages maritimes et les scènes de genre associés aux bateaux sont un type de composition très répandu chez les amateurs. Et c'est précisément pour cette raison que Yalenti met l'accent sur l'aspect technique de l'image, valorisant l'œuvre à travers l'expertise de son auteur en laboratoire. A Paris, Cappello présente également « *Estudo de solarização n.3* » (Fig. 759) et « *Solarização* » (Fig. 760).

⁶⁴⁶ YALENTI, José. "Fotografia em marcha". FOTOARTE n.3, jul. 1958

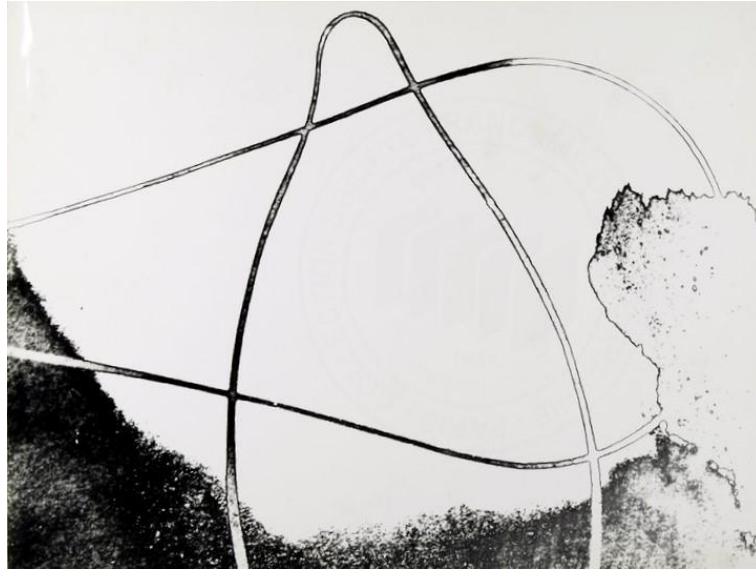


Fig. 759: « *Estudo de solarização n.3* » de Herros Cappello (29 x 39 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 760: « *Solarização* » de Herros Cappello (29,9x40,2 cm). Coll. Société française de photographie

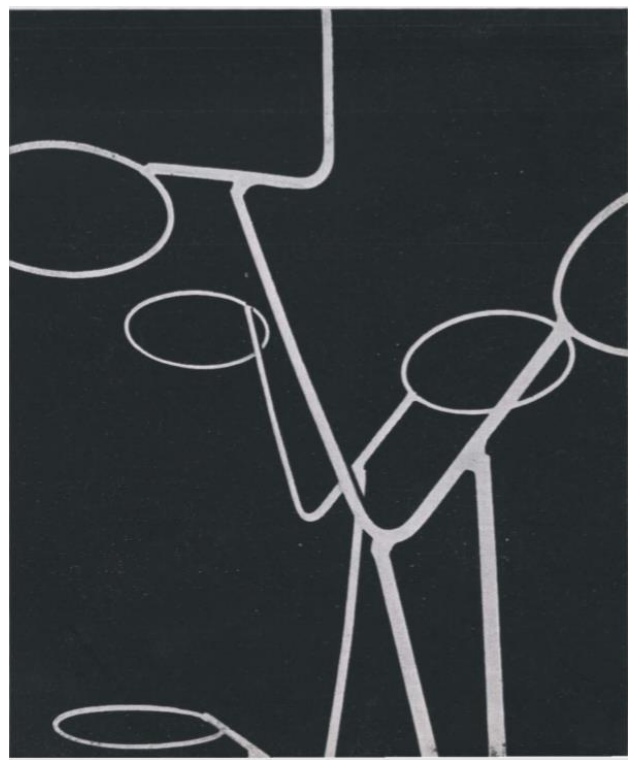


Fig. 761: « *Composição* » de Herros Cappello.
BOLETIM n. 103 s.d.

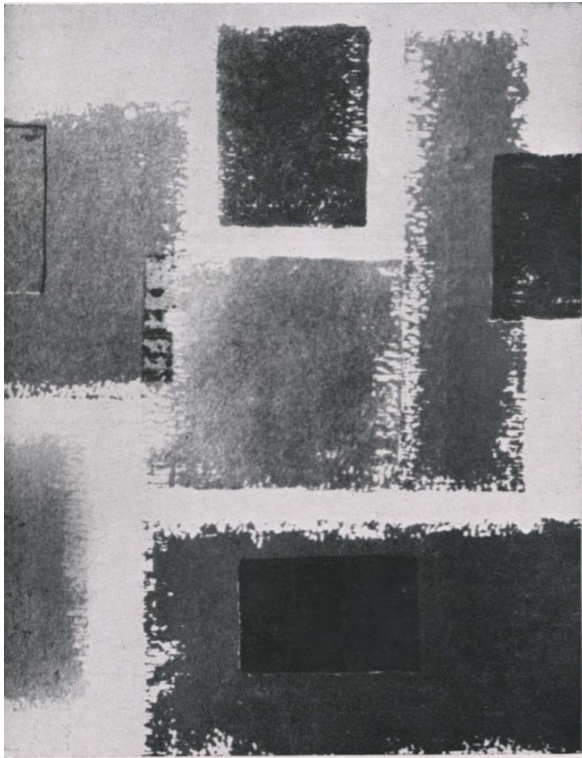


Fig. 762: « *Abstração* » de Herros Cappello.
BOLETIM n. 104, dez. 1958

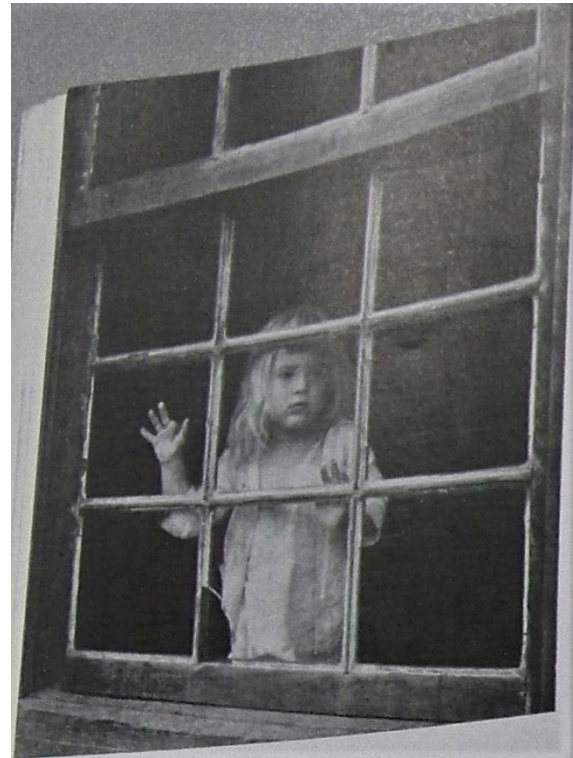


Fig. 763: « *Reclusa* » de Herros Cappello. Salon
International de São Paulo FCCB, 1955

Il est présent dans les salons du FCCB depuis 1954, alors qu'il était également membre du « Comité exécutif » de l'événement, rôle qu'il a joué entre 1955 et 1960. Avec les photographies présentées en 1960 à Paris, « *Composição* » (Fig. 761) et « *Abstração* » (Fig. 762) révèlent l'intérêt du photographe pour l'approche abstraite, mais surtout l'expérimentation. Chacun des images semble indiquer une stratégie différente, sans être associé à une proposition définie. A en juger par « *Reclusa* » (Fig. 763), exposé originalement au 14e Salon International d'art photographique du FCCB en 1955, ses expériences abstraites étaient récentes et basées sur le contact avec des photographes qui, au moins depuis l'édition 1954 de l'exposition, ont présenté des compositions associées à l'abstractionnisme.

Sylvio Coutinho de Moraes, avec Maria Nice Moraes, fut responsable de la reprise de la participation des membres de l'ABAF dans les salons du FCCB en 1958, une absence qui durait trois ans. Dans le salon suivant, Moraes a présenté « *Os pescadores* » (Fig. 764) et « *Inversão* ». Parmi eux, la première fait partie de la collection de photographies brésiliennes de la Sfp.

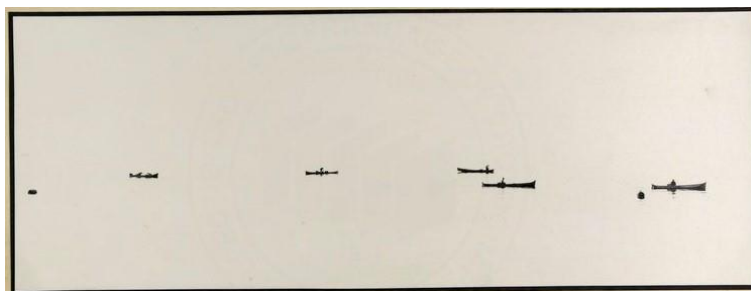


Fig. 764: « *Os pescadores* » de Sylvio Coutinho de Moraes
(17,6x42,2 cm). Coll. Société française de photographie

En contact avec « *Os pescadores* », il est impossible de ne pas l'associer aux images d'Emmanuel C. Monteiro, son collègue de club, évoquées dans le sujet précédent. L'engagement de Moraes dans le circuit se manifeste dans les médailles remportées lors des éditions 1959 et 1960 du « Prêmio Jayme Távora ». En 1959, Moraes remporte la médaille d'argent, s'imposant ainsi comme le deuxième exposant en importance au pays. Selon les données présentées par le magazine⁶⁴⁷, le photographe a participé à 35 expositions cette année-là, obtenant également 16 mentions d'honneur. En plus des commentaires sur sa performance sur le circuit, le texte apporte également les nouvelles du transfert de Moraes, officiel de l'armée de l'air brésilienne, de Rio de Janeiro à la ville de Salvador cette année-là, soulignant le fait que dans le déménagement, le photographe a perdu « pratiquement tous ses négatifs ». Dans l'édition 1960 du prix, Moraes a remporté la médaille de bronze en participant à 11 salons au Brésil. L'auteur, jusqu'alors réputé pour ses études en céramique, comme « *Variação* » (Fig. 765), présente également à Paris deux photographies solarisées « *Turbilhão* » (Fig. 766) et « *Derivação* » (Fig. 767).

⁶⁴⁷ Le texte mentionne également le fait que Sylvio Coutinho Moraes a remporté la médaille d'argent de la première édition du Prix, qui remonte à 1958 : "Prix Jayme Távora - 1959". FOTOARTE n. 32, déc. 1960



Fig. 765: « *Variação* » de Sylvio Coutinho de Moraes. Coll. Société française de photographie

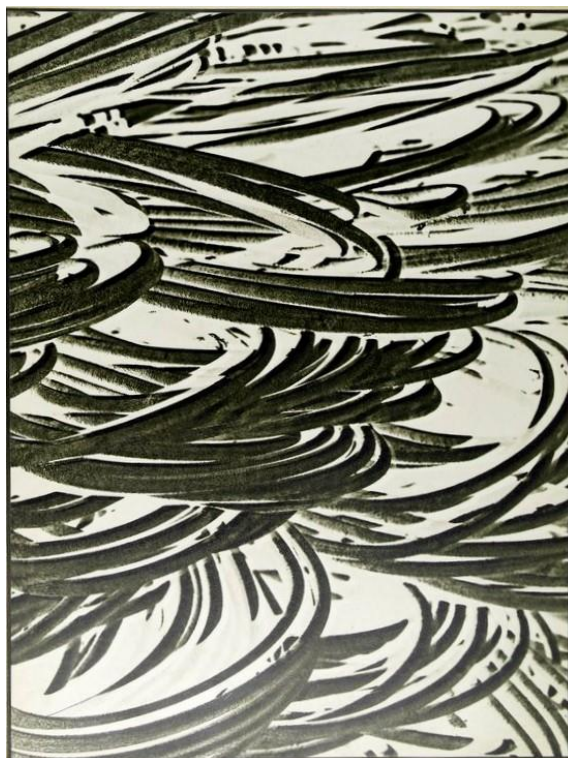


Fig. 766: « *Turbilhão* » de Sylvio Coutinho de Moraes (39,1x29,5 cm). Coll. Société française de photographie

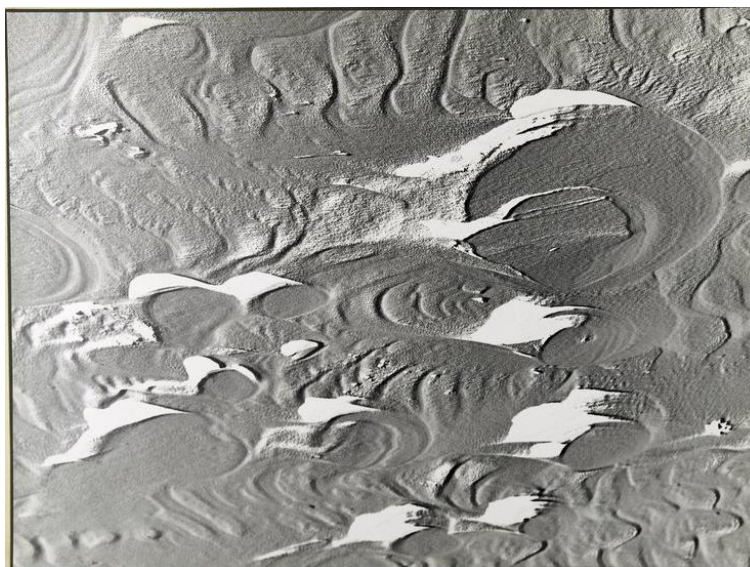


Fig. 767: « *Derivação* » de Sylvio Coutinho de Moraes (29,6x39,5 cm). Coll. Société française de photographie

Signe de la diffusion de la pratique de la solarisation chez les photographes de l'ABAF, phénomène peut être associé au retour de la circulation des images à travers les principales institutions du pays.

Bien qu'il n'ait pas fondé son expérience de l'enregistrement sur la négation de la nécessité de l'index, Nelson Peterlini parvient à obtenir, dans l'élaboration de ses copies de laboratoire, une illusion abstraite. Basées d'abord sur l'observation du photographe, les images sont travaillées de manière à mettre en évidence les lignes et les formes, faisant de l'identification du référent une question secondaire. L'auteur a exposé « Reflexos » (Fig. 768) et « Composition n.1 » (Fig. 769) à la 17e Exposition internationale de São Paulo en 1958.

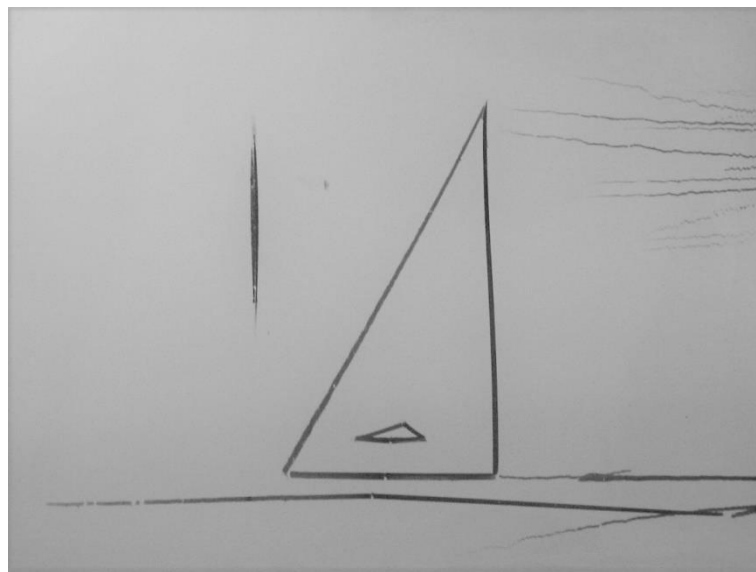


Fig. 768 : « Reflexos » de Nelson Peterlini (29,3 x 39 cm). Coll. Société française de photographie

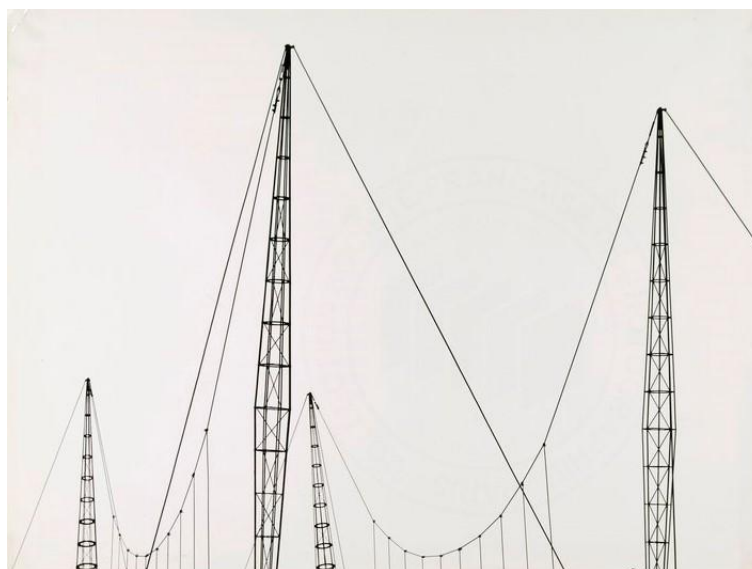


Fig. 769 : « Composição n.1 » de Nelson Peterlini (29,4 x 39,2 cm). Coll. Société française de photographie

Pour sa deuxième participation dans un salon de club, Peterlini a également fait publier « Reflexos » dans le catalogue de l'exposition. « Composition n.1 », en revanche, a été publiée dans la première édition de la rubrique « Photographie en marche » du magazine Fotoarte, sur laquelle José Yaleni a ponctué : « nous pouvons voir la recherche dans la composition avec des lignes formant un ensemble intéressant, et cela nous rappelle un accord musical harmonieux ». Peterlini apporte également deux contributions très significatives au BOLETIM⁶⁴⁸: « Chaminés » (Fig. 770), publié dans l'édition numéro 106 (février 1959) et « Sem título » (Fig. 771) à la couverture du numéro 111 (septembre 1959).

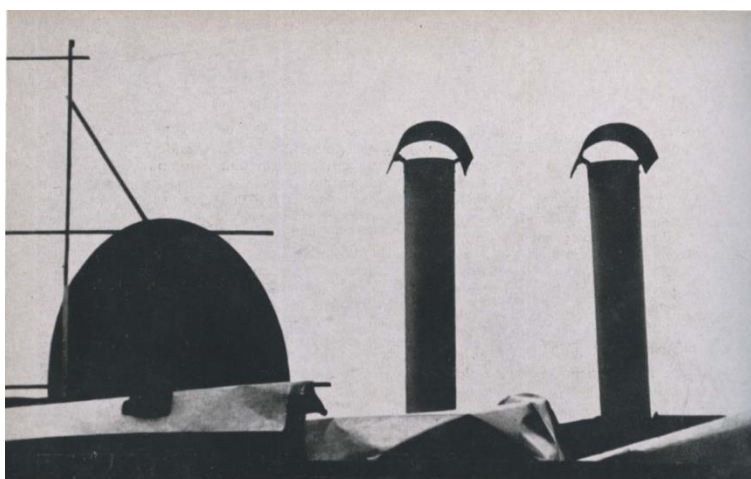


Fig. 770 : « Chaminé » de N. Peterlini. BOLETIM n. 106, fev. 1959

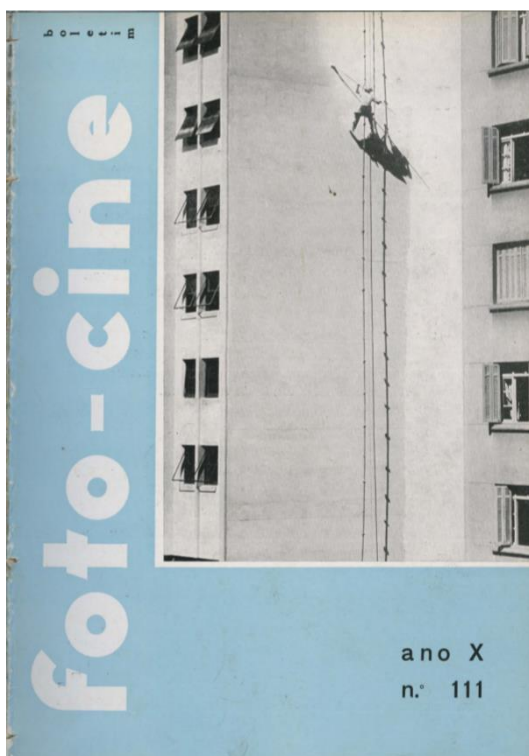


Fig. 771 : « Sem título » de N. Peterlini
BOLETIM n. 106, set. 1959

⁶⁴⁸ YALENTI, José. “Fotografia em marcha”. FOTOARTE n.1, mai. 1958

Les deux photographies publiées dans BOLETIM attestent que, malgré les expériences extrêmes de « Reflexos » et de « Composição n.1 », sa relation avec le référent n'a pas toujours été associée à une approche visant l'abstraction. Dans une certaine mesure, les images sont semblables à celles qui, au milieu de la décennie, étaient pratiquées par différents membres du groupe, par une approche géométrisante ou l'articulation de l'élément humain et du paysage architectural. « Sem título » (Fig. 772) présente des caractéristiques techniques distinctes des autres. Si la partie inférieure comporte une gradation accentuée des tons, la partie centrale et la partie supérieure sont marquées par un contraste intense qui interrompt le sens de la perspective et donne à l'image une apparence semblable à celle d'un photogramme. Comme dans les deux premières images mentionnées par le photographe, malgré la tentation d'identifier l'index, le jeu des formes et des contrastes prévaut dans l'expérience du spectateur.

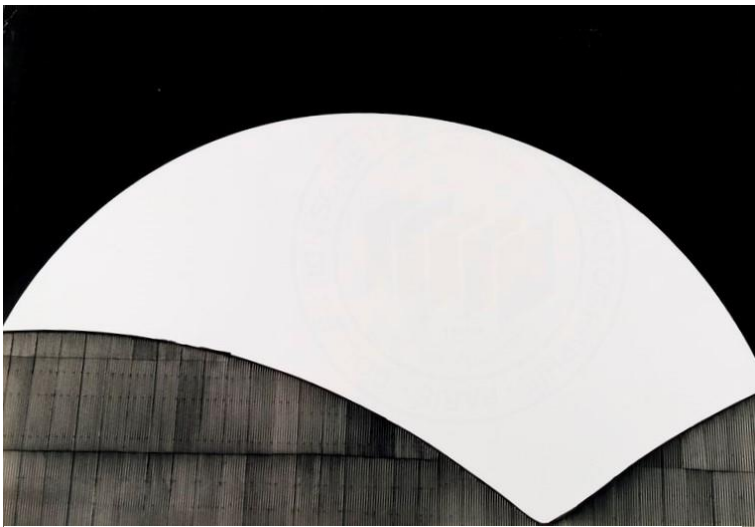


Fig. 772: PETERLINI, Nelson. « *Sem título* » (26,6x38,5 cm)
Coll. Société française de photographie

José Mauro Pontes, également membre du FCCB de São Paulo, présente le seul photogramme de la collection (Fig. 773). Malgré son caractère exceptionnel, la pratique du photogramme n'a pas été négligée par les membres du club, faisant l'objet d'articles publiés dans BOLETIM à au moins deux reprises.



Fig. 773: « *Fotograma* » de José Mauro Pontes (28,4x35,5 cm). Coll. Société française de photographie

En janvier 1953, dans l'édition de 1953, Jacob Polacow⁶⁴⁹ présente un article adapté sur le thème, dans lequel il écrit : « Un procédé photographique appelé PHOTOGRAMME est de plus en plus répandu dans les salons et les expositions, et beaucoup ont comme nouvelle chose, découverte par les 'modernistes' pour créer de différentes photographies originales... ». Polacow affirme qu'il s'agit d'un des plus anciens procédés et que son ostracisme était principalement dû aux aspects picturaux, relégués ensuite à une pratique récréative. Rubens Teixeira Scavone présente le texte « *Considerações sobre o FOTOGRAMA*⁶⁵⁰ » (Considérations sur le PHOTOGRAMME) dans le numéro 101 de la revue. Pour l'auteur, la pratique du photogramme est étroitement liée au domaine des lignes et à la coordination des formes, la composition est l'élément le plus important. Le texte est illustré par des photographies d'Otto Steinert (Fig. 774) et de William Klein (Fig. 775).

⁶⁴⁹ POLACOW, Jacob. "FOTOGRAMAS". BOLETIM n.81, jan. 1953, p. 14

⁶⁵⁰ SCAVONE, Rubens T. "Considerações sobre o FOTOGRAMA". BOLETIM n. 101, ago-nov. 1956, p.23

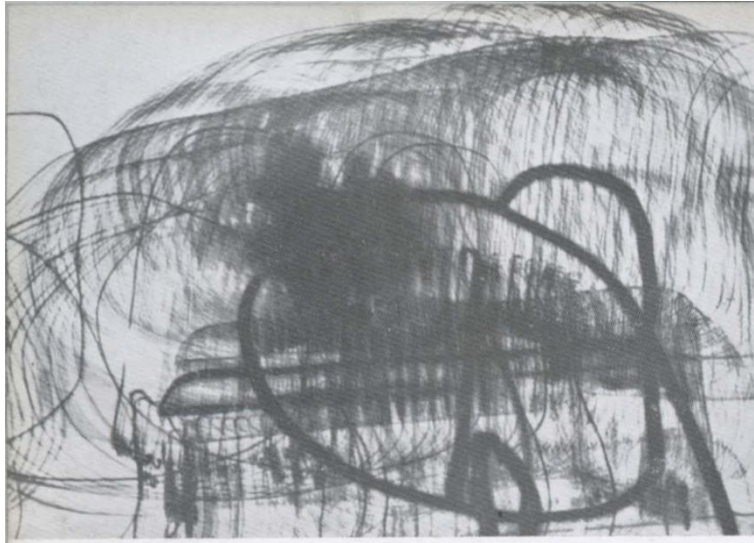


Fig. 774: Photographie de Otto Steinert. BOLETIM n. 81, janv. 1953

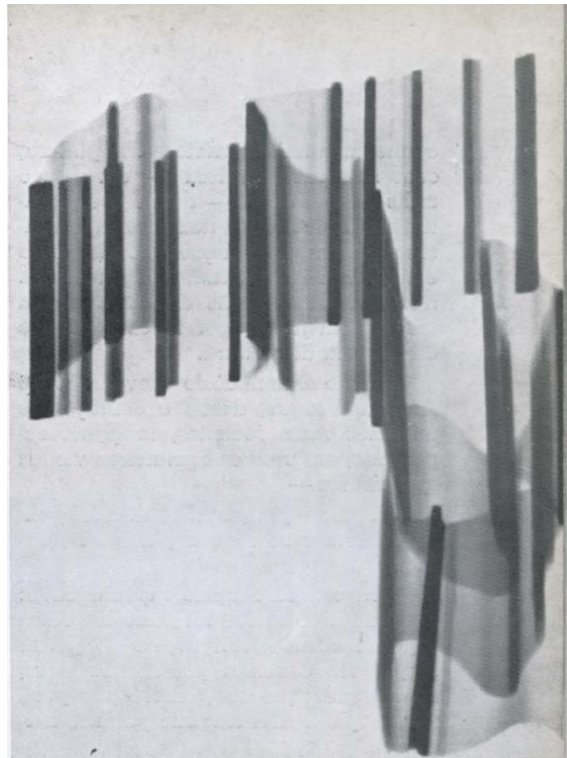


Fig. 775: Photographie de William Klein.
BOLETIM n. 81, janv. 1953

Scavone qualifie le photogramme de « création indéniable », tant du point de vue de la « réalisation artistique », que comme une extension de la subjectivité de l'artiste.

José Mauro Pontes est un exposant engagé du club depuis sa première participation au premier salon international de 1952. En 1956, il fait partie du jury d'admission, ce qui marque son ascension comme référence au sein du groupe. Avant d'arriver à Paris, son « Fotograma » passait par Pernambuco au nord-est du Brésil et par le photo-club de Rosario en Argentine.

Emil Issa participe à son premier salon en 1955. Tout au long de cette période, elle a régulièrement contribué au Salon international de São Paulo, notamment avec ses images d'approche documentaire, mais aussi ses expériences formelles et abstraites (Fig. 776), mais aussi par l'articulation entre l'élément humain et l'objet architectural (Fig. 777).

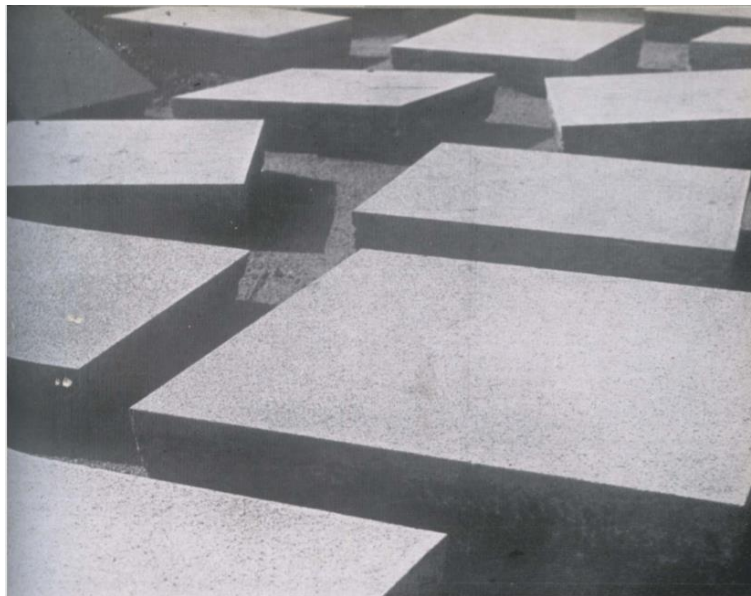


Fig. 776: « Dominó » de Emil Issa. BOLETIM n. 102, dez 56- jan. 57



Fig. 777: «Aida» de Emil Issa. Boletim n. 103, s.a., Capa

A Paris, Emil Issa expose trois œuvres, dont « Inclemência » (Fig.778). Malgré la présentation de certains éléments qui ne reviennent pas dans la plupart des compositions abstraites du club, comme une plus grande gradation tonale, mais aussi une certaine notion de profondeur, l'approche choisie par l'auteur privilégie l'articulation entre les lignes qui croisent l'image et les formes disposées en surface.

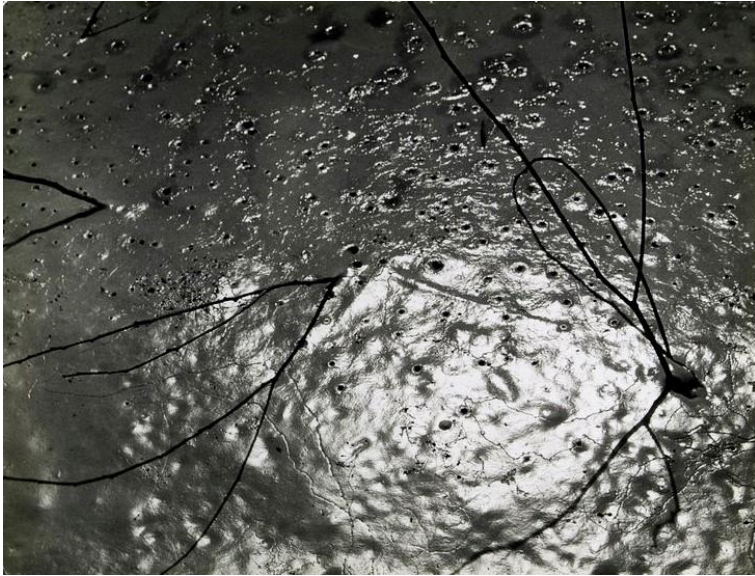


Fig. 778: « *Inclémencia* » de Emil Issa (29,7x39,5 cm). Coll. Société française de photographie

Bien que la posture adoptée par José Oiticica Filho entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 ait conquis d'autres praticiens, la proposition concrète de l'auteur a vécu avec une série d'autres tendances dans cette période. D'autre part, sa défense de la pratique de laboratoire comme partie intégrante du processus de composition artistique est directement liée à la prolifération d'expériences de techniques d'intervention, plus de nature picturale, plus associées à des caractéristiques typiquement photographiques. La prédilection pour les thèmes techniques répondait également à la demande des praticiens avides de nouveautés, mais entravait la maturation de questions esthétiques plus globales.

4.5 – Images du Brésil

La critique de la production photographique amateur brésilienne dans les salons de la Société française de photographie entre 1946 et 1953 a guidé certaines des discussions contenues dans la thèse. La répercussion de l'exposition de 1960 sera pour nous le point de départ pour clore certaines de ces discussions. Si l'édition de janvier 1960 du magazine Photo-Revue présente un aperçu des images qui seraient présentées le mois suivant à la galerie Montalembert de la Sfp, mais sans commentaire critique, l'édition de février de la même année de Photo-Cinéma présente une approche différente. Après ne pas avoir critiqué le dernier salon en 1953, Daniel Masclet est à nouveau à la place du commentateur de l'exposition. Dans son article publié dans la revue, Daniel Masclet entreprend une lecture singulière des photographies brésiennes exposées. Bien qu'il atteste de la beauté des images exposées par les « célèbres photographes du *Fluminense* de Rio de Janeiro » et « *Bandeirante* de São Paulo », Masclet insiste sur une question qui lui semble fondamentale : rien n'indique géographiquement que les images envoyées pour l'exposition proviennent de l'extraordinaire, l'incroyable Brésil.

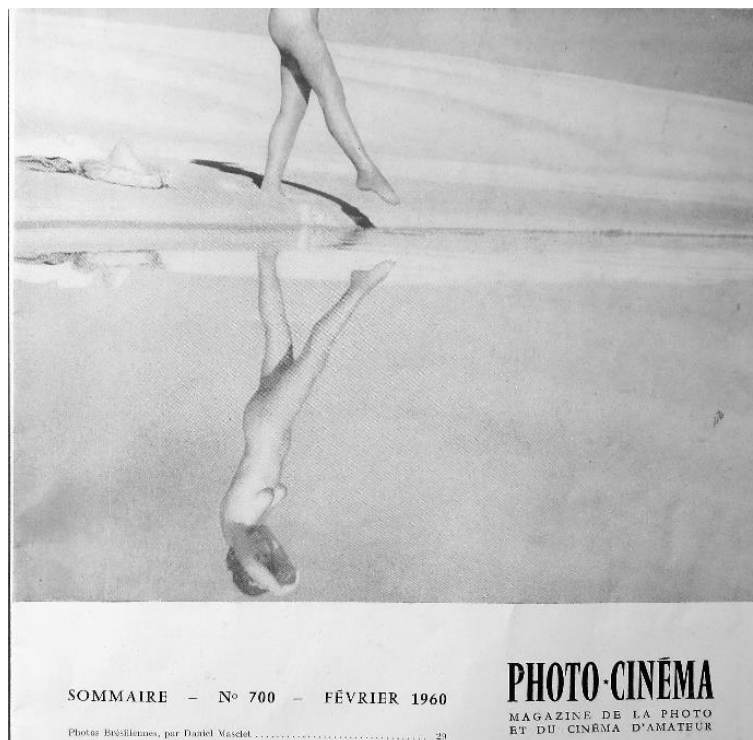


Fig. 779 : « Reflet » de Aldo Lima : « Photographies brésiennes ». Photo-Cinéma, Février 1960, p. 1. Coll. Bibliothèque nationale de France

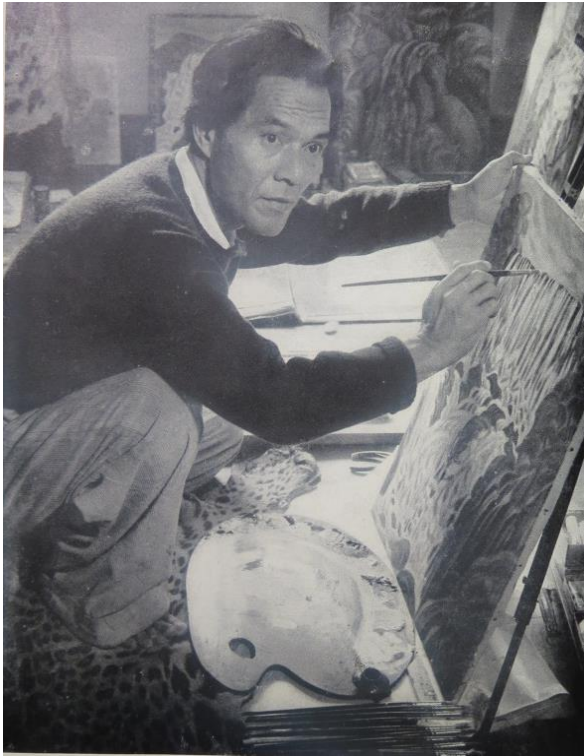


Fig. 780 « Pintor » de Paulo Takayama. Photographies brésiliennes”. Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 781 : “Sherzo n. 9” de H. Fellet Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 782 « Fantasia » de Pedro Calheiros. Photographies brésiliennes”. Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

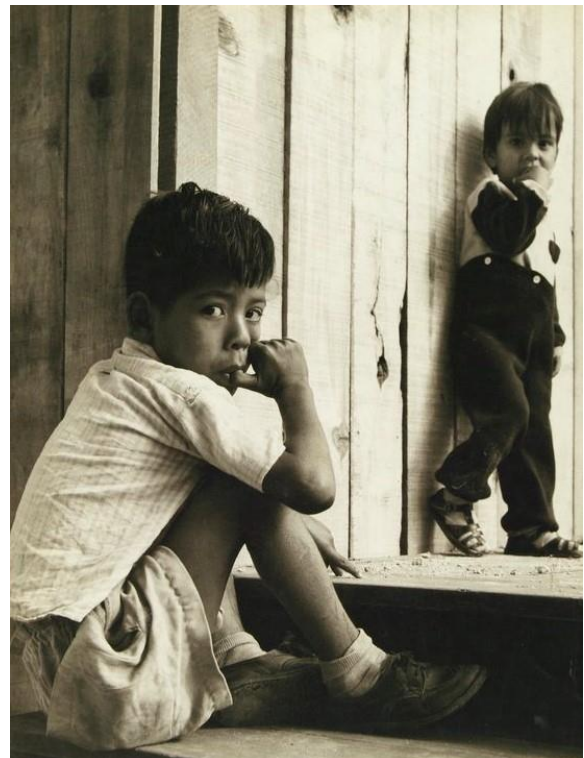


Fig. 783: “Coincidências” de Emil Issa (37x28,3 cm). Coll. Photographies brésiliennes de la Société française de photographie

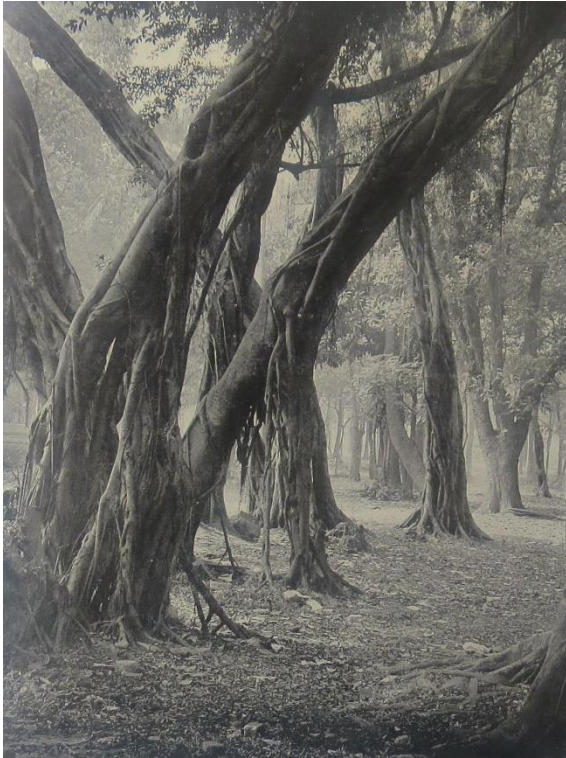


Fig. 784 : « Ballet » de José Correa Santos. Photographies brésiliennes”. Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

Il ajoute encore :

Le peintre ? Il pourrait être à Montparnasse ! Les gamins ? N’importe où... Et la baigneuse pourrait être signée Clermont, ou Meys... Seul, le ‘*Ballet*’ évoque les Tropiques... Où sont les fleuves immenses, les sierras sauvages, les papillons géants et les *Victorias Regias* ? Où sont les mines de pierres précieuses, les forêts vierges, les Indiens, les planteurs de café, les *Caboclos* et les *gomerôs*... ? Où sont surtout les admirables Brésiliennes, filles de feu, aux innombrables types, depuis les ‘*pretas*’ de Bahia jusqu’aux ‘*morenas*’ de Rio ? Rien de tout cela – qui *est* le Brésil – n’est visible dans ces belles épreuves, internationales, anonymes, et déracinées...

La demande de Masclat est directement liée à une attente de production d’images du territoire brésilien qui mettent en valeur les beautés naturelles du pays, mais aussi ses aspects culturels typiques. Cette demande, présente depuis les premiers commentaires de Masclat sur la production brésilienne dans ses compte-rendus du salon international, n’est pas seulement liée au contexte de la production amateur de l’époque. En effet, cette demande d’images exotiques ne se limite pas à la production brésilienne, elle est liée à des contextes et des temporalités différents : l’imaginaire autour du Brésil en Europe s’est construit à partir des premiers reportages des voyageurs, en passant par la diffusion d’images et autres informations dans des magazines et autres médias. Dans une certaine mesure, la force de cet imaginaire

façonnera les attentes de la critique européenne à l'égard des photographies produites par des amateurs brésiliens - ce qui justifierait la demande constante de Masclet pour des éléments "plus brésiliens" dans les images - mais influencera également le regard des photographes européens en visite dans le pays. Dans le cas du Brésil, lorsqu'il s'agit spécifiquement de photographie, il est essentiel de considérer la présence de trois photographes français depuis le début des années 1940. Marchel Gautherot, Jean Manzon et Pierre Verger, chacun à leur manière, ont contribué à la fois au développement du photo-reportage au Brésil, mais aussi à la diffusion des images du pays sur le territoire français. Contrairement aux expéditions occasionnelles et aux courts séjours, ces photographes français se sont profondément enracinés au Brésil.

Gautherot est arrivé au Brésil au début des années 1940⁶⁵¹, recruté par le « Service national du patrimoine historique et artistique », le SPHAN. Créée en 1937 par le gouvernement fédéral, l'agence avait pour but d'enregistrer et de préserver les principaux signes de l'identité nationale brésilienne, principalement associés à son passé colonial. Par l'intermédiaire de l'agence, Gautherot voyage à travers tout le pays et entretient des contacts avec différentes traditions et racines culturelles. En plus du patrimoine matériel, qui était l'objet principal de l'enregistrement de l'agence gouvernementale officielle, le photographe a également dirigé son enregistrement vers la population brésilienne, développant une esthétique unique dans ce processus.

Jean Manzon, à son tour, est arrivé au Brésil au début des années 1940 pour travailler dans le groupe « Diários Associados » d'Assis Chateaubriand, étant le principal responsable du renouvellement du magazine *O Cruzeiro*, travaillant également à la formation d'une nouvelle génération de reporters photographiques dans le pays. Par une approche plus sensationnaliste et moins anthropologique, pour ainsi dire, le photographe a eu une totale liberté de proposer des reportages, présentant à plusieurs reprises « le Brésil sur un ton aventurier pour la classe moyenne nationale⁶⁵² ».

Bien que n'ayant pas de formation officielle⁶⁵³, l'entrée de Pierre Verger au Musée de l'Homme de Paris, à partir de ses premières expériences de voyage dans les colonies françaises, a contribué à approfondir la relation entre photographie et anthropologie. Parallèlement, le photographe collabore régulièrement à des périodiques français et étrangers, grâce à

⁶⁵¹ COELHO, M. B. R. V.. Representação visual da nação: o Brasil através da lente de três franceses. In: XXVII Encontro Anual da ANPOCS, 2003, Caxambu - MG. XXVII Encontro Anual da ANPOCS (CD-ROM). São Paulo: Anpocs, 2003

⁶⁵² COELHO, 2003, p. 19

⁶⁵³ Il a obtenu son doctorat à la Sorbonne en 1966 avec une thèse sur la traite négrière entre le Bénin et Salvador.

l'articulation de l'agence Alliance Photo⁶⁵⁴. Au Brésil, Verger approfondit ses recherches sur les religions brésiliennes d'origine africaine en adoptant la ville de Salvador comme son nouveau domicile vers le milieu des années 1940. L'auteur a également contribué de manière récurrente à O Cruzeiro, principalement sur des thèmes religieux.

Le contact avec cette nouvelle génération de photographes et la curiosité évidente du public français pour les aspects exotiques de la culture brésilienne peuvent justifier la publication du photoreportage « Les possédés de Bahia » dans l'édition de mai 1951 de Paris Match, composé d'un ensemble d'images de Henri George Clouzot⁶⁵⁵. Le texte, qui n'a pas été écrit par Clouzot, adopte une approche péjorative du candomblé et a été critiqué par des intellectuels tels que Roger Bastide, intellectuel français et professeur à l'Université de São Paulo, mais aussi par le brésilien Alberto Cavalcanti.

Peu de temps après, Photo-Monde, une publication spécialisée destinée au public amateur, publie deux photoreportages sur le Brésil. La première « PRÉSENCE DES DIEUX - Carnaval à Rio⁶⁵⁶ », publiée dans l'édition de février 1954, avait pour thème le carnaval de Rio de Janeiro, avec le texte de M. Garance et des images du photographe britannique Leontil Planskoy (Fig. 785, 786 et 787). Le texte de Garance, d'un ton poétique, aborde la question du rire, de la spiritualité et de la transcendance de l'expérience du carnaval. Les images de Planskoy font revivre les festivités du carnaval de Rio en pleine action, dans une séquence d'images qui va de l'extase collective, en passant par la danse à deux, ainsi qu'un instantané ironique.

⁶⁵⁴ COELHO, 2003, p.4

⁶⁵⁵ TACCA, Fernando Cury. O Cruzeiro versus Paris Match e Life Magazine: um jogo especular. *Líbero (FACASPER)*, v. No. 17, p. 63-71, 2006

⁶⁵⁶ GARANCE, M & PLANSKOY, L. « Carnaval à Rio ». *Photo-Monde*, février 1954, p. 2

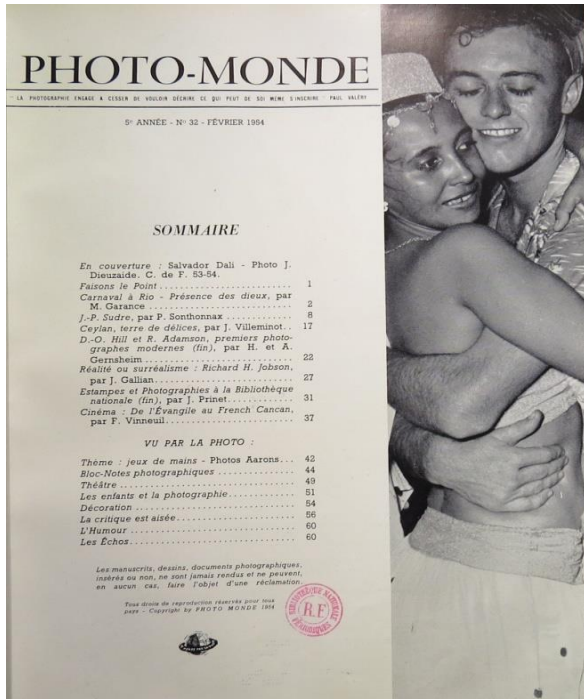


Fig. 785 : « Sommaire ». Photo-Monde, Février 1954, p. 1. Coll. Bibliothèque nationale de France

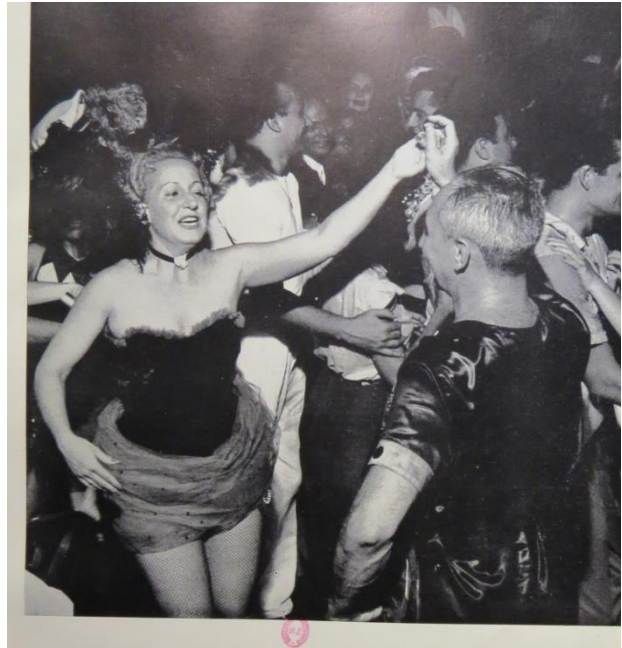


Fig. 786 : « Carnaval à Rio ». Photo-Monde, Février 1954, p. 2. Coll. Bibliothèque nationale de France



Fig. 787 : « Carnaval à Rio ». Photo-Monde, Février 1954, p. 5. Coll. Bibliothèque nationale de France

Le photographe qui avait déjà participé à l'exposition « Photographie européenne de l'après-guerre » en 1953 au MoMA, sera également l'un des exposants de l'exposition « Family

of Man » en 1955 (où il présente deux photographies produites au Brésil) et « Photographies de la collection du musée » en 1958 qui comprend une image réalisée au Brésil en 1952, « La danse noire ». En l'absence d'informations complémentaires sur l'auteur, il n'est pas possible d'affirmer que cet ensemble d'images réalisées au Brésil est le résultat d'un autre voyage dans le pays, d'un reportage commandé ou même s'il fait partie d'un projet plus vaste du photographe. Cependant, contrairement à la plupart des photographies exposées par les photographes brésiliens dans les salons parisiens, les photographies de Planskoy répondent aux attentes des images typiquement brésiliennes.

Le mois suivant, le magazine insiste sur le thème brésilien, à travers la chronique (écrite et visuelle) « Images du Brésil⁶⁵⁷ », signée par Marcel Valotaire (1889-1979). Bien qu'il n'y ait aucune référence qui témoigne la carrière de Valotaire⁶⁵⁸ en tant que photographe, sa carrière de critique, d'historien du livre et de spécialiste de l'édition et de l'imprimerie confirme son intérêt pour les questions artistiques et sa sensibilité à des sujets qui n'avaient pas été beaucoup explorés jusque-là. L'auteur, qui écrira encore sur la photographie argentine l'année suivante dans le magazine Photo-Cinéma⁶⁵⁹, entreprend une intéressante immersion sur le territoire national avec l'intention de produire des images au-delà du Pain de sucre, du Corcovado et de Copacabana. Selon Valotaire, au Brésil, c'est d'abord la nature qui parle.

⁶⁵⁷ VALOTAIRE, Marcel. PhotoMonde, mars 1954, p. 25

⁶⁵⁸ Marcel Valotaire: https://data.bnf.fr/fr/13476095/marcel_valotaire/

⁶⁵⁹ Édition de septembre 1955.



Fig. 788 : “Environs de Rio de Janeiro. Végétation tropicale”.
Photo-Monde, Mars 1954

Puis il y a l'homme qui habite cette nature - d'abord les natifs, puis le blanc et ensuite le noir ; des métisses dans une certaine mesure, mais avec une bonne partie des individus de race pure, d'après ses observations. Cependant, il avoue sa prédilection pour les Noirs lorsqu'il s'agit de photographier, puisqu'ils seraient des « modèles de beauté plastique », des démarcheurs dans les ports aux élégantes femmes noires de Bahia. Les favelas, cependant, n'ont été prises qu'à distance, afin de ne pas mettre son Rolleiflex en danger. Le Carnaval, selon l'auteur, pour des raisons techniques, n'est pu être enregistré, mais le sentiment de prédominance noire et la force de leur musique et de leur danse étaient évidents.



Fig. 789 : “Rio de Janeiro, Avenida Beira-Mar vers l’aéroport”.
Photo-Monde, Mars 1954

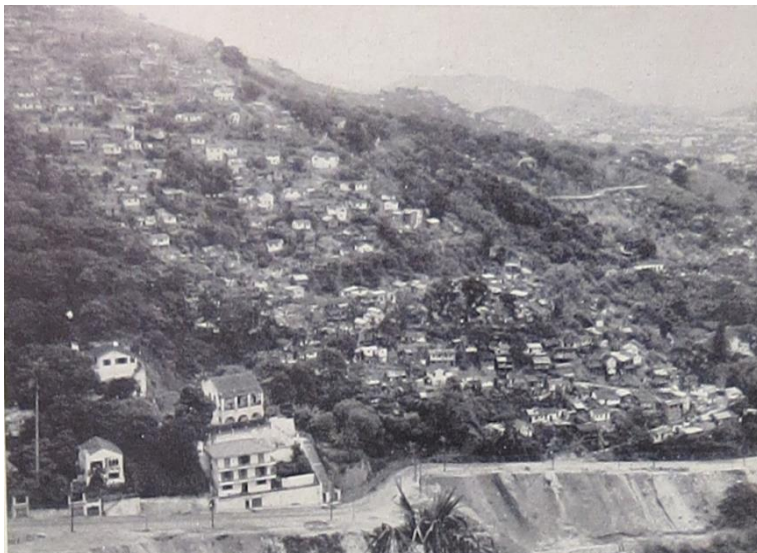


Fig. 790 : “Rio de Janeiro, Favelles”. Photo-Monde, Mars 1954



Fig. 791 : Rio de Janeiro – *La petite église Santa Luzia de vieux style portugais et le Ministère de l'Éducation au milieu des grand immeubles modernes*". Photo-Monde, Mars 1954

Au cours de son voyage à travers le pays, qui s'étendait de Rio de Janeiro à São Paulo et Belo Horizonte, Valotaire a souligné l'habitude des Brésiliens de circuler beaucoup dans les espaces publics des grandes villes, grâce aux marchés et au commerce régulier, ainsi qu'à des commerçants itinérants, comme les vendeurs de billets de loterie et les vendeurs des journaux. Dans les relations interpersonnelles, l'auteur a été étonné par les câlins affectueux entre amis. Cependant, Valotaire a été attentif au processus de modernisation du pays, à travers le grand nombre de chantiers publics et de particuliers entrepris dans les trois villes dont il a visité.



Fig. 792 : « Rio de Janeiro – Les trams ». Photo-Monde, Mars 1954



Fig. 793 : “Baigneuse”. Photo-Monde, Mars 1954



Fig. 794 : “Vendeuse de Cocadas à Rio”. Photo-Monde, Mars 1954



Fig. 795 : “*Belo Horizonte. Petit marchand d’ananas*”. Photo-Monde, Mars 1954

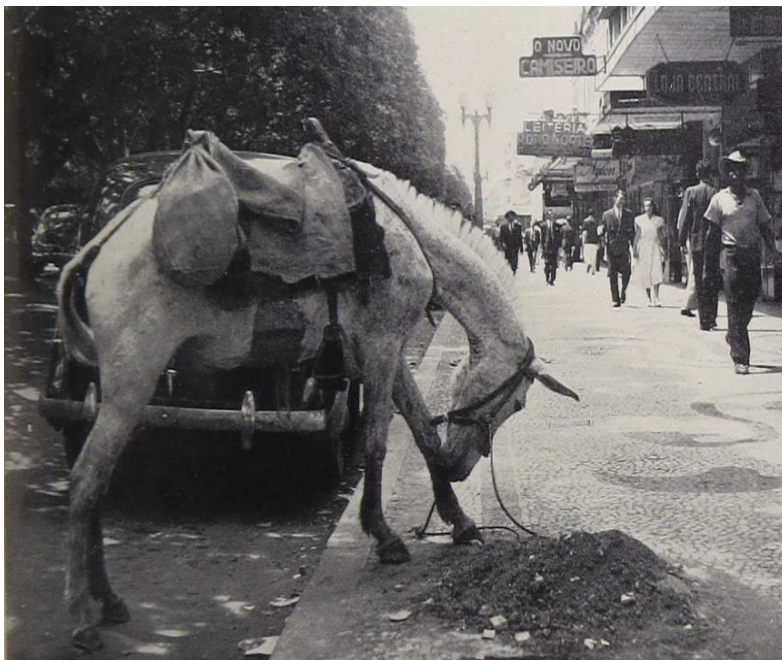


Fig. 796 : “*Belo Horizonte. Au centre de la ville*”. Photo-Monde, Mars 1954

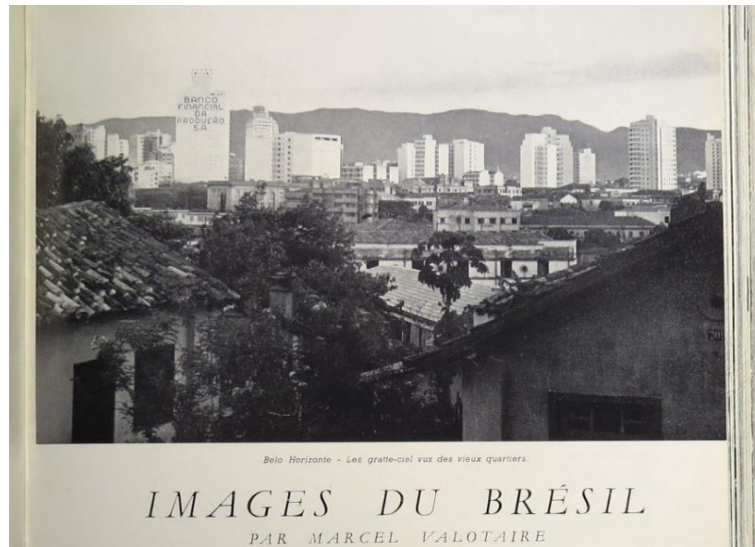


Fig. 797 : “*Belo Horizonte – Les gratte-ciel vus des vieux quartiers*”. Photo-Monde, Mars 1954

Il est intéressant de voir comment la demande d'images plus typiques du Brésil, présentes chez les critiques français, se traduit aussi en images. En l'absence de photographes brésiliens qui se prêtent à enregistrer des dimensions exotiques au Brésil, c'est aux étrangers d'assumer ce rôle qui, en plus des magazines illustrés, touche également les magazines spécialisés. Mais avant de considérer cette différence comme une opposition fondamentale, il faut tenir compte des spécificités du circuit photographique amateur lui-même, capable de révéler ses propres limites conceptuelles, techniques et esthétiques. Exposer des images dans les salons, par exemple, impliquait de répondre à une série d'exigences et de règles qui, si, d'une part, contribuaient à la diffusion et aux valeurs et pratiques artistiques (dont beaucoup étaient innovantes et typiquement photographiques), d'autre part, pouvaient restreindre les thèmes et façons de faire. Et c'est précisément ce paradoxe qui donne des contours si particuliers à cette génération de photographes.

Dans l'analyse de la collection brésilienne de la Sfp, bien que Daniel Masclet souligne une certaine uniformité des images, une approche assez récurrente qui ne se limite pas à la production brésilienne, il est également possible de dénoter un intérêt documentaire, principalement par la production de photographes avec images dans l'ensemble des années 1960. C'est le cas des images déjà mentionnées de Paulo Takayama, mais aussi d'Emil Issa. Dans les autres images qui correspondent à cette tendance, on peut noter, en premier lieu, la prédilection pour l'enregistrement des enfants, une réalité que l'on retrouve aussi bien dans « *Crianças* » (Fig. 798), autre image d'Emil Issa, que dans « *Indiscrição* » de Casemiro Mello (Fig. 799), « *O Guloso* » de Walter Erwin (Fig. 800) et « *Passante* » de Marcelo Martins (Fig.

801). Si Issa et Mello font partie d'une nouvelle génération de photographes amateurs du FCCB de São Paulo, Van Erueen et Martins étaient respectivement membres de la SFF de Niterói et de l'ABAF de Rio de Janeiro.



Fig. 798 : « Crianças » Emil Issa (29,3x39,2 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 799: « Indiscrição » de Casemiro Mello (39,5x39,5 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 800: « O guloso » de Walter Van Erueu (39,8x29,9 cm). Coll. Société française de photographie



Fig. 801: « Passante » de Marcelo Martins. Coll. Société française de photographie

D'une manière générale, le portrait de Van Eruen se distingue des autres en présentant une composition presque publicitaire. La photographie de Martins, quant à elle, présente un angle de prise de vue inhabituel, marqué par l'accentuation des contours à travers les ombres et par l'interaction de la figure humaine avec les lignes architecturales. En fait, aucune scène de la forêt amazonienne, aucune trace de la population indigène ou noire du pays, pas même une image de la riche faune brésilienne. Le « Citadino » d'Alberto Juan Martinez (Fig. 802) est emblématique dans la mesure où, potentiellement, il enregistre un habitant typique de la ville de São Paulo.



Fig. 802: « Citadino » de Alberto Juan Martinez (24,2x39,5 cm). Coll. Société française de photographie

Malgré la diversité des productions présentées par les photographes brésiliens depuis près de deux décennies à Paris, il est impossible de ne pas remarquer un décalage entre les attentes des Français et celles des Brésiliens. L'échange d'images ne semble pas avoir été suivi d'un contact profond entre les différentes institutions amateurs dédiées à la production photographique de l'époque. Au-delà de la demande d'images exotiques du public français, il est impossible d'ignorer la déception des photographes de São Paulo face aux images des photographes français présentées à São Paulo en 1954. Les idées de Daniel Masclat, ainsi propagées et défendues par certains membres du FCCB, notamment dans la figure de son président Eduardo Salvatore, ne garantissaient pas non plus un pont de contact entre les deux contextes qui garantirait des partenariats plus durables. Tout au long de la thèse, les différents points de contact et d'intersection entre le Brésil et la France ont été mis en évidence dans la

mesure où ils ont permis de comprendre non seulement les éléments de la collection elle-même, mais surtout de comprendre la répercussion et la réception des images brésiliennes à Paris. Dans une certaine mesure, le Brésil n'a pas bénéficié d'un statut différencié par rapport aux autres partenaires du Sfp au cours de la période, intégrant, ainsi que d'autres pays, un programme institutionnel aux ambitions internationales. Pour nous, Brésiliens, le maintien de ces images à Paris était fondamental pour la préservation de certains des éléments les plus remarquables de la production photographique brésilienne de l'époque. Les deux ensembles de la collection représentent des pôles extrêmement significatifs de ce contexte, aidant à la compréhension des transitions, des ruptures, mais aussi des permanences importantes.

CONCLUSION

En 1981, la Fondation Nationale des Arts, FUNARTE, a organisé l'exposition "Hermínia de Mello Nogueira Borges - Photographies" dans la galerie située dans son siège à Rio de Janeiro. L'exposition est composée d'éléments de la collection personnelle de la photographe, ancienne secrétaire du Foto Clube Brasileiro et épouse du président de l'association. Hermínia a eu une performance exceptionnelle dans les salons du pays et à l'étranger, produisant des photographies pendant des décennies et accumulant une importante collection, non seulement de ses images, mais aussi de son mari et d'autres collègues du club. Deux ans plus tard, dans la même galerie, l'exposition "José Oiticica Filho : a ruptura da fotografia nos anos 50" (José Oiticica Son : la rupture de la photographie dans les années 1950), fruit des recherches du commissaire Paulo Herkenhoff sur la trajectoire et les images du photographe et chercheur José Oiticica Filho, aurait lieu. Si l'œuvre d'Oiticica Filho avait été une référence dans le circuit des photoclubs du pays, mais aussi à l'étranger, il était encore une figure peu reconnue dans la communauté artistique, étant plus souvent rappelée comme le père du déjà célèbre Hélio Oiticica. La relation avec son fils était même l'un des moyens de garantir la légitimité de la reconnaissance tardive de son père.

Le sceau d'approbation de FUNARTE⁶⁶⁰ et la signature de Paulo Herkenhoff, qui assumera peu après la conservation du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, semblent indiquer une plus grande attention à la photographie, notamment en ce qui concerne la production nationale des années 1950 et 1960. Toutefois, les deux expositions n'ont pas donné lieu à des projets d'acquisition d'œuvres pour la collection photographique. MAM carioca a créé le Département de Photographie, Vidéo et Nouvelles Technologies en 1986, sous la tutelle de Pedro Vasquez. L'année suivante, le musée a reçu la collection du Foto Club Brasileiro, grâce à la donation d'Hermínia Borges. La collection comprenait des exemplaires photographiques, des catalogues d'expositions nationales, mais aussi des exemplaires du magazine "Photogramma", publié par la FCB entre 1926 et 1931. Ce matériel a été la principale référence pour la recherche susmentionnée de Maria Teresa Bandeira de Mello, publiée par FUNARTE dans les années 1990⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ Dentre outras iniciativas de promoção da arte fotográfica a FUNARTE foi responsável pela organização das "Semanas Nacionais de Fotografias", entre 1982 e 1989.

⁶⁶¹ Apesar da referência às cópias fotográficas pertencentes à "Coleção Hermínia Borges" na obra de Bandeira de Mello, atualmente o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro não conta, atualmente, com imagens de ex-membros do FCB, à exceção de uma fotografia de Pedro Calheiros. A coleção fotográfica do período também é composta por fotografias de Stefan Rosenbaum e José Oiticica Filho.

Si dans les années 1960 et 1970, Thomaz Farkas s'était principalement engagé dans des projets documentaires et cinématographiques, son influence sur les institutions qui promeuvent l'art au Brésil est toujours présente à partir des années 1980. A São Paulo, tant au MAM qu'à la Fundação Bienal e MASP, Farkas a été un conseiller influent, contribuant de manière décisive aux projets d'acquisition et de don de photographies.

Toujours à São Paulo, la collection MASP/Pirelli a été créée en 1991 et s'est appuyée, pendant plus d'une décennie, sur un système d'acquisition annuelle par l'intermédiaire d'un comité d'experts, composé de Thomaz Farkas, mais aussi d'historiens de la photographie tels que Rubens Fernandes Júnior et Boris Kossoy. Dédiée exclusivement à l'image photographique, la collection a donné naissance à l'une des collections les plus complètes du pays. Certains des photographes les plus influents de la génération des années 1950 et 1960 sont présents dans la collection, tels que Geraldo de Barros, Chico Albuquerque et German Lorca. Ce processus dénote la reconnaissance institutionnelle, mais aussi l'histoire de cette génération, en plus d'avoir fourni un intéressant jeu d'intersection lors de la tenue des expositions rétrospectives Carolina Soares⁶⁶² souligne également que parmi les initiatives pionnières et le début de la collection MASP/Pirelli, il est possible de constater un intérêt croissant pour la photographie documentaire dans l'institution. Cet intérêt est attesté dès les années 1970 par les cours de photographie organisés sous la direction de Cláudia Andujar et la création du département de photographie du musée en 1976, d'abord dirigé par Andujar elle-même.

Entre 1990 et 2000, le MAM de São Paulo a constitué une collection unique - grâce à des dons, des acquisitions et des prêts - avec des images de personnalités telles que Farkas lui-même, en plus de German Lorca et de Geraldo de Barros déjà mentionnés. Le MAM a également été le lieu choisi pour sa première exposition personnelle depuis 1949 : "Thomaz Farkas : photographe" en 1997.

Dans un processus parallèle, parfois complémentaire, mais aussi complémentaire, certaines institutions privées ajoutent à leurs collections des images directement liées à la génération amateur des années 1950 et 1960. Depuis 1995, l'Institut Moreira Salles se consacre à la constitution et à la conservation d'une collection photographique⁶⁶³. L'acquisition d'une grande partie de la collection des photographes Chico Albuquerque et, surtout, Thomaz Farkas,

⁶⁶² Soares (2006)

⁶⁶³ D'abord, les acquisitions de la collection de Gilberto Ferrez et du collectionneur Pedro Corrêa do Lago. Les images produites par l'anthropologue français Claude Lévi-Straus dans les années 1930 de la ville de São Paulo ont ensuite été acquises. Peu de temps après, les collections du photographe français Marcel Gautherot, conservées au Brésil entre les années 1940 et 1980, sont apparues. Actuellement, la collection de l'IMS compte plus de 800 000 images qui datent principalement du XIXe siècle aux années 1980.

a considérablement contribué à leur reconnaissance artistique, tant du point de vue institutionnel que du marché. En 2002, "Photographies de Thomaz Farkas" a été promue au siège de l'institution à Rio de Janeiro, la première exposition du photographe organisée par IMS. Déjà en 2011, peu avant la mort de l'artiste, l'Institut a lancé l'exposition "Thomaz Farkas : une anthologie personnelle" à São Paulo

La collection d'œuvres d'art d'Itaú Cultural a été constituée dans les années 1960 et compte aujourd'hui environ 12 000 pièces, dont des peintures, gravures, sculptures, photographies, films, vidéos, installations, éditions rares d'œuvres littéraires et autres pièces qui sont exclusivement liées à l'histoire de l'art brésilien. Dans la collection photographique, son principal ensemble correspond à la collection d'images produites entre les années 1940 et 1970 par d'anciens membres de clubs photo brésiliens, en particulier des anciens membres du Fotocine Clube Bandeirante. La variété, mais surtout la qualité des œuvres qui composent la collection, ont donné lieu à une série d'expositions, initiées par "Réalité construite : du pictorialisme à la photographie moderne", organisées en 2001 sous la direction de Helouise Costa. Dans l'exposition, le pôle résolument pictoraliste a été formé par les images du carioca Hermínia Borges ; parmi les modernes, photographies de Geraldo de Barros et Thomaz Farkas. Entre les deux pôles, il y a d'autres photographes de São Paulo comme José Yalenti et Eduardo Salvatore, dont la production a été marquée par la diversité des références, passant par des figures comme Ademar Manarini, Gaspar Gasparian et German Lorca. L'exposition comprenait également des images de José Oiticica Filho.

Après sa première expérience en 2001, Itaú Cultural a organisé entre 2013 et 2014 l'exposition "Moderna para Sempre - fotografia modernista brasileira", dont le commissaire est Iatã Cannabrava. Cannabrava avait déjà organisé deux expositions avec cette génération de photographes comme point de départ : "Exposition du Photo-clubisme brésilien", réunissant 140 photographies, produites entre 1940 et 1970 et provenant de 30 photoclubs différents du pays, tenue en 2006 au Museu da Imagem e do Som à São Paulo ; et "Fragments - Modernisme dans la photographie brésilienne"⁶⁶⁴ qui a réuni les travaux de 24 photographes produits entre 1940 et 1950 et était ouverte au public entre 2007 et 2008 à la Bergamin Gallery. Cannabrava a également été responsable de la conservation, avec Mônica Caldiron, de l'exposition

⁶⁶⁴ Ademar Manarini, Álvaro Pereira Gomes, André Carneiro, Chakib Jabor, Dalmo Teixeira Filho, Délcio Capistrano, Eduardo Enfeldt, Eduardo Salvatore, Francisco Quintas Jr., Gaspar Gasparian, Georges Radó, Geraldo de Barros, German Lorca, Gertrudes Altschul, Gunter E.G. Schroeder, João Bizarro da Nave Filho, José Yalenti, Lucilio Correia Leite Jr., Osmar Peçanha, Paulo Pires, Roberto Yoshida, Rubens Teixeira Scavone, Thomaz Farkas e Tufi Kanji.

commémorative "Foto Cine Clube Bandeirantes - 70 ans", organisée en 2009 au Centro Cultural São Paulo.

Entre les expositions 2001 et 2013, une différence importante : alors qu'en 2001 le nombre d'exposants était limité à 9 photographes, en 2013, ce nombre est passé à 26, ce qui dénote d'abord l'augmentation matérielle de la collection d'Itaú Cultural, mais surtout la préférence pour des photographies à inclinaison "moderne". Ce phénomène est le résultat d'une appréciation à la fois historique et institutionnelle et de sa conséquente valorisation sur le marché de l'art contemporain, à travers la représentation de différentes galeries. Un autre exemple clé est la "Collection Sesc d'art brésilien", maintenue par l'organisation civile et qui détient la plus grande collection de positifs du photographe Geraldo de Barros, ayant promu des différents éléments dans plusieurs expositions collectives, mais principalement par l'exposition "Geraldo de Barros e a Fotografia" promue en partenariat avec l'Institut Moreira Salles en 2014.

La même année, le Foto cine-Clube Bandeirante prête 275 photographies au Musée d'Art de São Paulo, jetant ainsi les bases d'un nouveau processus d'appropriation pour cette génération. Contrairement aux expériences monographiques qui l'ont précédée et aux expositions collectives qui ont eu lieu au cours des années 2000, l'exposition, organisée par l'artiste Rosângela Rennó, a fourni une discussion plus approfondie sur l'expérience de cette génération de photographes. Si dans les montages de Iatã Cannabrava, le commissaire a déjà prêté attention à la question du processus intense de partage d'images que le circuit photoclubistique a fourni, dans le cas de "Foto Cine Clube Bandeirante : des archives au réseau", le regard de Rennó est définitivement tournée vers la question des échanges photo.

Tout comme à l'occasion de la participation des bandeirantes à la Biennale de São Paulo en 1953, le point de départ de la conservation de l'exposition fut les photographies qui se sont accumulées dans les tiroirs du siège du FCCB. La principale nouveauté de l'approche, cependant, résidait dans le fait que ces photographies n'étaient perçues seulement comme des images, mais aussi des objets ; elles n'étaient certainement pas bidimensionnelles, elles ne tenaient pas dans un cadre, fixées contre le mur. Le récit construit par Rennó était basé sur une attention unique aux versos des images. Comme il s'agissait de copies réalisées par les photographes eux-mêmes entre les années 1940 et 1960, les versos des images ont été ajoutés, en plus de l'identification de l'œuvre, par des timbres et des timbres qui attestent de leur participation et/ou récompenses dans des salons au Brésil et à l'étranger. La commissaire elle-même, dans une interview, a avoué que, pendant le processus de préparation de l'exposition,

dans un premier temps, elle avait pensé à n'exposer que les versos des images, mais il s'agissait plutôt d'une œuvre d'artistes, pas d'une commissaire.⁶⁶⁵

Dans le montage proposé par Rennó, les photographies gagnent en dimension historique ; non seulement elles sont assimilées comme un produit final, mais elles dénotent un réseau complexe. Dans ce voyage, l'accent mis sur les versos des images amène le spectateur au-delà de la photographie et le place face à un objet : un objet qui a été créé, manipulé, transporté, exposé, admiré, reproduit, commenté, renvoyé ; stocké ou transporté à nouveau, affiché ou refusé, admiré ou réfuté, reproduit ou non, commenté ou ignoré, rapporté ou conservé, stocké ou abandonné, à nouveau transporté. Et tout ce circuit se fait dans un nouveau contexte, dans un nouveau salon, avec de nouveaux spectateurs.

Pour ces artistes, le processus photographique a toujours été lié à la génération d'un produit matériel ; la photographie est une image et artefact. Outre l'acceptation et le rejet, la légitimité ou l'ostracisme, ces images ont été vues, analysées, mises en parallèle avec des images d'autres parties du monde.

Après le succès de l'exposition organisée par le MASP en 2014, les particularités du cas brésilien sont définitivement entrées dans le radar des institutions étrangères. Outre l'acquisition, le MoMA a organisé en mai 2017 une journée d'études sur le thème de la photographie brésilienne au milieu du XXe siècle. L'événement a constitué la première étape de la préparation de l'exposition sur le même thème, qui doit être tenue au musée en 2020. La trajectoire du FCCB a servi de point de départ pour discuter de l'ampleur de la production brésilienne, jusqu'alors négligée dans les récits de la photographie moderne. S'inspirant de la tradition des études sur le thème au Brésil, les organisatrices⁶⁶⁶ ont opté pour trois voies de discussion : l'une visant à mettre en évidence les éléments de distinction de la photographie brésilienne moderne, notamment dans sa relation avec l'art abstrait et expérimental ; une deuxième voie pour relier la photographie moderne aux autres formes d'art institutionnellement marginalisées ; enfin, l'investigation de la dimension internationale de cette production, par le réseau des photoclubs créés, leurs expositions et publications.

En outre, il a été possible de constater l'intérêt, tant des responsables du musée que des chercheurs étrangers, pour certains éléments spécifiques : le facteur immigration, dans la mesure où les immigrants et les fils d'immigrants représentaient une grande partie des membres du club de São Paulo ; racial, par l'absence et/ou la présence de figures afro-brésiliennes ou de

⁶⁶⁵ RENNÓ, Rosângelo. Entrevista para a Revista Zum, 8 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/fccb-masp-entrevista-rosangela-renno/?autor=>. Acesso em: 17 de agosto de 2017.

⁶⁶⁶ Sarah Meister e Abigail Lapin Dardashti.

culture afro-brésilienne ; genre, représentation du corps féminin et trajectoire des femmes photographes dans cette époque. Un autre indice important de l'approche muséale est la présence d'une série de neuf images de Gertrudes Altschul dans l'exposition *Making Space : Women Artists and Postwar Abstraction*, organisée par le MoMA entre avril et août 2017. L'œuvre d'Altschul, devenu membre du FCCB en 1952, a été définie comme "des expériences de processus et de forme, et des compositions inventives découvertes dans la vie quotidienne"⁶⁶⁷. Ses photographies ont été placées dans la section "Abstraction géométrique" de l'exposition, aux côtés d'artistes brésiliens tels que Lygia Clark et Lygia Pape, en plus du Gego vénézuélien.

La Société française de photographie, quant à elle, a organisé l'exposition "Brésil - France - Brésil : Photographie et abstraction, 1951-1960", entre juin et octobre 2016, à la galerie Chambre Claire à Rennes. Tenue à partir de la collection de l'institution elle-même, l'exposition témoigne de la popularité du thème de l'abstraction en photographie. La collection de photographies brésiliennes de la SFP est également le point de départ de l'exposition "Images voyageuses : photographie brésilienne en France", présentée entre octobre et novembre 2017 à la Fondation Calouste Gulbenkian à Paris par Lucas Mendes Menezes et Marion Perceval. Contrairement à la première initiative, *Images voyageuses*, en harmonie avec la proposition de Rosângela Rennó au MASP, concentre son approche sur le circuit de partage d'images dans lequel ces images restent associées, cherchant à saisir l'ampleur et les limites des échanges entrepris.

Malgré leur succès dans les années 1950 et 1960, ces images ont été stockées pendant des décennies. Comme dans le cas des images exposées au MASP en 2014, prêtées par le FCCB, ces photographies sont des survivants. A cela s'ajoutent ceux qui ont atteint la longévité grâce à l'initiative de photographes et de membres de leur famille qui, la plupart du temps grâce à leurs propres ressources, ont préservé leurs collections personnelles. Ils ont surmonté une lacune qui a duré des années et qui a entraîné une perte incommensurable de copies photographiques, de négatifs et de catalogues, des collections entières qui n'ont pas connu le même destin que ceux mentionnés ci-dessus. Ainsi, le principal héritage de ce processus de revalorisation de cette génération de photographes brésiliens est peut-être l'intérêt pour la découverte de nouvelles collections. D'autre part, on atteste une tendance à surestimer les aspects "modernes" des images récupérées. Outre la tentation de décontextualisation des images, en négligeant les conditions de production, de circulation et d'appropriation auxquelles

⁶⁶⁷ Texto de parede da mostra. Tradução livre do trecho "Experimentations with process and form, and inventive compositions discovered within every daylife".

elles étaient associées, il y a aussi le risque d'imputer à ces photographies des éléments politiques, sociaux et esthétiques qui ne faisaient jamais partie de la réalité de leurs auteurs.

Je crois que l'étude développée tout au long de cette thèse contribuera à une meilleure compréhension de la production photographique brésilienne, ainsi que des différentes approches possibles du circuit amateur. La collection de la Sfp s'est révélée en effet très particulière. Contrairement à toute autre collection, le fait de se rapporter à des événements si spécifiques et ponctuels, permet désormais l'investigation de grands événements et des échanges continus entre institutions, mais aussi le processus de création d'œuvres ou de séries en particulier. Cependant, les autres collections internationales de l'institution restent pratiquement inexplorées. Après cette première étape, j'espère que les prochains chercheurs qui oseront aborder le thème trouveront ici des références qui les aideront dans cette démarche.

LISTE DE FIGURES

Liste de figures

- Fig. 1 : Barrozo Netto, *Onda*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905
- Fig. 2 : *Renascença*, Ano II, setembro de 1905
- Fig. 3 : F. Guerra Duva, *No Pasto*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905
- Fig. 4 : Alfredo F. Lage, *Paizagem. Estudo de composição*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905
- Fig. 5 : S. Bevilacqua, Innocencia. *Estudo de composição*, 1905. *Renascença*, Ano II, setembro de 1905
- Fig. 6 : 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 7 : 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 8 : F. Guerra Duval, *No Bebedouro*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 9 : Alfredo F. Lage, *Estudo de interior*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 10 : Sylvio Bevilacqua, *Retrato de Mme. Coelho Netto e Rosina*. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 11 : Barrozo Netto, *Estudo – cabeça*.. 3ª Exposição. *Renascença*, dezembro de 1907
- Fig. 12 : Sylvio Bevilacqua, *Ironia e doçura*. *Revista da Semana*, 8 de outubro de 1921
- Fig. 13 : Sylvio Bevilacqua, *Ironia e doçura*. *Revista da Semana*, 22 de outubro de 1921
- Fig. 14 : *PHOTOGRAMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926, p. 1.
- Fig. 15 : GUERRA DUVAL, F, *Pastoral*. *PHOTOGRAMMA* , n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 13
- Fig. 16 : FRIEDMANN, A. *Caminho da Floresta*. *PHOTOGRAMMA* , n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 17.
- Fig. 17 : BORGES, Hermínia. *2º prêmio no concurso de profissões*. *PHOTOGRAMMA* , n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926 p. 23.
- Fig. 18 : “*Consideranda*”. *PHOTOGRAMA*, n. 1, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1926, p. 1.
- Fig. 19 : Foto de capa de Kazys Vosylius *REVISTA DA SEMANA*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1936
- Fig. 20 : Foto de capa de J. Dias de Amorim. *REVISTA DA SEMANA*, Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1938
- Fig. 21 : COSTA, Antônio Dias da. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1928
- Fig. 22 : BORGES, Hermínia Nogueira. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 9 de março de 1929

- Fig. 23: BEVILACQUA, Sylvio. *CRUZEIRO*, Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1928, p.34
- Fig. 24: Catálogo do XII Salão Annual de Fotografia 1936. Fotografia de capa: Hermínia Borges. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- Fig. 25 : Portrait des 33 personnes présentes à la réunion inaugurale du *Foto Club Bandeirante em 1939*. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 143, jun-jul, 1964*
- Fig. 26 : Capa do Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig: 27: *Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Fotografias publicadas no catálogo da exposição. Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942*. By Philip L. Goodwin, photographs by G. E. Kidder. Smith.
- Fig: 28: *Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro). Fotografias publicadas no catálogo da exposição. Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. By Philip L. Goodwin, photographs by G. E. Kidder. Smith.
- Fig. 29 : « Trombêtas » de Manoel da Costa Pinna. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig 30: « O nosso querido diretor... » de Jayme Távora. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig 31: « Para a liberdade » de Hermínia Nogueira Borges. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 32: « Crisanthemum Indicum » de Djalma Gaudio. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 33 : « Cabela de velha » O. Messeder. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia.– Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 34 :« Geleira-Angra » de Bellini de Andrade. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 35: « O mundo é meu » de João Nogueira Borges. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 36: « Preto velho » de José Cobucci. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista
- Fig. 37 : « Repousos » de Clóvis de Britto. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Fig. 38: « Mater dolorosa » de Fernando Guerra Duval. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Fig. 39: « Carnaval carioca » de Danis Navarro. Catálogo do Primeiro Salão Brasileiro de Fotografia. Foto Clube Brasileiro – Rio de Janeiro, 1940. Collection Wilson Baptista

Fig. 40: “Jaboticabas” de Benedito Duarte (FCCB). I Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1942. Collection FCCB

Fig. 41: “Obras humanas” de Thomaz Farkas (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB

Fig. 42: “Idade feliz” de Eduardo Salvatore (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB

Fig. 43: “Rua da Glória – Ouro Preto” de Valêncio de Barros (FCCB). II Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1943. Collection FCCB

Fig. 44: “Hospitalidade” de Fernando Palmerio (FCCB). III Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1944. Collection FCCB

Fig. 45: “Flores do Trópico” de Angelo Nutti (FCCB). III Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1944. Collection FCCB

Fig. 46: “Claustro de S. Francisco” de Kazys Vosylius (FCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB

Fig. 47: “Beiral” de Victor Caccuri Jr (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB

Fig. 48: “Fruta do mato” de Francisco Ferreira (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB

Fig. 49: “Natureza morta” de Gaspar Gasparian (FCCB). IV Salão Paulista, FCCB – São Paulo, 1945. Collection FCCB

Fig. 50: “A bailarina solta no mundo...” de Benedito Duarte (FCCB). V Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1946. Collection FCCB

Fig. 51: “Senhorinha” de Pedro Josué (FCCB). V Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1946. Collection FCCB

Fig. 52: “Manhã nebulosa” de Jayme Moreira Luna (SFF). VI Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1947. Collection FCCB

Fig. 53: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luna (SFF). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB

Fig. 54: “Evanescentes” de José Yalenti (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB

Fig. 55: “Curiosidade infantil” de Masatoki Otsuka (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB

Fig. 56: “Ela e os planos” de Francisco Albuquerque (FCCB). VII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1948 Collection FCCB

Fig. 57: “Labor finis” de Arnaldo Florence (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 58: “Composição” de Gaspar Gasparian (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 59: “Convergentes” de José Yalenti (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 60: “Caboclo velho” de Roberto Yoshida (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 61: “Os meninos do 63” de Thomaz Farkas (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 62: “Escala florida” de Luis Vaccari. (FCCB) VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 63: “Sudoeste” de Moacyr Moreira (FCCB). VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 64: Vista do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1945. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 1, maio, 1946*, capa. Collection FCCB

Fig. 65: Membros do júri analisando uma cópia. Ângelo Nuti, Eduardo Salvatorie, Jacob Polacow e José Yalenti (centro). IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 54, out, 1950*, p.22. Collection FCCB

Fig. 66: Vista do IX Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 53, set, 1950*, p.20. Collection FCCB

Fig. 67: “Flasd... adas”: instantâneo do jantar de comemoração da abertura do IX Salão (Frederico de Camargo ao centro, seguido por Fernando Palmerio, José Oiticica Filho, Ciro Cardoso, C. Pugliesi e Francisco Albuquerque, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 54, out, 1950*, p.28. Collection FCCB

Fig. 68: « Luz en lo alto » José Aranda Espinoz. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói, 1945*. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 69: “Fullmoon beach” de Frankie Frappie . *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia – Niterói, 1945*. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

- Fig. 70: “Boiada na vila” de Fernando Palmerio. . *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 71: “Studio en blanco” de Jacques Cori. . *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 72: “Callis dock” de C. Aubrey Bodine. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 73: “Reposteiro da natureza” de Kazys Vozylius. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 74: “Tranquilidade” de Angelo Nuti. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1940. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 75: “Portão colonial” de Manoel da Costa Pina. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 76: “Ipiranga” de J. Dias de Amorim. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 77: “4ª Feira de Cinzas” de Jayme Moreira Luna. *1º Salão Anual. Sociedade Fluminense de Fotografia* – Niterói, 1945. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 78: “Estudo de composição” de Thomas Farkas. *Catálogo do III Salão Paulista*. Collection FCCB de São Paulo
- Fig. 79: “O 3º Salão Fluminense. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 13, mai, 1947, p.9.* Collection FCCB
- Fig. 80: “Ciganinha (Marisia)” de Jayme Moreira Luna. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 81: “O que será isso?” de José Vasconcelos. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 82: “Cena matinal” de Kenneth Waddell. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 83: “Pátio de manobras” de Eduardo Salvatore. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 84: “Assalto na praia” de Roberto Yoshida. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 85: “Paisagem do Rio” de Henri Laurent. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia
- Fig. 86: “Alvorecer” de Pedro Fonseca. *Catálogo do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 87: Salão (1947) realizado no Ministério da Educação e Saúde - RJ. Catálogo do *IV Salão Internacional de Arte Fotográfica* – Niterói, 1948. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 88: “De profundis” de F. Aszmann. Catálogo 6º Salão de Arte Fotográfica do FCCB de São Paulo, 1947. Collection Foto-cine Clube Bandeirante

Fig. 89: “Mocidade distante” de Pedro Calheiros (35,5x26,5 cm). **Collection da Société française de photographie.**

Fig. 90: “Gravura” de Celso Oliva. Catálogo do *2º Salão Sergipano de Arte Fotográfico* – Aracaju, 1951. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 91: “Caprichos do vento” de Celso Oliva. Catálogo do *2º Salão Sergipano de Arte Fotográfico* – Aracaju, 1951. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 92: “Luta com o monstro” de Francisco Aszmann. Catálogo do *I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais* – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 93: “Manhã brumosa” de Paulo Pereira da Silva. Catálogo do *I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais* – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 94: “A leitura” de Nestor Nadruz. Catálogo do *I Salão da Associação Rio Grandense de Fotógrafos Profissionais* – Porto Alegre, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 95: “Pontas” de Pedro Calheiros (38,3x25,6 cm). **Collection da Société française de photographie.**

Fig. 96: “Remember” de José Oiticica Filho. Catálogo do *V Salão Capixaba*, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 97 : “Horizonte perdido” Jean Lecocq (38,3x25,6 cm). **Collection da Société française de photographie.**

Fig. 98: “Sêca” de Hélio Líbano (Foto Clube do Espírito Santo. Catálogo do *V Salão Capixaba*, 1952. Collection Museu de Arte do Rio de Janeiro

Fig. 99: “A Música Preferida” de Jayme de Hollanda Távora. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista

Fig. 100: “Tranquilidade” de Pedro Calheiros. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista

Fig. 101: “Castelinho de Brinquêdo” de Chakib Jabor. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista

Fig. 102: “Captura” de Ovidio Ribas. Catálogo do *XI Salão Brasileiro do FCB* – Rio de Janeiro, 1952. Collection Wilson Baptista

Fig. 103 : “Viela” de Jean Lecocq (39,6x29,3 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 104: “Manhã brumosa” de Eduardo Salvatore (29,5 x 36,5 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 105: Couverture du catalogue du *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 106: “Poema na paisagem” de Dulce Carneiro. *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 107: “Punhos de aço” de Barbara Mors. *1o Salão Feminino de Arte Fotográfica* – São Carlos, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 108: “Cachoeira” de Thomas Farkas. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 109: “Pano” de German Lorca. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 110: “Em repouso” de José Oiticica Filho. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 111: “Inspiração” de Pedro Fonseca. *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 112a: Capa do *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1951 – Collection MAM RJ

Fig. 112b: Capa do *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Fig. 113: “Calmaria em Botafogo” de José Oiticica Filho. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Fig. 114: “Harmonia” de Pedro Fonseca. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Fig. 115: “Trem do Sertão” de Cântio de Oliveira. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Fig. 116: “Escape” de Nair Sztrenyl. *VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* – Vitória, 1953 – Collection MAM RJ

Fig. 117: “Stela Maria” de Luis Vaccari (38,2x29,3 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 118: Páginas do catálogo do *III Salão Sergipano de Fotografia* – Arajacu, 1952. Collection MAM RJ

Fig. 119: “Neblina” de Pedro Calheiros (35,4x28,8 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 120: “Natureza morta” de Gaspar Gasparian, *III Salão Sergipano de Fotografia* – Arajacu, 1952. Collection MAM RJ

Fig. 121: “Pausa” de Vladimir Orloff. *IV Salão de Arte Fotográfica de Araraquara* – Araraquara, 1954. Collection Wilson Baptista

Fig. 122: “O drama da vida” de Francisco Albuquerque. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santo André* – Santo André, 1952. Collection MAM Rio de Janeiro

Fig. 123 : “Design” de Bellini de Andrade. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santo André* – Santo André, 1952. Collection MAM Rio de Janeiro

Fig. 124: “Centrípeda” de Gaspar Gasparian. *5º Salão Campineiro d Arte Fotográfica* – Campinas, 1954. Collection MAM Rio de Janeiro

Fig. 125: “Sinos da capela” de Renato Francesconi (38,5x29,2 cm). Collection de la *Société française de photographie.*

Fig. 126: “Chícara de café” de Eijiryo Sato (35,9x30 cm). Coleção da *Société française de photographie.*

Fig. 127: Carte de “admise” et “non-admise” au cadre du *3o Salão Nacional de Arte Fotográfica Rioclarence* – Rio Claro, 1954. Coleção Wilson Baptista

Fig. 128: “Portrait” de Pedro Calheiros. *V Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia* – Campos, 1955. Collection Wilson Baptista

Fig. 129: “Estudo n.1” de Braga Bastos. *V Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia* – Campos, 1955. Collection Wilson Baptista

Fig. 130: “Simbólico” de José Oiticica Filho. *V Salão Nacional da Sociedade Campista de Fotografia* – Campos, 1955. Collection Wilson Baptista

Fig. 131: “Trabalho”, Antônio Moreira (Diário de Minas, 23/11/1952, p.3)

Fig. 132: “Estrutura”, de Antônio Moreira (Diário de Minas, 28/06/1953, p.3)

Fig. 133: “Sombras do frevo” de Alexandre Berzin. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco* – Recife, 1954. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 134: “Estudo n.5” de Humberto Aragão. *I Salão Nacional de Arte Fotográfica de Pernambuco* – Recife, 1954. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 135: “Dunas” de Ernesto Victor Hamelmann (29,7x39,7 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 136: “Hilda (Devaneio)” de Francisco Albuquerque (28,8 x 36,4 cm). **Collection de la Société française de photographie.**

Fig. 137: “Pesca do Xaréu” de Paulo Dutra. *II Salão Internacioanl de Arte Fotográfica* – Porto Alegre, 1953. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 138: “Saindo banho” de Jayme Estany. *II Salão Internacioanl de Arte Fotográfica* – Blumenau, 1953. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 139: “Mário Cravo” de Francisco Albuquerque. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 140: “Sketch em alta luz” de Laert Dias. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 141: “Simetria” de Hugo Ferreira. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Fig. 142: “Inverno” de A. Labatut *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection MAM Rio de Janeiro

Fig. 143: “Ancião” de Pedro Calheiros. *1º Salão Nacional de Arte Fotográfica de Santos* – Santos, 1955. Collection MAM Rio de Janeiro

Fig. 144: “Composição moderna” de Gaspar Gasparian. *VIII Salão de Arte Fotografia de Jaú* – Jaú, 1961. Collection Wilson Bapstista

Fig. 145: Jayme Moreira Luna em visita ao FCCB, 1950. *BOLETIM – FCCB, São Paulo, n. 47, março, 1950*. Collection FCCB

Fig. 146 : « *La Cariatide* » (Bromure) de André Garban. Catalogue du 25ème Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1930. Colletion de la Société française de photographie

Fig. 147: « *Georgine* » (Bromure) de Miss Una Garlick. Catalogue du 25ème Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie

Fig.148 : « *Doppel portrait* ” de Anneliese Kretschmer. Catalogue du 25ème Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie

Fig. 149: « *Verrerie* ” (Bromure) de H. Kira. Catalogue du 25ème Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1930. Collection Société française de photographie

Fig. 150 : « *Bulles de savon* ” de Emmanuel Sougez. Catalogue du 26ème Salon international d’art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

Fig. 151: « *Contrastes* » (Chlorobromure) de Max Thorek. Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

Fig. 152: « *The woodnymph* » (Chlorobromure) Dudley Johnston. Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Société française de photographie

Fig. 153 : « Étude (Chlorobromure) Walthari Dietz Catalogue du 26ème Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1931. Collection Sfp

Fig. 154 : « Tails win » (Bromure) Ruth Kilbourne Catalogue du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 155 : « Adieu » (Agrand. Charbon) de Alex Keighley. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 156 : « Good morning » (Bromure) de Jack Barsby. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 157 : « Au parc » (Agrand. Bromure) de V. Guidalevitch. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 158 : « Étude publicitaire » (Agrand. Bromure) de Albin-Guillot. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 159 : « L'enfant endormi » (Agrand. Fresson) de José Ortiz-Échague. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 160 : « Lantern » (Agrand. Fresson) de Sato. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 161 : « Jeune fille » (Bromure) de Daniel Masclet. Album du 27e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1932. Collection Société française de photographie

Fig. 161 : « Impatient ! » (Agrand. Bromure) de André Gournay. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

Fig. 162 : « Tennis » (Agrand. Bromure) de Marino Cerra. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

Fig. 163: «Dancer and shadow» (Chlorobromure) de Donald Hebert. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

Fig. 164: «Still life» (Bromure) de Donald Hebert. Catalogue du 28e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1933. Collection Société française de photographie

Fig. 165: «Vacher andalou» (Charbon Fresson) de Donald Hebert. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Fig. 166: «Le secret» (Agrand. Bromure) de G. Chambertrand. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Fig. 167: «Bleuets (solarisation)» (Agrand. Bromure) de Ch. Hurault Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Fig. 168: «Study (Smile)» (Bromure) de Okamoto. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Fig. 169: « Oriental» (Bromure) de Jack Barsby. Catalogue du 29e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1934. Collection Société française de photographie

Fig. 170: « La joie» (Bromure) de Grete Popper. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Fig. 171: « Concert » (Bromure) de Y. Halip. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Fig. 172 : « Bahnhof » (Bromure) de Erno Vadas. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Fig. 173 : « Ballons » (Agrand. Bromure) de Chen CHUAN-LIN. Catalogue du 30e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1935. Collection Société française de photographie

Fig. 174 : « A chinese sage » (Bromoil) de Marc Piveteau. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 175 : « Passeggiata spensierata » (Bromure) de Frederico Vender. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 176 : « Jeunes sportives » (Bromure) de A. Lipskeroff Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 177 : « Jeunes musiciens » (Bromure) de Petrov. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 178 : « Midi de Juillet » (Bromure) de Skourikhine. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 179 : « Midi de Juillet » (Bromure) de Skourikhine. Catalogue du 31e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1936. Collection Société française de photographie

Fig. 180 : « A japanese girl » (Chlorobromure) de Ryosuke TAGASHIRA Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

Fig. 181 : « Il professore » (Agrand. Bromuro) de Michele Foschi. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

Fig. 182 : « Reigen » (Bromure) de Kalman Szollosy. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

Fig. 183 : « Shower bath » (Agrand. Bromure) de Kalman Szollosy. Catalogue du 32e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1937. Collection Société française de photographie

Fig. 184 : « Le rectangle » (Macrophot.) de René Servant. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 185 : « Le rectangle » de Pierre Adam. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 186 : « Le rectangle (étude en infra-rouge) » de Louis Caillaud. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 187 : « Le rectangle » de Marcel Arthaud. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 188 : « Le rectangle » de André Garban. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 189 : « Papillon » (Agrand. Bromure) de Tibor de Csorgeo. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 190 : « Mont Fuji in autumn » (Agrand. Bromure) Shoichiro YAMAZAKI. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 191 : « The patriarch» (Bromure) de O. R. Riddell. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 192 : « Comsomole kirghize» de M. Alpert. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 193 : « En garde» de J. Khalip. Catalogue du 33e Salon international d'art photographique. Sfp – Paris, 1938. Collection Société française de photographie

Fig. 194 : « Torso» de Jaroslav Fabinger. Collection Hongrie. Société française de photographie

Fig. 195 : “Journée de drags” de Hermínio Ferreira Neto. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 196 : “Pastoral” de Eduardo Salvatore. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 197 : “Sur le chemin de l'école” de Nilton Donati. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 198 : “Fleurs” de Lauro Maia. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 199 : “Parallèles et diagonaux” de José Yalenti. Catalogue du *II Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 200 : “Salomé” (Bromuro) de Ricardo Casanovas. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 201 : “Musico quichua” (Bromuro) de José Yalenti. Catalogue du *III Salão Paulista, 1943*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 202: “Abandono” (Bromuro) de Hugo Kalmar. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 203: “Margo” (Clorobromuro e viragem) de Harold Guthman. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 204: “Palaver” (Bromuro) de Eleanor Parke Custis. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 205: “A morjocan mill” (Clorobromuro e viragem) de Frank Fraprie. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 206: “O nosso samba...” (Bromuro) de Gregori Warchavchik. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 207: “Prece” (Bromuro) de Eduardo Salvatore. Catalogue du *III Salão Paulista, 1944*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 208: “Maestro” (Clorobromuro) de Agnes Holst. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 209: “El cacique Santiago” (Bromuro) de Agnes Holst. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 210: “Ballet Wallmann” (Bromuro) de Gustavo Thorlichen. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 211: “Pinaculos” (Bromuro) de Alberto Benavides. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 212: “Studio” (Bromuro) de Romulo Sessarego. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 213: “Lead us to light” (Clorobromuro) A. J. Patel. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 214: “Fotheringhay church” (Bromuro) de Frank W. Knight. Catálogo do *IV Salão Paulista, 1945*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 215: “Cantaros” (Clorobromuro) de Marcelino Araiza. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 216: “Techos de Chuquisaca” (Bromuro) de Elena Hosmann. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 217: “Alvura” (Bromuro) de Antônio M. Oliveira Alves. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 218: “Nos degraus da escola” (Clorobromuro) de Francisco L. De Castro. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 219: “The converted fishman” (Clorobromuro) de Frank R. Fraprie. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 220: “Faena Marina” (Clorobromuro) de Felipe Atoy. Catálogo do *V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1946*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 221: “Arriva la tempeta” (Bromuro) de Mario de Marchis. Catálogo do *6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1947*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 222: “Botti” (Bromuro) de Domenico di Vietri. Catálogo do *6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1947*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 223: “Alcazar de Segovia” (Carb. Fresson) de J. Ortiz Echague. Catálogo do *6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1947*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 224: “Turledoves” (Bromuro) de Erno Vadas. Catálogo do *7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948*. Acervo FCCB de São Paulo

- Fig. 225: “Taxi Girl” (Bromuro) de André Thevenet. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 226: “Mañana Otoñal” (Bromuro) de André Thevenet. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 227: “Sunise at winter” (Clorobromuro) de Jorge Fernandes. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 228: “Zanana Outlook” (Bromuro) de D. R. Mody. Catálogo do 7º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1948*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 229: “Nudo” (Clorobromuro) de Vincenzo Balocchi. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1949*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 230: “Spreading” (Bromuro) de Yat-po Poon. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1949*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 231: “A square well (Bromuro) de Tsze-Kong Sit. Catálogo do 8º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1949*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 232: “Rêve d’un faune” (Clorobromuro) de André Longère. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 233: “On Lake Lugano” (Bromuro) de Eleanor Parke Custis. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 234: “A velhinha das Cautelas” (Clorobromuro) de Afonso Falcão. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 235: “Estudo de composição” (Clorobromuro e viragem) de José Oiticica Filho. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 236: “Espiral” de Kazuo Kawahara BOLETIM, n. 54 outubro de 1950, p. 10
- Fig. 237: “Verão” de Kazuo Kawahara BOLETIM, n. 45 janeiro de 1950, p. 13
- Fig. 238: “Descanço” (Bromuro) de Raphel Landau. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 239: “Reflexos” (Bromuro) de Masatoki Otsuka. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 240: “Confidentes” (Bromuro) de José Yalenti. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo
- Fig. 241: “Casino de Pampulha” (Bromuro) de Thomaz Farkas. **Collection de la Société française de photographie, Paris**
- Fig. 242: “Espuma” (Bromuro) de Thomaz Farkas. **Collection de la Société française de photographie, Paris**

Fig. 243: “Ressaca” (Bromuro) de Cyro Alves Cardoso. Collection de la *Société française de photographie*, Paris

Fig. 244: “Silhouette Study n.4” (Clorobromuro) de Edward Canby. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 245: “Riflessi” (Bromuro) de Guido Foresti. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 246: “Portrait of an artist” (Bromuro) de K. Pazowski. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 247: “Steps and stone” (Clorobromuro) de Irving Schlackmann Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 248: “Expectativa” (Bromuro) de Hector Zapiola. Catálogo do 9º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1950*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 249: “Movimento de praia” de Thomaz Farkas. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fig. 250: “Boy’s dream” (Bromuro) de Hideo Goto. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 251: “Neugierde” (Bromuro) de Kovacs Karoly. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 252: “Dunas” (Clorobromuro) de Celso Oliva. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 253: “Irradiação” (Bromuro) de Masatoki Otsuka. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 254: “Malerin in atelier” (Bromuro) de Otto Steinert. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 255: “João Ninguém” (Bromuro) de Eduardo Salvatore. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 256: “Yesterday and today” de Werner Luthy. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 259: “Lavadeiras” (Bromuro) de Arnaldo Florence. Collection de la *Société française de photographie*, Paris

Fig. 260: “Arquitetura moderna” (Bromuro) de Arnaldo Florence. Collection de la *Société française de photographie*, Paris

Fig. 261: “Texture et matière” (Bromuro) de Daniel Masclet. Catálogo do 10º *Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, 1951*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 262: “Neblina sobre o Sapucaí” de Jayme Moreira Luna. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 263: “Madona” de Rodolfo Freudfeld. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 264: “Visão” de Francisco Aszmann. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 265: “Plumas” de R. R. Le Pelle. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo SFF Niterói

Fig. 266: “Luta com sombra” de Herbert Althann. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 267: “Dia de roupa” de Gebendorfer. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 268: “Estendal” de Antônio Rosa Casaco. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 269: “Jugend” F. G. Haller. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 270: “Triste... está chovendo” Maurice Van de Wyer. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 271: “Veneno” de Francis Wu. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 272: “Hantisse” de Roland Sidawy. Catálogo da I Exposição Mundial de Arte Fotográfica – Niterói, 1949. Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 273: “Silhueta” Masatoki Otsuka. Aceita na I Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. BOLETIM, n. 23, março de 1948, p. 9

Fig. 274: “Varredor” de Renato Francesconi. Aceita na I Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. BOLETIM, n. 39, julho de 1949, p. 11

Fig. 275: “Die Grossen” de Otto Stibor. Aceita na II Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, n. 19, 1951, p. 17

Fig. 276: “Amazon Farmer II” de Alan Fisher. Aceita na II Exposição Mundial de Arte Fotográfica da SFF. Revista da sociedade fluminense de FOTOGRAFIA, n. 19, 1951, p. 13

Fig. 277 : « En Haut » de Kalmar Polgar. Collection de la Société française de photographie, Paris.

Fig. 278 : « Printemps » de Grete Popper. Collection de la Société française de photographie, Paris.

Fig. 279 : « La matinée en forêt » de Jaroslav Pacowsky. Photo-Cinéma n. 34 (Couverture). Paris, décembre 1946

Fig. 280 : « Refuge du couvercle » de Michel Huet. Photo-Cinéma n. 34, p.137. Paris, décembre 1946

Fig. 281: « Kioske » de José Oiticica Filho. Catálogo do V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1946. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 282: « Sérénité » de Gaspar Gasparian. Catálogo do *III Salão Paulista, 1944*. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 283 : « Nu » (Ampl.) de J. J. Goizet. Catálogo do *35e Salon International d'Art Photographique, 1947*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 284 : « Sun oil » de Rudolf Jarai. Catálogo do *35e Salon International d'Art Photographique, 1947*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 285 : « Dancestudy » (Ampl. Bromuro) de Mario Finazzi. Catálogo do *35e Salon International d'Art Photographique, 1947*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 286 : « Cigogne sur la neige » (Ampl. Bromuro) de Mario Finazzi. Catálogo do *35e Salon International d'Art Photographique, 1947*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 287: “Inverno” de Eduardo Salvatore. Catalogue du II Salão Nacional de Arte Fotográfica - FCC do Recife 1955. Collection Sociedade Fluminense de Fotografia

Fig. 288 : « Passé » (Gevaluxe) de T. Descamps Catálogo do *36e Salon International d'Art Photographique, 1948*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 289 : « Escalier du Trocadéro » (Bromuro) de Kalmar Szollosy Catálogo do *36e Salon International d'Art Photographique, 1948*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 290 : « Minnow catching » (Bromuro) de Carl Mansfield. Catálogo do *36e Salon International d'Art Photographique, 1948*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 290 : « Nu » (Bromuro Gevaluxe) de Ed. Moulou. Catálogo do *36e Salon International d'Art Photographique, 1948*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 291 : « New York » (Ampl.) de J. L. Craven. Catálogo do *37e Salon International d'Art Photographique, 1949*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 292 : « Un reportage en A. O. F. » (Bromuro.) de Pierre Roussel. Catálogo do *37e Salon International d'Art Photographique, 1949*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 293 : « Silent prayer » (Bromuro.) de H. R. Thornton. Catálogo do *37e Salon International d'Art Photographique, 1949*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 294 : « La Fonderie » de Jan Norotny. Catálogo do *37e Salon International d'Art Photographique, 1949*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 295: “Sonho” de Ludovico Mungioli. Catálogo do V *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1946. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 296: “Ondas” de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 57, janeiro de 1951 (CAPA). Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 297: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luna. Catálogo do VII *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 298: “Sombras da tarde” de Eduardo Salvatore. Catálogo do VII *Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo* 1948. Acervo FCCB de São Paulo

Fig. 299: “Salons d’Art Photographique”. Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 154. Acervo Bnf Paris

Fig. 300: “Salons d’Art Photographique”. Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 155. Acervo Bnf Paris

Fig. 301: “Salons d’Art Photographique”. Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 157. Acervo Bnf Paris

Fig. 302: “Salons d’Art Photographique”. Photo-Revue, Éditions de Francia, octobre 1949, p. 158. Acervo Bnf Paris

Fig. 303. « Terceira classe » de Astério Rocha. « Salon d’Art Photographique ». Photo-Revue, octobre 1949, p. 157. Coleção Bnf

Fig. 304. « Vaqueiros nordestinos » de Francisco Albuquerque. « Salon d’Art Photographique ». Photo-Revue, octobre 1949, p. 158. Coleção Bnf

Fig. 305 : « Cigales » de Pierre Auradon. Catálogo do *38e Salon International d’Art Photographique, 1950*. Coleção Sfp, Paris

Fig. 306 : « Morning in the city » de CHAK SHING LOK. Catalogue du *38e Salon International d’Art Photographique, 1950*. Collection Société française de photographie

Fig. 307. « Pagoda » de M. Yet-Pore PUN. « Le 38^e Salon international d’art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 308. « Lofty peaks » de Wing Cheung Wong. « Le 38^e Salon international d’art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 309. « Race » de S. F. Dan. « Le 38^e Salon international d’art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 310. « St. Nichiren and his devotees » de H. Yoshizaki. « Le 38^e Salon international d’art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 311. « Festival day » de Takoa Himeji. « Le 38^e Salon international d’art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 312 : « Dressage de chevaux » de Raphael Landau. Catálogo do *38e Salon International d'Art Photographique, 1950*. Collection Société française de photographie

Fig. 313. « Serpentina » de Francisco Aszmann. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 314. « Brincadeira com água » de Francisco Aszmann. « Le 38^e Salon international d'art photographique de Paris ». Photo-Cinéma, novembre 1950. Collection BnF

Fig. 315: “Cena de cortiço” de Manoel Morales Filho. BOLETIM n. 57, janeiro de 1951, p.9 . Collection FCCB de São Paulo

Fig. 316: “Ao cair da tarde” de Sérgio Trevellin. Catálogo do *8º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1949*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 317: “Vera Lucia” de Plínio Mendes. Catálogo do *7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1948*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 318: “Homens do mar” de Jacob Polacow. Catálogo do *7º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo 1948*. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 319: “Marginal” de Geraldo de Barros. BOLETIM n. 45, janeiro de 1950, p.16 . Collection FCCB de São Paulo

Fig. 320: “Le Diable au Corps” de German Lorca. BOLETIM n. 50, junho de 1950 (CAPA). Collection FCCB de São Paulo

Fig. 321: “Caracol” de Carlos Latorre. BOLETIM n. 37, maio de 1949, p. 12. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 322: “Conferência dos grandes” de Luis Vaccari. BOLETIM n. 38, junho de 1949, p. 10. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 323: “Maromba” de José Yalenti. BOLETIM n. 89, maio de 1954, p. 13. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 324. « Stock de sel marin en Tunisie » de Maurice Bernard. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 174. Collection BnF

Fig. 325 : « Après l'office » de Ernest Brulé. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 175. Collection BnF

Fig. 326 : « Peuplier » de R. Ménard. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 176. Collection BnF

Fig. 327 : « Étude en gris » de André Thevent. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 176. Collection BnF

Fig. 328 : « L'Affranchi » de Otto Steinert. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 178. Collection BnF

Fig. 329 : « Où aller » de Raphael Landau. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 179. Collection BnF

Fig. 330 : « Jumping carp » de TSOI CHUN-SAM. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 181. Collection BnF

Fig. 331 : « Morning solitude » de Yung-Kwong. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 181. Collection BnF

Fig. 332 : « Farmer's daughter » de Sadaki Machida. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1950, p. 182. Collection BnF

Fig. 333 : « Laces volants » de Georges Avramescu. *Catálogo do 38e Salon International d'Art Photographique, 1950*. Collection Sfp

Fig. 334 : « Le Pont du Ciel » de Vincent Robert. *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp

Fig. 335 : « Application » de J. J. Goizet. *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp

Fig. 336 : « Bifurcation » de Robert Michelot. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 238. Collection BnF

Fig. 337 : « De ma fenêtre à Traonvilin en Porspoder » de Jean Bienaimé. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 239. Collection BnF

Fig. 338 : « Monsieur Pops » de André Thévenet. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 244. Collection BnF

Fig. 339 : « Nature au repos » de André Longère. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 246. Collection BnF

Fig. 340 : « Gare de Rome » de Pierre Bealzeaux. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 247. Collection BnF

Fig. 341 : « Haut-forneau » de Branibor Debelikovic *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF

Fig. 342 : « Power and glory » de Griffith Carney. *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF

Fig. 343 : « Isabelita » de Jose Julio Nieto. *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection BnF

Fig. 344 : « Blaco départé » de Jorge Redey. *Catálogo do 39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Collection Sfp

- Fig. 345 : « Image de jeune fille » de Otto Steinert. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 247. Collection BnF
- Fig. 346 : « Snow » de Shoichi Hirano. Catálogo do Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique*. Collection Sfp
- Fig. 347: « On his way to school » de Tsuneji Yagi. Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Collection Sfp
- Fig. 348 : « Sur la plage de sable » de Komatsu. Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp
- Fig. 349 : « Jour de marché » de S. K. Chan. Catálogo do *39e Salon International d'Art Photographique, 1951*. Photo-Cinema. Octobre 1951 Collection Sfp
- Fig. 350 : « Sans abri » de Raphael Landau. « *Salon d'Art Photographique* ». *Photo-Revue. Éditions de Francia*, Paris, octobre 1951, p. 243. Collection BnF
- Fig. 351 : « Sinos da capela » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. **Collection Société française de photographie**
- Fig. 352 : « Sinos da capela (Verso) » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. Collection Société française de photographie
- Fig. 353 : « Sinos da capela (détaille) » (38,5 x 29,2 cm) de Renato Francesconi. Collection Société française de photographie
- Fig. 354 : « Plage du Rêve » de Guilherme Malfatti e « Vertige » de Aldo de Sousa Lima. « *Images Brésiliennes* ». *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF
- Fig. 355 : « Désolation » de Carlos Comelli.. *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF
- Fig. 356 : « L'enfant triste » de Jacob Polacow. *Photo-Monde*. Editée par la Société des Éditions Artistiques et Littéraires Nouvelles, Paris. Octobre 1952, p. 22-23. Collection BnF
- Fig. 357 : « Trois pompons rouges » de Goizet. Catálogo do Catálogo do *40e Salon International d'Art Photographique, 1953*. Collection Sfp
- Fig. 358 : « Le Chemin des Bouleaux » de Ludwig Schuster. Catálogo do Catálogo do *40e Salon International d'Art Photographique, 1953*. Collection Sfp
- Fig. 359 : « Le train » de Th. Bekaert. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection Sfp
- Fig. 360 : « Canaux du Nord » de Th. Bekaert. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Fig. 361 : « Mamma's little » de Roy Hirshburg. Catálogo do Catálogo do 40e Salon International d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp

Fig. 362 : « The old Castle of Osaka » de Eiji Vegaki. Catálogo do Catálogo do 40e Salon International d'Art Photographique, 1953. Collection Sfp

Fig. 363 : « La Falaise » de Tatsuo Kondo. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Fig. 364 : « Bain public » de Koichi Uchimura. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Fig. 365 : « Fisherman's daughter » de Ng Yio SHIU. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Fig. 366 : « Noodle drying » de Lian NUANG-YAN. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, mars 1953. Collection BnF

Fig. 367 : « Fondation » de Ante Roca. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 368 : « Manzanares El Real » de Ignacio Barcelo. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 369 : « Sem título » Photo Denise Colomb. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 370 : « Devant La Mer » de Karl Kroner. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 371 : « A Travers Le Soleil » de Toni del Tin. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 372 : « Mannequins » de Ku KATSUMI. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 373 : « Veille Ville » de Victor Petit *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 374 : « Sailing » de Ambrey Bodine *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 375 : « FOHEN » de Francisco Aszmann. *Photo-Cinéma. Éditions Paul Montel*, Paris, janvier 1953. Collection BnF

Fig. 376: «Arquitetura» de Mario Fiori. BOLETIM n. 40, agosto de 1949, p.14 . Collection FCCB de São Paulo

Fig. 377 : «Fantasma dos Mares» de Mario Fiori. BOLETIM n. 71, março-abril de 1952, p.27. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 378 : “Paz” (verso) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Fig. 379 : “Manhã brumosa” (verso). Eduardo Salvatore “Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Fig. 380 : “Mãos” (verso) de Kazuo Kawahara. “Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Fig. 381 : « Sous l’orientation de notre Directeur Photographique, o Trovato, Yoshida, Morales e Florence se préparent pour le nouveau concours sous le thème ‘Portrait et figures à plein air’ ». *BOLETIM* n. 38, juin. 1949, p.14

Fig. 382 : « Sous l’orientation de notre Directeur Photographique, o Trovato, Yoshida, Morales e Florence se préparent pour le nouveau concours sous le thème ‘Portrait et figures à plein air’ ». *BOLETIM* n. 38, juin. 1949, p.14

Fig. 383 : “Paz” (39,5 x 28,4 cm) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Fig. 384 : « Paz » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n. 27, jul. 1948, p. 7

Fig. 385 : « Sete colunas » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.35, mar. 1949, p. 9

Fig. 386 : « Reinando » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.36, abr. 1949, p. 11

Fig. 387 : « Paquetá» de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.38, jun. 1949, p. 12

Fig. 388 : « Noturno » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.41, set. 1949, p. 15

Fig. 389 : « Composição em branco » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.43, nov. 1949, p. 16

Fig. 390 : « Sketch em alta luz » de Sérgio Trevellin *BOLETIM* n.42, out. 1949, Couverture

Fig. 391 : “Sombras de hoje e de ontem” (39,8 x 29,8 cm) de Sérgio Trevellin. Coll. Société française de photographie, Paris, s.d.

Fig. 392 : « Sombras na janela » de German Lorca. *BOLETIM* n.63, jul. 1951, p. 18

Fig. 393 : « Arabescos na penumbra » de Laert Dias. *BOLETIM* n.63, jul. 1951, p. 19

Fig. 394 : « Balcões» de Laert Dias. *BOLETIM* n.67, nov. 1951, p. 16

Fig. 395: « Estudo » de E. Sato.. *BOLETIM* n.47, mar. 1950, p. 14

Fig. 396 : « Esmerilhação » de E. Sato.. *BOLETIM* n.49, mai. 1950, p. 12

Fig. 397 : « Fé » de E. Sato. *BOLETIM* n.51, jul. 1950, p. 13

Fig. 398 : « Última esperança » de E. Sato. *BOLETIM* n.61, mai. 1951, p. 29

Fig. 399: « Origem » de Aldo Lima. Résultat du concours internet du mois de décembre 1950. *BOLETIM* n. 57, janv. 1951, p.18

Fig. 400: « *Uma xícara de café* » de Eigyrrio Sato. Résultat du concours internet du mois de décembre 1950. *BOLETIM* n. 57, janv. 1951, p.18

Fig. 401 : «Irmãs» (39,8 x 29,8 cm) de Luiz Vaccari. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 402 : « Ovos » (29,8 x 37,7 cm) de Roberto Yoshida. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 403 : « Rosto de mulher » (39,5 x 29,3 cm) de Roberto Yoshida. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 404 : « Três irmãos » de R. Yoshida. *BOLETIM* n.13, mai. 1947, p. 8

Fig. 405 : « Templo oriental » de R. Yoshida. *BOLETIM* n.37, mai. 1949, CAPA

Fig. 406 : « Fabricação » de R. Yoshida. *BOLETIM* n.43, nov. 1949, p.13

Fig. 407 : « Era atômica » de R. Yoshida. *BOLETIM* n.45, jan. 1950, p.11

Fig. 408a : « Velocidade » de C. Cardoso. *BOLETIM* n.45, jan. 1950, p.11

Fig. 408b : « Velocidade » de R. Yoshida. *BOLETIM* n.45, jan. 1950, p.11

Fig. 409 : « Lobo do mar » (29,4 x 36,2 cm) de C. Cardoso. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 410 : « Chryzanthemos » (39,5 x 29,4 cm) de K. Kawahara. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 411 : « Mãos » (37,7 x 28 cm) de K. Kawahara. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 412 : « Viaduto » de K. Kawahara. *BOLETIM* n.37, mai. 1950, p.10

Fig. 413 : « Compasso » de K. Kawahara. *BOLETIM* n.40, ago. 1949, p.15

Fig. 414 : « Velhos sinos » de Morales Filho. *BOLETIM* n.31, nov. 1948, p.15

Fig. 415 : « Cena de cortiço » de Morales Filho. *BOLETIM* n.31, nov. 1948, p.15

Fig. 416 : « Bisbilhotice » de Morales Filho. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1950. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 417 : « A beira do lago » Morales Filho (29,1 x 39,5) de **Coll. Société française de photographie**

Fig. 418 : « Curiosa » Antônio S. Victor. *BOLETIM* n.23, mar. 1948, p.7

Fig. 419 : « Curiosidade » de Antônio S. Victor (31,5 x 30) de **Coll. Société française de photographie**

Fig. 420 : « Vida no deserto » (29,7 x 37,5) de Antônio S. Victor **Coll. Société française de photographie**,

Fig. 421 : « Ensaio de ballet » (28 x 38) de Thomaz Farkas. **Coll. Société française de photographie**,

Fig. 422 : «Fotos de Ballet » de Annemarie Heinrich BOLETIM n.62, jun, 1951, p.6

Fig. 423 : «Fotos de Ballet » de Annemarie Heinrich BOLETIM n.62, jun, 1951, p.6

Fig. 424 : « Retrato de Geraldo » (30,1 x 39,4) de Francisco Albuquerque. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 425 : « A margem da vida » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.41, set. 1949, p.13

Fig. 426 : « Estudo III » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.33, jsn. 1949, p.11

Fig. 427 : “Notre Séminaire d’Art Photographique dans une ‘vision’ de Geraldo. » Geraldo de Barros. BOLETIM, n.50, p. 17

Fig. 428 : Transcription du 4^{ème} Séminaire d’Art Photographique. BOLETIM, n.43, nov. 1949 p. 17

Fig. 429: « *Na janela* » de Geraldo de Barros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 430: “Jarra e copo” de German Lorca. BOLETIM, n.43, nov. 1949 p. 17

Fig. 431: « *Na janela* » (35 x 29,5 cm) de Sérgio Trevellin. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 432: « *Lavadeiras* » (29,7 x 39,7 cm) de Arnaldo Florence. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 433: “Campo Santo” de Arnaldo Florence. BOLETIM, n.32, dez. 1948, p.12

Fig. 434: “... e a chuva caía” de Arnaldo Florence. BOLETIM, n.51, jul. 1950, p. 14

Fig. 435: « *Roda gigante*» (33,8 x 29,3 cm) de Arnaldo Florence. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 436: « *Composição geométrica*» (30 x 29,3 cm) de Nelson Kojranski. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 437: “Melancolia marítima” de N. Kojranski. Catálogo do 9º Salão Internacional de Arte Fotografia de São Paulo, 1950. Acervo FCCB

Fig. 438: « *A casa branca*» (28,8 x 36,6 cm) de Nelson Kojranski. Coll. Société française de photographie, s.d.

Fig. 439: “Sombras” de Nelson Kojranski. BOLETIM, n.57, jan. 1951, p. 24

Fig. 440: “Simplicidade” de Nelson Kojranski. BOLETIM, n.69-70, jan. 1952, p. 14

Fig. 441: « *Turbilhão*» (39,1 x 29,5 cm) de Aldo Lima. **Coll. Société française de photographie**

- Fig. 442: “Turbilhão” de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.61, jun. 1951, Capa
- Fig. 443: “Selva” de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.55, nov. 1950, p.18
- Fig. 444: “Simples” de Aldo Lima. *BOLETIM*, n.69-70, jan-fev. 1952, p.11
- Fig. 445: “Devaneio” de Aldo Lima. 11º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1952. Collection FCCB de São Paulo
- Fig. 446: “Horizonte perdido” de Jean Lecocq. *BOLETIM*, n.62, jun.. 1951, p.19
- Fig. 447: « *Quando a cidade dorme* » (32,5 x 30cm) de Eduardo Salvatore. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 448: « *No amanhecer da vida* » (32 x 29,4cm) de Eduardo Salvatore. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 449: « *Retorno* » (27,5 x 35,5 cm) de Ângelo Nuti. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 450: “Velha proa” de Angelo Nuti. 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947. Acervo FCCB
- Fig. 451 : “Tropeiro” de Angelo Nuti. 6º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1948. Acervo FCCB
- Fig. 452 : “Estudo em branco” de Angelo Nuti. 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Acervo FCCB
- Fig. 453: « *Senhor dos Prados* » (27,7 x 38,9 cm) de Nelson Rodrigues. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 454: « *Marcos de uma época* » (29,8 x 35,7 cm) de Nelson Rodrigues. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 455: « *Innocence* » (29,7 x 39,7 cm) de Moacyr Moreira. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 456 : “Louvado seja Deus” de Moacyr Moreira.. 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Collection FCCB
- Fig. 457: “Oraison” de Antonio Marti. Photo-Monde, dez. 1953, p.36

Fig. 458 : “Crucifix en face de l’église à Hellocourt (France) ” de Zdened J. Pivecka. Photo-Monde, dez. 1953, p.37

Fig. 459 : “Sem título ” de Renzo Maggini. Photo-Monde, dez. 1953, p.38. Collection BnF

Fig. 460 : “Sem título ” de Renzo Maggini “Sinos na capela” de Renato Francesconi. Photo-Monde, dez. 1953, p.38-39. Collection BnF

Fig. 461 : “Sem título ” Photo-Monde, dez. 1953, p.38-39. Collection BnF

Fig. 462 : “Balaios ” (28,7x38,7 cm) de Renato Francesconi. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 463 : “Recolhendo a rede” de R. Francesconi.. 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Collection FCCB

Fig. 464 : “El Misti” (30,2x40,3 cm) Gaspar Gasparian. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 465: “Perspectiva em diagonal” Gaspar Gasparian. *BOLETIM*, n.46, fev. 1950, Capa

Fig. 466: “Em repouso” Gaspar Gasparian. *BOLETIM*, n.59, mar. 1951, p. 18

Fig. 467 : “Sinal dos tempos” de Gaspar Gasparian. 10º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, 1951. Acervo FCCB

Fig. 468 : “Visão paulista” (35,5x29,4 cm) de Renato Francesconi. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 469 : « Les dernières marches » de Tibor Csorgeo. *BOLETIM* n. 31, nov. 1948, p. 8

Fig. 470 : “Promenade” de Tibor Csorgeo. *BOLETIM* n. 31, nov. 1948, p. 8

Fig. 472 : “Arquitetura moderna” (40x29,5 cm) de German Lorca.. Coll. Société française de photographie, s.d.

Fig. 473 : “Arquitetura moderna” (40x29,5 cm) de German Lorca.. Coll. Société française de photographie, s.d.

Fig. 474 : “Chuva na janela” de German Lorca. *BOLETIM* n. 51, jul. 1948, p. 11

Fig. 475 : “Janela aberta” de German Lorca. *BOLETIM* n. 61, mai. 1951, p. 11

Fig. 476 : “Tetos brancos” de German Lorca. *BOLETIM* n. 66, out. 1951, p. 19

Fig. 477 : “Apartamentos” de German Lorca. *BOLETIM* n. 68, dez. 1951, Capa

Fig. 478 : “Casino de Pampulha” de Thomaz Farkas. *BOLETIM* n. 50, ago. 1950, Capa

Fig. 479 : “Fachada lateral do Ministério da Educação e da Saúde – Rio de Janeiro” de Thomaz Farkas (circa 1945). Collection Instituto Moreira Salles

Fig. 480 : “Iluminação” de Roberto Yoshida. *BOLETIM* n. 41, set. 1949, p.14

Fig. 481 : “Balcões” de Marcel Giró. BOLETIM n. 67, nov. 1951, p.17

Fig. 482 : “Vitrine de domingo” de Kazuo Kawahara. BOLETIM n. 68, nov. 1951, p.16

Fig. 483 : “Ascensão” de Kazuo Kawahara. BOLETIM n. 67, nov. 1951, p.25

Fig. 484 : “Les innocents” (40,3x29,9 cm) Raphael Landau. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 485 : “L’aube” (39x30 cm) Raphael Landau. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 486 : « Sans abri » (39x30 cm) Raphael Landau. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 487 : “Backtround for birth” Laurence Le Guay. PHOTOGRAMS OF THE YEAR, RPS – Londres, 1940. Collection Sfp

Fig. 488 : « Solarizada » (29,1x21,8 cm) de Geraldo de Barros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 489 : “Profil de jeune femme” de André Thévenet. BOLETIM n. 53, set.1950, p.25, p.12

Fig. 491 : “Solarisation” de R. Martinek. BOLETIM n.66, out. 1951, p.17

Fig. 492 : A SOLARIZAÇÃO – O que é e como executá-la. BOLETIM n.6, out. 1946, P.1

Fig. 493 : “Pastiche – Man Ray” de Daniel Masclet. Photo-Cinéma, oct. 1946, p 109. Collection Bnf

Fig. 494 : « Solarisation ». *Photo Almanac Prisma*, Éditions Prisma, 1938, p. 356. Collection Sfp

Fig. 495 : « Solarisation ». *Photo Almanac Prisma*, Éditions Prisma, 1938, p. 356. Collection Sfp

Fig 496: “Pearls” de Lionel Heymann. *American Annual of Photography* (1950), p. 149. Collection Sfp

Fig. 497: “Profile” de Ryno Sorner (Sweden). *Photograms of the Year* (1951). Collection Sfp

Fig. 498: “Leni” de Mrs. Jean Rudinger (London). *Photograms of the Year* (1953). Collection Sfp

Fig. 499 : *Chinese Photography* (1950). Collection Sfp

Fig: 500: “Portret (solarizacija)”, Fororevija (1955). Collection Sfp

Fig. 501: Geraldo de Barros (centre) assistant au montage du VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB. BOLETIM n. 48, abril de 1950, p. 7

Fig. 502: “Fotoforma n. 54” de Geraldo de Barros 13º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1954. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 503: “Composição I” de Geraldo de Barros. 14º Salão Internacional de Arte Fotográfica do FCCB, 1955. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 504: Carta de Francisco Aszmann a SFF. Acervo SFF, Niterói

Fig. 505: “20ème siècle” de Josef Pavelka. Photo-Revue, mars 1957, p. 52

Fig. 506 : “Danse de Kavadar” de Blajog BRNKOV. Photo-Revue, août 1957, p. 204

Fig. 507 : “Herbacées” de André Vanbocquestal Photo-Revue, janvier 1958, p. 16

Fig. 508 : “Ephémère” de R. Baeckerool. Photo-Revue, janvier 1958, p. 18

Fig. 509 : “Judy” de Roland Roup. Photo-Revue, février 1958, p. 36

Fig. 510 : “Étude en bleu” de Jean Elwell. Photo-Revue, février 1958, p. 37

Fig. 511 : “L’enfant des forains” de Jean Fage. Photo-Revue, juin 1958, p. 165

Fig. 512 : “Volcan” de Senkichi Kobuko. Photo-Revue, octobre 1958, p. 271

Fig. 513 : “Dans un miroir” de Keūichi Mejima. Photo-Revue, octobre 1958, p. 272

Fig. 514 : “La Nature Morte” de Saburo Ueda. Photo-Revue, octobre 1958, p. 273

Fig. 515 : “Embarquement” de Hiroshi Yumoto. Photo-Revue, octobre 1958, p. 274

Fig. 516 : “Derrière un store” de Koichi Uchimura. Photo-Revue, octobre 1958, p. 275

Fig. 517 : “Files de pêche” de Edit Molnar. Photo-Revue, février 1959, p. 39

Fig. 518 : “Sem título” de René Jacques. Photo-Revue, juillet 1959, p. 182

Fig. 519 : “Sem título” de Jacques Six. Photo-Revue, juillet 1959, p. 183

Fig. 520. LUNA, Jayme Moreira de Luna. « Sinfonia de lus ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 521. FILHO, José Oiticica. « Forma ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 522 : “Sinfonia de lus” de Chakib Jabor « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 523: ”Variação” de Sylvio Coutinho de Moraes « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 524: : ”Filigrana” de Ary Pereira « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 525. SANTOS, José Correa. « La escalera ». « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 526: “Dunes” de V. E. Hannelmann « Photos du Brésil ». Photo-Revue, Janvier 1960, p. 236. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 527. “Playing hands”. De J. Em. Borrenbergen «Fotokring Iris”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13

Fig. 528 “Simplicité” de Jules Meeus. «Fotokring Iris”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13

Fig. 529 : “4 Oudjes” de L. Bowen. «Fotokring Iris”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.13

Fig. 530: “Sem título” de Nigel Henderson. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26

Fig. 531: “The beach” de Harriet Crowder. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26

Fig. 532 : “Sponge spieules” de Douglas F. Lawson. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26

Fig. 533:.. “Wet crossing” de W. Suschitzsky. «Combined Society”. BOLETIM n. 93, oct. 1954, p.26

Fig. 535:.. “Desenho de inverno” de Teikichi Okajima. “Fotografia japonesa”. BOLETIM n. 96, jun-jul. 1955, p.21

Fig. 536:.. “Na carruagem” de Eigi Uygaki. “Fotografia japonesa”. BOLETIM n. 96, jun-jul. 1955, p.21

Fig. 537: “Depois do temporal” de De Blasi. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955

Fig. 538: “Ritmo” de De Blasi. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955

Fig. 539:.. “Sicilia” de Narzini. “A fotografia italiana hoje”. BOLETIM n. 95, abr-mai de 1955

Fig. 540 “Mes lunettes” de Viollon. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 541 “La jeune fille” de Daniel Masclet. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 542 “Petit rat” de Denise Colombe. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 543:.. “Sem título” de A. Garban. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 544. “Sem título” de R. Doisneau. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 545 :. “La mère” de M. Amson. “A exposição fotográfica francesa”. BOLETIM n. 91, ago. 1954

Fig. 546:.. “Pouco branco sobre preto” de Jean Bouchet. “Diagnóstico do subjetivo”. BOLETIM n. 97, ago-out. 1955

Fig. 547:.. “Figura em direção ao plano” de Wolfgang Haut. “Diagnóstico do subjetivo”. BOLETIM n. 97, ago-out. 1955

Fig. 548: “Movimento sobre estrutura” de Otto Steinert. “Diagnóstico do subjetivo”. BOLETIM n. 97, ago-out. 1955

Fig. 549 : « Retrato de Geraldo » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.61. mai 1951, p. 9

Fig. 550 : “RETRATO » de Francisco Albuquerque. BOLETIM n.80. dez. 1952, p. 11

Fig. 551 : “Devaneio » VERSO de Francisco Albuquerque.

Fig. 552 : « Eliane » de Francisco Albuquerque. **Coll. Société française de photographie**

Fig; 553 : « Eliane » VERSO de Francisco Albuquerque. Coll. Société française de photographie, s.d.

Fig. 554 : “Av. São João” de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 95, abr-mai 1955, p. 14

Fig. 555 : “Sem título” de Francisco Albuquerque. BOLETIM n. 87, fev.-mar. 1954, p.23

Fig. 556: SALVATORE, Eduardo. “Manhã brumosa” (29,5 x 36,5 cm). **Coll. Société française de photographie.**

Fig. 557: SALVATORE, Eduardo. « *Parede* ». **Coll. Société française de photographie**

Fig. 558: “Trabalho” de Eduardo Salvatore. Catálogo 13º Salão Internacional FCCB, 1954

Fig. 559: “Composição” de Eduardo Salvatore. Catálogo 14º Salão Internacional FCCB, 1955

Fig. 560: “Sem título” de Eduardo Salvatore. Catálogo 18º Salão Internacional FCCB, 1959

Fig. 561: “Sem título” de Eduardo Salvatore. Catálogo 18º Salão Internacional FCCB, 1960

Fig. 562: “Estudo com movimento” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n. 81, 1953, p. 13

Fig. 563 : “Os craques do Cambuci” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.84, 1953, p.9

Fig. 564 : “Composição” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.87, p.15

Fig. 565 : “Irmãos” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.99, p.14

Fig. 566 : “Visão paulistana” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.95, abr-mai 1955, capa

Fig. 567 : “Impacto” de Eduardo Salvatore. BOLETIM n.104, dez. 1958 p.25

Fig. 568 : « *Horizonte perdido* » Jean Lecocq (38,3x25,6 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 569: “*A jangada chegou*” Jean Lecocq (39,4X27,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 570: “Um dedo de prosa” de Jean Lecocq. 11º Salão Internacioanl FCCB 1952

Fig. 571: “Matinal” de Jean Lecocq. 12º Salão Internacioanl FCCB 1953

Fig. 572: “Cortiço” de Jean Lecocq. 14º Salão Internacioanl FCCB 1955

Fig. 573 : “Idade de ouro” de Jean Lecocq. 15º Salão Internacioanl FCCB 1956

Fig. 574: “Madrugada” de Jean Lecocq. BOLETIM n.95, abr-mai, 1955

Fig. 575 : “Bric-a-brac” de Jean Lecocq. BOLETIM n.96, jun.-jul. 1955

Fig. 576 “Expressions » de Jean Lecocq. Fotoarte n.1, mai. 1958

Fig. 577 : “Quo vadis ?” de Jean Lecocq. Catálogo do 12o Salão Internacional FCCB, 1953

Fig. 578: “Pescaria” de Jean Lecocq. Catálogo do 18o Salão Internacional FCCB, 1959

Fig. 579: YALENTI, José. « *Noivado da floreta* ». **Coll. Société française de photographie**

Fig. 580 : YALENTI, José. « *Círculos* ». **Coll. Société française de photographie**

Fig. 581: YALENTI, José. « *Retângulos e Triângulos* ». **Coll. Société française de photographie**

Fig. 582: “Pregação” de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

Fig. 583: “Pentagrama” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953

Fig. 584 : “Dansa” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953

Fig. 585: “Beirais” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1953

Fig. 586: “Estudo” de José Yalenti. Catálogo Salão Internacional FCCB, 1954

Fig. 587: “Crepúsculo” de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1957

Fig. 588: “Cercado” de José Yalenti. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 589: “Triânguloso” Gertrudes Altschull. FOTOARTE n.1, maio 1958

Fig. 590: “*Arquitetura*” (1951) de Guilherme Malfatti **Coll. Société française de photographie**

Fig. 591: “*Arquitetura*” (1957) de Guilherme Malfatti. Salon International de São Paulo, 1957

Fig. 592: “*Terra e Seiva*” de Guilherme Malfatti **Coll. Société française de photographie**

Fig. 593: “*Forminhas*” de Guilherme Malfatti **Coll. Société française de photographie**

Fig. 594: “*Inspiração*” (1942) de Guilherme Malfatti. I Salão Paulista FCCB 1952

Fig. 595: “*Autorretrato*” de Guilherme Malfatti. Salão Internacional de São Paulo FCCB, 1950

Fig. 596: “*Pássaros da noite*” de Guilherme Malfatti. BOLETIM n.85, dez. 1953

Fig. 597: “*Impedimento*” de Guilherme Malfatti. BOLETIM n.85, dez. 1953

Fig. 598: Um grupo formado pelas Sra. Lourdes Doval, J. Yalenti, Sra. Gertrudes Altschul, Nair Sterenyl e casal Herros Cappello. BOLETIM n.85, dez. 1953

Fig. 599: “Variante da fila”. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 600: “Chícara de café” de E. Sato. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 601: “Chícara de café” de E. Sato. BOLETIM n.102, dez. 56-jan. 57, p. 13

Fig. 602 : “Vento” de E. Sato. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 603 : “Espiga de capim” de E. Sato. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 604: “Sem título” de E. Sato. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 605: “Reflexos e sombras” de E. Sato. Salon International de São Paulo FCCB, 1954

Fig. 606 “Copos” de E. Sato.. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 607: “Depois da neblina” de E. Sato. Salon International de São Paulo FCCB, 1957

Fig. 608: “Ovos” de R. Yoshida (1951). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 609: “Cinemascope” de R. Yoshida (1960). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 610: “Rosto de mulher” de R. Yoshida (1951). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 611: “A folha caiu”.” de R. Yoshida (1960). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 612: “Epa”.” de R. Yoshida (1960). Salon International de São Paulo FCCB, 1954

Fig. 613: “Família” de R. Yoshida. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 614: Capa de Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954

Fig. 615: Exposição Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954

Fig. 616: Exposição Roberto Yoshida. BOLETIM n. 94, set. 1954

Fig. 617: Eduardo Salvatore, Roberto Yoshida e José Yalenti. BOLETIM n. 94, set. 1954

Fig. 618: “Dança cigana” de Roberto Yoshida. Fotoarte n.2, junho de 1958

Fig. 619: “Ritmo” de Ângelo Nuti. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 620: “Sinfonia de luzes” de Chakib Jabor. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 621: “Sequência” de Chakib Jabor. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 622: « Scherzo n.7 » H. Fellet. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 623: « Equilíbrio » de José Yalenti. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 624: « Contorno » de Pedro Calheiros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 625: « Fantasia » de Pedro Calheiros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 626: « Sopro do vento» de Pedro Calheiros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 627: “Cerâmica” de Pedro Calheiros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 628: « Rua de Ouro Preto» de Pedro Calheiros. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 629: “Mocidade distante” e “Fantasia”. FOTOARTE n. 6, outubro de 1958, p.4

Fig. 630: “Estudo” de Pedro Calheiros. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 631: “Passeio a Ouro Preto” de Wilson Baptista. Foto Revista n. 27, ago. 1955 – Sociedade Fluminense de Fotografia, Niterói, p.11

- Fig. 632: “Fotografando Ouro Preto” de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956
- Fig. 633: “Fotografando Ouro Preto” de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956
- Fig. 634: “Fotografando Ouro Preto” de Rubens Teixeira Scavone. BOLETIM n. 99, maio 1956
- Fig. 635: “Malabarista” II Salão Paulista FCCB, 1943
- Fig. 636: “Linhas e tons” de Plínio Mendes. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 637: “Estrada da Fazenda – S. Lourenço” I Salão Paulista FCCB, 1942
- Fig. 638: “Ao cair da tarde” Salon International de São Paulo FCCB, 1947
- Fig. 639: “Sem título”. BOLETIM n. 92, set. 1954.
- Fig. 640: “Casa de colonos” Salon International de São Paulo FCCB, 1955
- Fig. 641: “Caminho para o mar” de Jayme Moreira Luma. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 642: “Sinfonia de luz” de Jayme Moreira Luma. Photo-Revue, janv. 1960, Collection BnF
- Fig. 643: “Entardecer santaritense” de Jayme Moreira Luma. Salon International de São Paulo FCCB, 1948
- Fig. 644: “Montanhas sul-mineiras” de Jayme Moreira Luma. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 645: “Finis” de Jayme Moreira Luma. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 646: “O valor da Técnica na Arte Fotográfica” de Jayme Moreira Luma. Foto Revista n. 25, 1954
- Fig. 647: “Caiçara” de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1952
- Fig. 648: “n. 243” de Marcel Giró. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 649: “Suavidade” de Marcel Giró. BOLETIM n. 63, jul. 1951
- Fig. 650: “Cerca” de Marcel Giró. BOLETIM n. 68, dez. 1951
- Fig. 651: “Forma 5” de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1959
- Fig. 652: “Formas” de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1960
- Fig. 653: “Figuras” de Marcel Giró. Salon International de São Paulo FCCB, 1960
- Fig. 654: “Composição com garrafas” de Ivo Ferreira Silva. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 655: “Emoção frustrada” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1953
- Fig. 656: “Figura humana – um marginal” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1953
- Fig. 657: “Tangerinas” de Ivo Ferreira Silva. Fotoarte n.6, out. 1958
- Fig. 658: “Perfil do mar” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 659: “Mula sem cabeça” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 660: “Fotografia de ficção - Gaivota” de Ivo Ferreira Silva. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 661: “Walmara Lúcia” de Mario Fiori. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 662: “Botijas n.2” de Mario Fiori. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 663: “Alto da terra” de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1951

Fig. 664: “Repouso” de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

Fig. 664: “Quimeras” de Mario Fiori. Salon International de São Paulo FCCB, 1952

Fig. 665: “Retrato” de José Correa dos Santos. Salon Brasileiro do Foto Clube Brasileiro, 1952

Fig. 666: “Elementos” de José Correa Santos. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 667: “A família” de José Correa Santos. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 668: “Ballet” de José Correa Santos. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 669: « La escalera” de José Correa Santos. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 670: « Sem título” de Rubens Teixeira Scavone. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 671: “Composição com figura n. 3” de Rubens Teixeira Scavonte. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 672 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 673 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 674 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 675 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 676 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 677 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 678 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 679 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 680 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 681 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 682 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 683 : Catalogue du 17ème Salon International de São Paulo FCCB, 1958. Collection FCCB de São Paulo

Fig. 684 : « Janela » de Palmyra Giró. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 685 : « Sem título » de Palmyra Giró. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 686 : « Sem título » de Camillo Joan. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 687 : « Sem título » de Camillo Joan. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 688 : « Sem título » de Camillo Joan. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 689 : « Sem título » de Camillo Joan. BOLETIM n.105, janv. 1959

Fig. 690 : « Sem título » de Camillo Joan. BOLETIM n.109, mai-jun. 1959

Fig. 691 : « Sem título » de Camillo Joan. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 692 : « Sem título » de Camillo Joan. BOLETIM n.125, set. 1961

Fig. 693 : « Sem título » de Willian Brigatto. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 694 : « Sem título » de Willian Brigatto. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 695 : « Blacklight » de Willian Brigatto. Salon International de São Paulo FCCB, 1953

Fig. 696 : « Sem título » de Willian Brigatto. BOLETIM n. 116, mar-abr. 1960

Fig. 697 : « Encruzilhada » de José Camargo. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 698 : « Portrait » de José Camargo. Salon International de São Paulo FCCB, 1953

Fig. 699 : « Sem título » de José Camargo. BOLETIM n. 106, fev. 1959

Fig. 700 : « Branco e preto » de Marseau Franco. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 701 : « Photo n. 2 » de José Galdão. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 702 : « Cena de rua » de Fernando T Mendes. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 703 : « Sem título » de Fernando T Mendes. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 704 : « Paus de jangada » de Jean Lecocq. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 705 : « Fantazia 2/58 » de Alberto Juan Martinez. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 706 : « Pedestre » de Alberto Juan Martinez. Salon International de São Paulo FCCB, 1960

Fig. 707 : « Sem título » de Tufy Kanj. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 708 : « Freiras » de Benedito Leite. **Coll. Société française de photographie**

- Fig. 709 : « Retrato » de Tufy Kanjy. BOLETIM n. 84, 1953
- Fig. 710 : « Retrato » de Tufy Kanjy. BOLETIM n. 100, jun.-jul 1956
- Fig. 711: « Estudo n.1 » Alberto Bacelar Lima. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 712: « Karl » Alberto Bacelar Lima. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 713: « Curral de peixes » Alberto Bacelar Lima. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 714: « Reflexo » Alberto Bacelar Lima. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 715: « O Encontro » de Luciano Pinto. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 716: « Tentadora » H. Fellet. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 717: « Portrait II » Stephan Rosembauer. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 718: « Mestre Jovani » de Geraldo Gomes. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 719: « Bambus » de Geraldo Gomes. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 720: « Pegadas » de Edgar Rei. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 721: « Cercadas » de Edgar Rei. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 722: « Quietude » de Décio Brian. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 723: « Escrevendo na vidraça » de Décio Brian. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 724: « Filigrana » de Ary Pereira. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 725: « Porta » de Manuel Alvarez. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 726: « Manilhas » de Manuel Alvarez. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 727: « Brincando » de Manuel Alvarez. Exposição Mundial SFF, 1957
- Fig. 728: « Desabrochar de uma rosa » de Victor Hammelmann. **Coll. Société française de photographie**
- Fig. 729: Photographie de Yung Wai Wah de Hong Kong, Exposição Mundial SFF, 1957
- Fig. 730: Photographie de Ho Chung-Hei de Hong Kong. Exposição Mundial SFF, 1957
- Fig. 731: Photographie J. F. Sichhart d'Allemagne. Exposição Mundial SFF, 1957
- Fig. 732: Photographie de Chuy Yu de Hong Kong. Exposição Internacional ABAF, 1955
- Fig. 733: Photographie de Victor Skita d'Hongrie. Exposição Internacional ABAF, 1955
- Fig. 734: “Só” de Davied de Almeida Carvalho. Exposição Internacional ABAF, 1955
- Fig. 735: « *Recriação 1- 5* » de José Oiticica Filho. Coll. Société française de photographie
- Fig. 736: « *Metaesquema, 1958* » de Hélio Oiticica. Coll. Tate Modern, Londres
- Fig. 737: “*Fig. 2. Recriação, Positivo + Negativo do original da figura 1*” de José Oiticica Filho. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 ago. 1958, p. 3.
- Fig. 738: “*Recriação, Dupla combinação dos elementos da figura 2*” de José Oiticica Filho. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 24 ago. 1958, p. 3.

Fig. 739: “*Recriação, Positivo + Negativo do original da figura 1, em posição relativa diferente da figura 2 e recombinações em simetria central, como no original*” de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 24 ago. 1958, p. 3.

Fig. 740: “*Fig.1 – Criação original*” de José Oiticica Filho. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, 24 ago. 1958, p. 3.

Fig. 741: “Alguém que passa” de José Oiticica Filho. *Salon International de São Paulo FCCB*, 1953

Fig. 742: “Forma 17-B” de José Oiticica Filho (38,6x34,3 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 743: “Abstração 1-57” de José Oiticica Filho (41,6x34,3 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 744: “Derivação 11” de José Oiticica Filho. *Fotoarte* n. 24, abr. 1960

Fig. 745: “Baixo relevo” de Tufy Kanjy. *BOLETIM* n.87, fev-mars. 1954

Fig. 746: “Forma 20-A” de José Oiticica Filho. *Salon International de São Paulo FCCB*, 1957

Fig. 747: « (Ré)création - 14/1 » de José Oiticica Filho. *Fotoarte* n. 24, abr. 1960

Fig. 748: « (Ré)création 13-1 » de José Oiticica Filho (41,8x30,4 cm). **Coll Société française de photographie**

Fig. 749: « Noturno » de José Oiticica Filho. *l'Exposition Internationale d'Art Photographique de Florianópolis du Foto Clube de Santa Catarina*, 1959

Fig. 750: Extrait du catalogue de l'Exposition Internationale d'Art Photographique de Florianópolis du *Foto Clube de Santa Catarina*, 1959

Fig. 751: Extrait du catalogue 18^e Salo International de São Paulo FCCB, 1959

Fig. 752: « *Abstração – 2* » de Emmanuel Couto Monteiro (38,5x28,6 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 753: « *Abstração – 3* » de Emmanuel Couto Monteiro (25x39,5 cm). **Coll. Société française de photographie, s.d.**

Fig. 754: « *Criação 2* » de Emmanuel Couto Monteiro (21,2x40,3 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 755: « *Mosaico* » de Emmanuel Couto Monteiro. *FOTOARTE* n. 31, nov. 1959

Fig. 756: “Escala florida” de Luis Vaccari. (FCCB) VIII Internacional de Arte Fotográfica, FCCB – São Paulo, 1949 Collection FCCB

Fig. 757: “Natureza morta” de Luis Vaccari. *BOLETIM* n. 128, dez. 1961

Fig. 758: « *Passeio (Estudo)* » de Herros Cappello (29,9 x 40,3 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 759: « *Estudo de solarização n.3* » de Herros Cappello (29 x 39 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 760: « *Solarização* » de Herros Cappello (29,9x40,2 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 761: « *Composição* » de Herros Cappello. BOLETIM n. 103 s.d.

Fig. 762: « *Abstração* » de Herros Cappello. BOLETIM n. 104, dez. 1958

Fig. 763: « *Reclusa* » de Herros Cappello. Salon International de São Paulo FCCB, 1955

Fig. 764: « *Os pescadores* » de Sylvio Coutinho de Moraes (17,6x42,2 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 765: « *Variação* » de Sylvio Coutinho de Moraes. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 766: « *Turbilhão* » de Sylvio Coutinho de Moraes (39,1x29,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 767: « *Derivação* » de Sylvio Coutinho de Moraes (29,6x39,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 768 : « *Reflexos* » de Nelson Peterlini (29,3 x 39 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 769 : « *Composição n.1* » de Nelson Peterlini (29,4 x 39,2 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 770 : « *Chaminé* » de N. Peterlini. BOLETIM n. 106, fev. 1959

Fig. 771 : « *Sem título* » de N. Peterlini BOLETIM n. 106, set. 1959

Fig. 772: PETERLINI, Nelson. « *Sem título* » (26,6x38,5 cm) **Coll. Société française de photographie**

Fig. 773: « *Fotograma* » de José Mauro Pontes (28,4x35,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 774: Photographie de Otto Steinert. BOLETIM n. 81, janv. 1953

Fig. 775: Photographie de William Klein. BOLETIM n. 81, janv. 1953

Fig. 776: « *Dominó* » de Emil Issa. BOLETIM n. 102, dez 56- jan. 57

Fig. 777: « *Aida* » de Emil Issa. Boletim n. 103, s.a., Capa

Fig. 778: « *Inclémência* » de Emil Issa (29,7x39,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 779 : « *Reflet* » de Aldo Lima : « *Photographies brésiliennes* ». Photo-Cinéma, Février 1960, p. 1. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 780 « *Pintor* » de Paulo Takayama. *Photographies brésiliennes* ». Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 781 : “Sherzo n. 9” de H. Fellet Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 782 « Fantasia» de Pedro Calheiros. Photographies brésiliennes”. Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 783: “Coincidências” de Emil Issa (37x28,3 cm). Coll. Photographies brésiliennes de la Société française de photographie

Fig. 784 : « Ballet» de José Correa Santos. Photographies brésiliennes”. Photo-Cinéma, Février 1960, p. 28. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 785: « Sommaire ». Photo-Monde, Février 1954, p. 1. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 786 : « Carnaval à Rio ». Photo-Monde, Février 1954, p. 2. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 787 : « Carnaval à Rio ». Photo-Monde, Février 1954, p. 5. Coll. Bibliothèque nationale de France

Fig. 788 : “*Environs de Rio de Janeiro. Végétation tropicale*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 789 : “*Rio de Janeiro, Avenida Beira-Mar vers l’aéroport*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 790 : “*Rio de Janeiro, Favelles*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 791 : *Rio de Janeiro – La petite église Santa Luzia de vieux style portugais et le Ministère de l’Éducation au milieu des grand immeubles modernes*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 792 : « *Rio de Janeiro – Les trams*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 793 : “*Bagnieuse*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 794 : “*Vendeuse de Cocadas à Rio*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 795 : “*Belo Horizonte. Petit marchand d’ananas*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 796 : “*Belo Horizonte. Au centre de la ville*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 797 : “*Belo Horizonte – Les gratte-ciel vus des vieux quartiers*”. Photo-Monde, Mars 1954

Fig. 798 : « Crianças » Emil Issa (29,3x39,2 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 799: « Indiscrição » de Casemiro Mello (39,5x39,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 800: « O guloso » de Walter Van Erueen (39,8x29,9 cm). **Coll. Société française de photographie**

Fig. 801: « Passante » de Marcelo Martins. **Coll. Société française de photographie**

Fig. 802: « Citadino » de Alberto Juan Martinez (24,2x39,5 cm). **Coll. Société française de photographie**

ANNEXES

Annexe 1 : Participation étrangère au Salon Internacional (1944 - 1951)

Salons Internationaux FCCB	Participation étrangère au Salon Internacional (1944 - 1951)							
	nombre de photographes – nombre d'images acceptées							
Pays	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951
Allemagne	X	X	X	X	X	X	1-2	8-17
Angola	X	X	X	X	X	X	X	1-1
Argentine	40-78	35-46	31-58	26-42	19-28	14-15	13-17	15-18
Australie	X	X	5-7	1-3	6-8	1-1	X	1-1
Autriche	X	X	X	1-4	2-4	2-5	1-1	18-26
Belgique	X	X	1-2	4-8	3-5	5-8	2-4	16-20
Bolivie	X	6-9	X	X	X	X	X	X
Canada	5-10	6-11	X	2-4	X	X	2-5	2-5
Chili	1-1	X	3-5	1-2	4-4	1-1	X	X
Chine	X	X	X	X	X	7-14	X	10-15
Costa Rica	X	X	X	X	X	1-1	1-1	1-1
Cuba	X	X	7-18	7-16	1-2	4-6	7-9	X
Danemark	X	X	1-3	1-1	2-3	X	1-1	2-2
Équateur	X	X	1-1	X	X	X	X	X
Espagne	X	X	X	11-18	3-5	5-6	1-1	11-14
États-Unis	29-81	53-118	15-33	18-34	19-45	16-26	11-25	21-38
Philippines	X	X	X	X	X	1-1	X	X
Finlande	X	X	X	X	1-3	X	1-2	1-1
France	X	X	X	2-3	1-2	2-2	4-5	11-11
Grèce	X	X	X	X	X	X	1-1	X
Hollande	X	X	4-4	2-4	4-6	2-5	1-3	2-2
Hongrie	X	X	X	X	5-16	7-11	2-3	7-9
Inde	X	X	1-4	1-2	3-4	1-1	2-2	4-4
Italie	X	X	X	26-42	27-49	23-32	12-16	10-15
Japon	X	X	X	X	X	X	X	7-11
Luxembourg	X	X	X	X	1-1	X	2-5	3-4
Mexique	X	1-3	1-2	X	2-3	X	X	X
Norvège	X	X	X	1-3	X	X	X	X
Paraguay	1-1	X	X	X	X	X	X	X
Pérou	X	1-2	X	X	X	X	X	X
Portugal	X	X	22-2	9-16	11-23	5-9	9-14	8-10
Royaume-Uni	1-3	X	1-2	3-8	1-2	9-13	2-5	6-11
Roumanie	X	X	X	X	X	X	X	1-2
Syrie	X	X	X	X	X	X	X	1-1
Suède	X	X	1-2	2-6	X	X	1-3	3-5
Suisse	X	X	X	2-3	X	X	X	4-8
Tchécoslovaquie	X	X	1-1	2-3	2-2	X	X	1-1
Yougoslavie	X	X	X	1-1	1-1	X	X	8-13
Uruguay	X	10-13	1-1	1-1	X	X	2-3	X

Annexe 2 : Participations aux salons (1946-1953) – Société française de photographie

Salons Internationaux Société française de photographie	Participations aux salons (1946 – 1953)						
	Nombre de photographes – nombre d’acceptations						
Pays	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1953
France	121 – 195	64 – 129	74 – 140	74 – 196	60 – 132	68 – 162	63 – 92
Afrique du Sud	1 – 1	2 – 4	2 – 2	2 – 3	1 – 2	1 – 2	X
Allemagne	X	X	X	8 – 21	5 – 10	2 – 7	2 – 3
Argentine	4 – 8	X	1 – 3	X	1 – 3	2 – 6	1 – 1
Australie	1 – 1	3 – 4	1 – 2	1 – 1	2 – 3	1	X
Autriche	X	X	1 – 2	X	X	X	3 – 4
Belgique	3 – 4	7 – 11	4 – 11	3 – 4	4 – 8	4 – 10	7 – 10
Brésil	12 – 19	8 – 12	1 – 2	11 – 17	32 – 55	16 – 23	17 – 23
Canada	1 – 4	6 – 17	2 – 4	X	X	X	2 – 3
Ceylan	1 – 1	1 – 1	1 – 1	X	X	X	X
Tchécoslovaquie	16 – 11	17 – 31	23 – 54	11 – 31	X	1 – 3	X
Chili	X	X	X	2 – 4	X	2 – 4	X
Chine	4 – 5	X	1 – 3	1 – 4	11 – 32	10 – 24	10 – 15
Cuba	X	X	X	2 – 3	1 – 2	X	X
Danemark	1 – 2	2 – 4	4 – 5	2 – 2	X	X	1 – 1
Égypte	4 – 6	1 – 3	5 – 9	2 – 2	1 – 1	X	X
Espagne	X	X	13 – 24	3 – 6	3 – 7	3 – 12	4 – 5
États-Unis	48 – 88	13 – 27	21 – 41	10 – 17	9 – 16	3 – 9	8 – 10
Finlande	X	X	X	X	X	X	1 – 1
Grèce	1 – 3	X	X	X	X	X	X
Pays-Bas	1 – 2	3 – 3	X	1 – 1	X	X	X
Hongrie	23 – 61	11 – 33	9 – 25	5 – 9	5 – 11	4 – 7	5 – 13
Inde	5 – 11	2 – 4	5 – 16	3 – 5	4 – 6	4 – 7	6 – 9
Yougoslave	X	X	X	X	1 – 1	3 – 6	X
Irlande	3 – 3	X	X	X	X	X	8 – 18
Islande	X	X	1 – 1	1 – 1	X	X	X
Italie	X	29 – 65	27 – 45	12 – 16	5 – 9	4 – 5	3 – 6
Japon	X	X	X	15 – 40	24 – 40	28 – 51	51 – 76
Luxembourg	1 – 1	X	X	X	X	X	X
Mexique	X	1 – 2	X	X	X	X	X
Monaco	1 – 2	X	X	X	X	X	X
Nouvelle-Zélande	2 – 2	1 – 1	X	2 – 2	X	X	X
Norvège	3 – 5	2 – 3	1 – 4	X	1 – 2	1 – 4	X
Palestine	1 – 4	X	X	X	X	X	X
Pakistan	X	X	X	X	2 – 3	2 – 6	3 – 4
Pologne	4 – 9	X	X	X	X	X	X
Portugal	5 – 9	3 – 3	2 – 4	3 – 3	3 – 7	3 – 7	5 – 5
Royaume-Uni	30 – 48	21 – 32	12 – 21	6 – 14	8 – 18	1 – 3	X
Roumanie	3 – 4	X	X	1 – 4	1 – 1	X	X
Suède	5 – 9	4 – 6	2 – 3	3 – 5	X	1 – 3	1 – 1
Suisse	4 – 9	3 – 4	1 – 3	4 – 8	1 – 3	2 – 7	2 – 4
Turquie	X	X	X	X	1 – 4	2 – 6	X
Urss	17 – 34	X	X	X	X	X	X
Uruguay	X	2 – 3	X	X	X	X	X
Vietnam	X	X	X	X	X	2 – 4	9 – 12

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERTI, Verena. *Historia oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1990
- _____, _____. *Ouvir contar – textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- AMAR, Jean-Pierre. *Histoire de la photographie*. Paris. Presses Universitaires de France, 1997.
- ARRUDA, Rogéio P. *Album de Bello Horizonte, signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX*. (Dissertação de mestrado em Comunicação Social), UFMG, 2000
- BAHIA, Cláudio Lister Marques. “Política, arte e arquitetura – uma experiência modernista”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 119-137, dez. 2004
- BARBOSA, Alexandre de Freitas. O mercado de trabalho antes de 1930: emprego e "desemprego" na cidade de São Paulo. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 80, Mar. 2008,
- BARTHESES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTOLOMEU, Anna Karina C. *Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte – Gabinete fotográfico da CCNC, 1894-1897*. *Varia História – Revista do Programa de Pós-Graduação em História/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, n. 30, v. 2003. pp. 37-66.
- BAURET, Gabriel. *Approches de la photographie*. Paris. Armand Colin, 2004.
- BELTING, Hans. *Antropologia de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. *Textos escolhidos*. Ed. Abril, 1983
- _____, _____. Walter. *Pequena História da fotografia*. In: KOTHE, Flávio R. (org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 219-240.
- BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art moyen – essai sur les usages de la photographie*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1965.
- BRESCIANI, M. Stella (org.). *Imagens da cidade – séculos XIX e XX*. São Paulo ANPUH/Marco Zero/Fapesp, 1992.
- SILVA, Fabiana de Fátima Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras – A fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em História da UFPE. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005, 300 p.
- BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris. Presses Universitaires de France, 2000
- BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2001
- BURKE, Peter. BRIGGS, Asa. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- CAMPOS, Luana Carla Martins. “Instantes como esse serão seus para sempre’: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939)”. *Dissertação de Mestrado*, Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008
- CARVALHO, Vânia Carneiro de ; LIMA, Solange Ferraz de . *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo*. álbuns de São Paulo (1887-1954).. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1997
- CASTEL & SCHNAPPER. « Ambition esthétique et aspirations sociales ». IN. : BORDIEU, Pierre. *Un art moyen*. p.145
- CEBULSKI ; DEBISE ; DEVINCRE ; PEQUIGNOT. *La Société Française de Photographie des origines à 1914* (Mémoire). ENS Louis Lumière. Paris, 2002
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petropolis , RJ: Vozes, 1998
- CHALLINE, Éléonore. *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*. Éditions Macula, Paris, 2018
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.
- CHÉROUX, Clément. *Une généalogie des formes récréatives en photographie (1890-1940)*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L’Université de Paris 1, Paris, 2004

- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através dos anúncios de jornais: Juiz de Fora, 1887-1910. *Locus* – Revista de História. Juiz de Fora: EDUFJF, v.6, n.1, 2000, p. 127-146.
- CLARKE, Graham (org.). *The portrait in photography*. England: Reaktion Books, 1992
- COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.
- D'ALMEIDA, Fabrice. *Images et propagande*, Casterman-Giunti, Paris, 1995
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris. Éditions Gallimard, 1992.
- DENOYELLE, Françoise. *La lumière de Paris – Le marché de la photographie 1919-1939*. Paris. L'Harmattan, 1997.
- _____, _____. *La lumière de Paris – Les usages de la photographie 1919-1939*. Paris. L'Harmattan, 1997.
- _____, _____. Françoise. *Une étape du déclin – La SFP pendant la Seconde Guerre Mondiale*. Études Photographiques – Sfp, n. 4, Paris, 1998
- DOBRANSZKY, Diana. “A legitimação da fotografia no museu: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia” (Tese), Unicamp (Instituto de Artes), 2008
- DOMENACH, Jean-Marie. A propaganda política. Edição Ridendo Castigat Moraes para ebooksbrasil.com, 2005
- DUBOIS, Philippe. O ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1998
- ENDICA, Geraldo. O combate contra os “quistos étnicos”: identidade, assimilação e política imigratória no Estado Novo. *LOCUS* – UFJF, Juiz de Fora, n. 1515, 2009. p. 171-187
- FABRIS, Annateresa. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991
- _____, _____. *Identidades Virtuais – uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2004.
- _____, _____. *O desafio do olhar – Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- ESPADA, Heloísa. “Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros” (Dissertação de Mestrado). USP. São Paulo, 2006.
- _____, _____. *Geraldo de Barros e a fotografia*. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Edições Sesc São Paulo, 2014
- ETCHEVERRY, Carolina Martins. “A fotografia experimental brasileira em Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964)” (Tese). PUC-RS. Porto Alegre, 2012
- FARIA, Carlos Aurélio P. . A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: Eliana de Freitas Dutra. (Org.). BH: Horizontes Históricos. 1ed. Belo Horizonte: C/Arte, 1996
- FEYEUX, Anais. “De l'empire au marché », *Études Photographiques*, 24 - novembre 2009.
- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografia: crisis de história*. Barcelona: Actar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997
- FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Larousse, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares. *Domínios da imagem*, v. 11, n. 20, p. 72-94, jan./jun. 2017.
- GUNTHER, André ; POIVERT, Michel ; TROUFLÉAU, Carole. *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie* », *Études photographiques*, [18 | Mai 2006](http://etudesphotographiques.revues.org/2373), [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/2373>.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
- HARTOG, François. *Évidence de l'histoire*. Paris: Éditions de l'École des hautes etudes en sciences sociales, 2005.
- HASSNER, Rune. “La photographie d'amateur”. In. : LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. *Histoire de la Photographie*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos : O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras 1998
- HSU, Chi-li. *La photographie de famille comme oeuvre photographique*. Thèse de Doctorat. Université de Paris I, Paris, 1995
- HUCHET, Stéphane. “Horizonte tectônico e campo ‘plástico’ – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária”. In.: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2005

- JOSCHKE, Christian. « La photographie, la ville et ses notables », *Études photographiques*, 17 | Novembro 2005, Disponível sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/943>. Consulté le : 15/092016, p.6
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun 2006. Disponível em: <http://www.artcultura.ppghis.inhis.ufu.br/viewarticle.php?id=130>.
- KOLTON, Lilly(org.). Private realms of light – amateur photography in Canada / 1839-1940. Fitzhenry & Whiteside, 1984.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro – fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____, _____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____, _____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ed., São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Lisboa: Gustavo Gili, 2004.
- _____, _____. LIVINGSTON, Jane. ADES, Dawn. *Explosante-fixe, photographie et surrealisme*. Hazan, 2002.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas : Ed. UNICAMP, 2008
- LE GOFF, J.; NORA, Pierre. Histórias: novos problemas, novas abordagens, novos objetos. Rio de Janeiro Francisco Alves, 1976.
- LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- _____, _____. « Les années cinquante : Les fondateurs de la modernité ». In. : LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- _____, _____. « Des années soixante aux années soixante-dix – L’expansion de la culture photographique ». In. : LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- LENZINI, Vanessa Sobrino. Noções do moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951). Campinas, SP: [s. n.], 2008. (dissertação)
- LIMA, Solange Ferraz de. *Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso II*. IN.: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991
- McCAULLEY, Anne. Une image de la société. In : ROUILLÉ, André et LEMAGNY, Jean-Claude. Histoire de la Photographie. Paris : Larousse-Bordas, 1998 p.82
- MAUAD, Ana Maria. Sob o Signo da Imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói, RJ, 1990. (tese de doutorado)
- _____, _____. Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008
- MACIEL, Carlos Alberto. « O exemplo e a regra ». Hoje em dia, Belo Horizonte, p. 10, 28 maio de 2006
- McCAULEY, Anne. « Une image de la société ». In. : LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- MALARD, Maria Lúcia (org.). Cinco textos sobre arquitetura. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2005
- MASSIA, Rodrigo. A técnica de João Alberto Fonseca da Silva e a arte de Sioma Breitman na fotografia porto-alegrense dos anos 1950. In.: MONTEIRO, Charles (Org.) *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2012
- MEISTER, Sarah. Disponível em: <<http://www.sp-arte.com/foto/noticias/a-trajetoria-da-fotografia-brasileira-no-moma-por-sarah-meister/>>. Acesso em 15 de agosto de 2017.
- MELLO, Ciro F. B. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de F. (org.) BH: horizontes históricos, 1996
- MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- MENDES, Ricardo. Descobrimos a Fotografia nos manuais: América (1840-1880). IN.: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991
- _____, _____. *Antologia Brasil, 1890-1930: Pensamento Crítico em Fotografia*. São Paulo: FUNARTE, 2013, p.182
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.
- NESBIT, Molly. « Photographie, Art et modernité (1910-1930) ». In. : LEMAGNY, Jean-Claude. ROUILLÉ. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- NEWHALL, Beaumont. *Photography: Essays and images*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.

- NIEDERMAIER, Alejandra. *La mujer y la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2008.
- NOIRIEL, Gérard. *Sur la "crise" de l'histoire*. Paris : Éditions Belin, 2005.
- _____, _____. *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*. Paris : Hachete, 1998.
- PEREIRA, Adriana M. P. Martins. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914)*. Tese de doutorado: Departamento de História. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010, p. 41
- PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *A Torre Kubitschek: trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 1993
- POIRRIER, Philippe. *Les enjeux de l'Histoire Culturelle*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- POIVERT, Michel. « Les relations internationales du pictorialisme au tournant du siècle ». In. : POIVERT, Michel (org.). *Le salon de photographie – Les écoles pictorialistes en Europe et aux États Unis vers 1900*. Paris : Musée Rodin, 1993.
- _____, _____. *Le pictorialisme en France*. Paris : Hoebeke/Bibliothèque Nationale. Collection siècle d'or de la photographie, 1992.
- _____, _____ Michel. « La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 72, no. 4, 2001
- _____, _____. *Photographie et Avant-garde au XXe siècle : Contribution à une histoire de la condition moderne de la photographie. Mémoire de synthèse – Diplôme d'Habilitation à la Direction de Recherche*. Université Paris 1, Paris, 2002
- _____, _____. *L'image au service de la Révolution – Photographie, Surréalisme, Politique*. Paris : Le Point du Jour, 2006
- _____, _____ « « Dear Mr Stieglitz... » », *Études photographiques*, [21 | decembre 2007](http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1018), [En ligne], mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1018>. Consulté : le 21/04/2017
- PORTO, Marly T. C. *Confrontos e paralelos: o Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959)*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018 224 p.
- POSSAMAI, Zita Rosane. *O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. vol.14 no.1 São Paulo Jan./June 2006
- _____, _____. *Narrativas fotográficas sobre a cidade*. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, vol. 27, no. 53, jan-jun, 2007
- ROUBERT, **Paul-Louis**. « 1859, exposer la photographie », *Études Photographiques – Sfp*, n. 8, Paris, 2000, p.2
- QUADROS, Raquel dos Santos MACHADO, Maria Cristina Gomes. *O ministro Gustavo Capanema e a ação cultural do ministério da educação e saúde na era Vargas*. Revista @rquivo Brasileiro de Educação, Belo Horizonte, vol.1, num.2, jul - dez, 2013, p.67
- RIBEIRO, Suzana Barretto. *Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora Campinas (1900-1915)*. Tese de doutorado: Departamento de História. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 135
- ROBERTS, Pam. « Alfred Stieglitz, la galerie '291' et Camera Work ». In: *Camera Work: the complete illustrations 1903-1917*, Taschen, Köln, 1997, p. 63 et 64
- RODEGHIERO, Luiza Costa. *Do Photo-Club Helios ao DECIFOTOS: memória e patrimônio em Porto Alegre no século XX*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2014
- ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris. Éditions Gallimard, 2005
- SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SERRANO, Eneida. *Álbum de photographia*. Porto Alegre: Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, 1979
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire du dispositif photographique*. Paris. Éditions du Seuil, 1987.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SORLIN, Pierre. *El 'siglo' de la imagen analogical: Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2004.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie*. Paris. Armand Colin, 2005
- STERNBERGER, Paul Spencer. *Between amateur & aesthete – The legitimization of photography as art in America 1880-1900*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

- STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*. Koln: Taschen, 1997.
- TAVARES, Mariana R. da Silva. *História da Fotografia Artística Mineira: o Foto Clube Minas Gerais*. Belo Horizonte: Relatório Final de Curso/Dept. de Comunicação Social/UFMG, 1987, 87p.
- TURAZZI, Maria Inêz. Uma cultura fotográfica – introdução. In: TURAZZI, Maria Inêz. (org.) *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IMNC, n. 27, 1998. pp. 7-15.
- _____, _____. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1880)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.~
- VASCONCELOS, Cláudia Milke. *Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica*. Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2008, 263 p.
- VAZQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metavideo, 2003.
- VERGER, Julie. *Collection privée et conscience patrimoniale : le cas de la Société Française de Photographie – de 1854 à nos jours* (Mémoire). 2004
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1971