

DIANA DE ABREU DOBRANSZKY

**A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte:
O *Museum of Modern Art* de Nova York e os anos Newhall no Departamento
de Fotografia
Volume I**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção
do Título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D655L	Dobranszky, Diana de Abreu. A Legitimação da fotografia no Museu de Arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de fotografia / Diana de Abreu Dobranszky – Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador: Fernando Tacca. Coorientador: Geoffrey Batchen. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Fotografia - Historia. 2. Fotografia artistica. 3. Arte. I. Tacca, Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)

Título em ingles: “The legitimation of Photograhry in the art museum: the Museum of Modern Art of New York and the Newhall years at the Photography Department.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photography – History ; Artistic photography ; Art.

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof.. Dr.. Fernando Tacca.

Profª. Dra. Helouise Costa.

Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior.

Profª. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Profª. Dra. Maria de Fátima Moretti

Profª. Dra. Dulcília Buitoni.

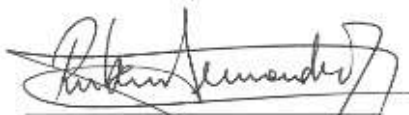
Data da Defesa: 22-02-2008

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Diana de Abreu Dobranszky - RA 994872 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior
Membro Titular



Profa. Dra. Helouise Lima Costa
Membro Titular



Profa. Dra. Tára Lis Franco Schlavinatto
Membro Titular



Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Membro Titular

Dedico este trabalho ao meu avô Eduardo,
quem eu nunca conheci mas cuja paixão e
caminho compartilhei.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Tacca, sem cuja aposta em meu potencial eu jamais teria chegado até aqui. Foram oito anos de uma parceria muito enriquecedora.

À Profa. Dr. Iara Lis Schiavinatto, que me apóia há anos em minhas pesquisas.

Ao Prof. Dr. Geoffrey Batchen, da CUNY, que me recebeu em Nova York e em muito me ajudou em refinar minha pesquisa e em torná-la algo novo.

À CAPES que me concedeu a bolsa de estágio de doutorado para que eu realizasse a minha pesquisa na cidade de Nova York por um ano (agosto de 2005 a julho de 2006). A experiência foi inestimável. E ainda por me conceder uma bolsa de doutorado para que terminasse a minha tese.

À cidade de Nova York, com seus museus, parques, bibliotecas e civilidade.

Ao *Museum of Modern Art*, onde trabalhei por um ano e fui muito bem recebida por todos os seus funcionários.

Ao *Graduate Center da City University of New York*, ao me aceitar como pesquisadora visitante.

E à minha família, amigos e colegas.

RESUMO

O Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* de Nova York foi fundado em 1940 e seu primeiro curador foi Beaumont Newhall. Através de exposições e aquisições ele e sua esposa Nancy - que o substituiu nos anos em que ele serviu nas forças armadas durante a Segunda Guerra Mundial - estruturaram esse que foi o primeiro Departamento de Fotografia independente em um museu de arte. A importância do fato está no apoio institucional que o meio fotográfico recebeu e que possibilitou o reconhecimento da fotografia como arte. Ao mesmo tempo, pouco antes de ser indicado curador, Beaumont organizou a exposição *Photography 1839-1937*, cujo catálogo transformou-se no conhecido livro *The History of Photography*. O processo que levou ao Departamento assim como o trabalho desenvolvido pelos Newhall no MoMA entre 1940 e 1946 é tema de nossa pesquisa.

Palavras-chave: Fotografia; Arte; Fotografia - História; Fotografia Americana.

ABSTRACT

The Photography Department of the Museum of Modern Art (New York) was created in 1940, and its first curator was Beaumont Newhall. With exhibitions and acquisitions he and his wife Nancy, who replaced him while he served the Navy during the World War I, structured this that was the first independent Photography Department in an art museum. The importance of this fact lies in the institutional support that established photography as an art form. At the same time, shortly before Beaumont was appointed curator he assembled the Photography 1839-1937 exhibition. Its catalogue evolved into the seminal book *History of Photography*. The process that led to the Department as well as the work developed by the Newhalls at the MoMA between 1940 and 1946 is the subject of this study.

Key words: Photography; Art; History of Photography; American Photography.

SUMÁRIO

Volume I

Dedicatória	vii
Agradecimentos	ix
Resumo	xi
Abstract	xiii
Sumário	xv
Sumário de Exposições	xvii
1. Introdução	1
2. A Fotografia no MoMA antes de Beaumont Newhall	7
3. A Contratação de Beaumont Newhall	15
4. Photography 1839-1937: a História da Fotografia	
Segundo Beaumont Newhall	17
4.1. O Ensaio de Newhall (versão de 1937)	27
5. <i>American Photographs</i> de Walker Evans e as exposições que precederam a Curadoria dos Newhall	57
6. O Departamento de Fotografia e a Primeira Exposição Oficial	47
7. Nancy Newhall, o <i>Photography Center</i> , e a Segunda Guerra Mundial	103
8. As Exposições	113
8.1. Guerra	115
8.2. Externas	131
8.3. Sobre a Fotografia (a técnica e o meio)	134
8.4. Exceções	145
8.5. Históricas	154
8.6. Coletivas	167
8.7. Individuais	179
9. Coleção Permanente: Exposições e Aquisições	197
9.1. A Coleção nos Anos Newhall e suas Preferências	207
A. As Fotógrafas	208

B. Os Fotógrafos Inativos	210
C. Nacionalidades	212
D. Participações em Exposições	214
E. A Representação dos Fotógrafos na Coleção	218
10. Uma Questão de <i>Standards</i>	225
11. A Crise (“ <i>Watch out for Steichen!</i> ”)	237
Conclusão	241
Referencias Bibliográficas	247
Bibliografia	255
Anexo I	261
 <i>Volume II</i>	
Apresentação	7
Apêndice I – Seleção de imagens e fotografias	9
Apêndice II – <i>Checklists</i> de Exposições	24
Apêndice III – Fotógrafos da Coleção do MoMA	197
Índice de Exposições	279
Índice de Fotógrafos da Coleção	281

SUMÁRIO DE EXPOSIÇÕES

<i>Murals by American Painters and Photographers</i>	8
<i>Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses</i>	13
<i>Photography 1839-1937</i>	46
<i>Walker Evans: American Photographs</i>	57
<i>Seven American Photographers</i>	67
<i>Charles Sheeler: Paintings, Drawing, Photographs</i>	71
<i>War Comes to People, a Story Written with the Lens by Therese Bonney</i>	74
<i>Sixty Photographs: A Survey on Camera Esthetics</i>	90
<i>The American Snapshot</i>	108
<i>Britain at War</i>	115
<i>Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert</i>	117
<i>Tunisian Triumph: War Photographs by Elliot Elisofon</i>	119
<i>Pacific Report (Photographs by W. Eugene Smith)</i>	120
<i>Manzanar: Photographs by Ansel Adams of Loyal Japanese-American Relocation Center Road to Victory</i>	121
<i>Power in the Pacific (Official Battle Photographs of our Navy in Action on the Sea and in the Sky)</i>	128
<i>Still Photographs from Hollywood Studios</i>	131
<i>Dancers in Movement: Photographs by Gjon Mili</i>	131
<i>Modern American Dance</i>	132
<i>Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor</i>	133
<i>How to Make a Photogram/ Painting with Light</i>	134
<i>Action Photography</i>	135
<i>Creative Photography</i>	141
<i>Image of Freedom</i>	145
<i>Photographs at \$10</i>	153
<i>Photographs by D.O. Hill and R. Adamson 1843-1849</i>	154

<i>Photographs of the Civil War and the American Frontier</i>	157
<i>100 Years of Portrait Photography</i>	160
<i>Pictorialism in Transition</i>	162
<i>French Photographs: Daguerre to Atget</i>	165
<i>Mexico: 8 Photographers</i>	167
<i>New Workers</i>	171
<i>New Photographers</i>	175
<i>Helen Levitt: Photographs of Children</i>	179
<i>Birds in Color: Flashlight Photographs by Eliot Porter</i>	182
<i>Photographs 1915-1945 by Paul Strand</i>	183
<i>The Photographs of Edward Weston</i>	191
<i>Henri Cartier-Bresson</i>	195
<i>New Acquisitions: 10 Photographs by Alfred Stieglitz</i>	197
<i>New Acquisitions: Photographs</i>	198
<i>Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston</i>	200
<i>Photography in Progress</i>	200
<i>Photographs from the Museum Collection</i>	206

1. Introdução:

As primeiras décadas do século XX testemunharam uma explosão de inovação nas artes tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Toda riqueza gerada nesse período, no velho e no novo continente, culminou na criação do MoMA - *Museum of Modern Art* de Nova York e na criação do Departamento de Fotografia do museu. A fotografia fez parte das novas tendências - e de suas próprias - e suas potencialidades como meio de expressão tornaram-se irrefutáveis. A investida do MoMA no campo da fotografia representou o apoio institucional necessário para que o meio obtivesse o reconhecimento como obra de arte legítima.

Os antecedentes da história que contaremos em nossa tese foram estudados e difundidos por inúmeras publicações. Por conseguinte, faremos apenas uma breve citação sobre a arte nesses anos precedentes.¹

Na Europa vários movimentos artísticos exploraram a fotografia: o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo Russo e o formalismo da Bauhaus são os principais. As experiências desses grupos incluíram a fotomontagem, o fotograma, e novas formas de se representar a realidade ou o visível fotograficamente. As fotografias recortadas e remontadas criaram novas realidades e novas percepções do mundo. Ao mesmo tempo, a fotografia produzida de maneira tradicional era agora feita a partir de novos ângulos e de novas perspectivas. A necessidade desses artistas era a de renovação da visão e a busca de novos instrumentos que tornassem possível uma mudança verdadeira em sua sociedade – social, cultural e política. Man Ray e Moholy-Nagy reinventaram o fotograma para explorar formas e texturas na França e na Alemanha. Rodchenko fotografou a partir de perspectivas diferentes para criar uma linguagem que refletisse mudanças políticas com a criação da União Soviética. Moholy-Nagy, assim como os irmãos Feininger, adotaram a mesma

¹ Ver: HANBOURG, Maria Morris & PHILLIPS, Christopher. **The New Vision: Photography Between the Wars (Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art:** catálogo. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

técnica de Rodchenko, mas no intuito de explorar formas e o abstracionismo na Bauhaus. Como membro do grupo surrealista, André Kertész distorcia o corpo feminino em suas fotografias com o uso de espelhos. Raoul Hausmann, na Alemanha, criava fotomontagens que carregavam mensagens políticas. Ainda havia a experimentação com o abstracionismo de El Lizzitsky, Herbert Bayer, Florenci Henri, e novamente Man Ray, em diferentes países. Um termo que definiu parte daquilo que a fotografia ajudou a criar na Europa nesse período é Nova Objetividade. A exposição que melhor retratou a fotografia da época foi *Film und Foto*, montada na Alemanha em 1929, na qual fotografia americana esteve presente.

Contudo, essas tendências foram perdendo força – mas não influência - e na década de 1930 a fotografia direta e voltada para o documental ganhou força com a produção de artistas como Brassai, Bill Brant, August Sander, e Henri Cartier-Bresson. Antes deles, contudo, Atget criou, no fim do século XIX e início do XX, uma extensa documentação de Paris antes da “haussmanização” – obras fotográficas que foram apreciadas e difundidas pelo surrealista Man Ray, e mais tarde pelos americanos Berenice Abbott e Walker Evans.

As vanguardas européias foram influências na fotografia americana nas primeiras décadas do século XX. Elas proporcionaram uma renovação da percepção do fazer da arte. Contudo, os Estados Unidos tiveram seu próprio desenvolvimento do meio fotográfico. Como marcos não podemos deixar de citar a exposição *Armory Show*, de 1913, realizado em Nova York. A exibição trouxe artistas europeus e mostrou a arte local de cunho modernista. Stieglitz, que participou da organização, já havia mostrado, aos poucos, alguns dos modernistas do velho continente como Rodin, Matisse, Picasso e Cézanne em sua galeria 291. Outra referência é uma vertente do Dadaísmo que durou por poucos anos, mas que inseriu-se na arte americana com nomes como Marcel Duchamp, Man Ray, Charles Demuth e Joseph Stella.

Nos novo continente, a tendência que perdia força era o pictorialismo, assim como acontecia na Europa. Mesmo que o estilo tenha ainda sido contemporâneo a criação do Departamento de Fotografia do MoMA, era a fotografia pura que ganhava cada vez mais força no universo da fotografia de arte. Stieglitz na década de 1910, após apoiar por anos o movimento, produziu e promoveu uma fotografia livre de manipulações. Ele queria uma

fotografia que não mascarasse as características intrínsecas do meio – como o detalhe, e o foco. Paul Strand, Ralph Steiner, e Charles Sheeler seguiam essa mesma “filosofia”, e fotografaram a cidade de Nova York com a intenção de retratar a vida urbana e suas contradições. Todos eles exploraram o abstracionismo das formas.

Edward Steichen, amigo de Stieglitz, o acompanhou na criação da revista *Camera Work* e na fundação da galeria 291. Ao longo das décadas, ele transformou-se em um dos fotógrafos mais conhecidos do país por seu trabalho comercial e por exposições de guerra que montou para o MoMA. Quando Steichen migrou para o campo da fotografia comercial, ele e Stieglitz perderam contato. O estilo distinto de vida e de fotografar os separaram. Steichen passou a ser um símbolo da fotografia de revista. Nesse período nos Estados Unidos surgiram as revistas extensivamente ilustradas com fotografias – *Vogue*, *Vanity Fair*, *Life* – que publicavam retratos de celebridades, anúncios de produtos de luxo, e editoriais com produções caras de moda e atualidades, entre outros temas. Sheeler, Steiner, Margaret Bourke-White, Paul Outerbridge e muitos outros fotógrafos, sustentavam-se com esse tipo de trabalho.

A fotografia documental foi uma característica muito marcante na fotografia americana. Walker Evans, Dorothea Lange e outros fotógrafos registraram os resultados da Depressão americana pelo país através da *Farm Security Administration* na década de 1930. A fotografia direta e documental – com esse termo não queremos dizer a fotografia como simples documento ou registro – também é representada por Helen Levitt, Berenice Abbott, Weegee, Anton Bruehl, e muitos outros.

Poucos anos antes, na Costa Oeste, Edward Weston, Imogen Cunningham, Ansel Adams e seu colegas formaram o grupo f.64, que defendia a “straight photography”, ou fotografia pura. Era, para eles, importante o detalhamento da imagem e a qualidade de impressão que valorizasse a gradação de cinza característica da fotografia. A produção desse grupo foi diversificada.

Grande parte desses fotógrafos citados foi exposta em galerias na cidade de Nova York. A *Julien Levy Gallery*, de Julien Levy, a *An American Place*, de Stieglitz, e a *Modern Photography*, de Clarence White são algumas delas. Mesmo que espaço de arte, as galerias não possuíam o peso da legitimação institucional. E outros museus que expunham

fotografias em seus espaços relutavam em considerar o meio uma expressão a altura da pintura ou da arquitetura. A criação do Departamento de Fotografia do MoMA foi um momento importante justamente porque unia o apoio institucional e um passo gigantesco na aceitação da fotografia como uma arte de igual para igual com as demais formas de criação artística. É sobre esse processo específico que pesquisamos e apresentamos nesse trabalho.

Em nossa tese, apresentaremos primeiramente os antecedentes da criação do Departamento de Fotografia do MoMA. Duas exposições históricas aconteceram nessa fase: *American Photographs*, com obras de Walker Evans, e *Photography 1839-1937*, uma exibição sobre a história da fotografia organizada por Beaumont Newhall (recentemente contratado pelo museu como bibliotecário). O catálogo, escrito por Beaumont, deu origem a obra *History of Photography*.

Trataremos em seguida das articulações de Beaumont Newhall, Ansel Adams e David H McAlpin para criação de um projeto para o Departamento. Quando o objetivo é alcançado o bibliotecário assume a posição de curador. Contudo, o período de sua curadoria que vai de 1940 a 1946, coincide com a Segunda Guerra Mundial, e o conflito tem grande impacto nas atividades do museu e do Departamento. Beaumont alista-se nas forças armadas e ausenta-se por três anos. Quem assume seu lugar é sua esposa, Nancy Newhall, que, durante esses anos, torna-se curadora atuante. Por esse motivo denominamos a primeira curadoria do Departamento de anos Newhall, pois o trabalho de Nancy é tão relevante quanto o de Beaumont, e juntos defendem a mesma estética fotográfica. Ao longo de sua curadoria, Nancy vê o nascimento e morte do *Photography Center*, anexo do Departamento de Fotografia, e a presença constante de exposições dedicadas à guerra.

Passaremos por todas essas conturbações antes de apresentarmos as exposições de fotografia realizadas no MoMA - sobre algumas delas escrevemos em outros trechos da tese, por contribuírem para outras discussões. Dividimos as exposições em categorias: guerra, externas (organizadas fora do âmbito do Departamento), sobre a fotografia (relacionadas à técnica e a linguagem fotográfica), exceções (exibições experimentais), históricas, coletivas, individuais, e da coleção permanente (com obras da coleção de fotografias do museu). O material que utilizamos para apresentar e avaliar essas exposições

foram *press releases*, *checklists*, textos em documentos do museu (*Bulletin* do MoMA, *labels* penduradas juntamente com as obras nas paredes do museu), matérias de jornais e revistas da época, e, quando haviam sido editados, os catálogos.

Por último, apresentaremos um estudo da coleção formada pelo Departamento nos anos Newhall. Por essa análise poderemos conhecer os fotógrafos mais prestigiados pelos Newhall e quais as características dessa coleção. Terminaremos a tese contando as condições que levaram os Newhall a deixarem o museu, e sua substituição pelo fotógrafo Edward Steichen, novo diretor do Departamento.

A tese é constituída por dois volumes: no primeiro o leitor conhecerá a história dos Newhall e sua curadoria. No segundo, terá em mãos apêndices com a catalogação das exposições em forma de *checklists* (em ordem cronológica), e a lista de fotógrafos e obras – assim como as exposições das quais participaram - que representam o nascimento de uma das mais importantes coleções de fotografias do mundo. Esse material foi compilado e organizado pela pesquisadora.

O estudo que realizamos no MoMA durante um ano de doutorado sanduíche em Nova York só foi possível com o financiamento da Capes. Entre agosto de 2005 e julho de 2006, pesquisamos o tema na biblioteca, arquivos e *Photography Study Center* do museu, assim como na biblioteca de Nova York, e nos *Archives of American Art*. Nossa tese é um trabalho inédito que, apesar de extenso, não trata de todos os aspectos da curadoria dos Newhall. No entanto, é um primeiro passo no estudo do desenvolvimento do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* de Nova York ainda pouco explorado em pesquisas.

2. A Fotografia no MoMA antes de Beaumont Newhall:

Em 2006, “Moonrise” (1904) de Edward Steichen foi vendido em leilão da Christie’s por quase 3 milhões de dólares. Essa cifra impressionante – recorde de valor no mercado de arte, no que diz respeito à fotografia – atesta indiscutivelmente o status alcançado pela fotografia como arte, que, como se sabe, foi produto de um longo processo ao longo do século XX, no qual exerceu papel fundamental a formação de acervos fotográficos em museus prestigiosos. No entanto, esse entendimento coloca-nos diante de um quadro que, a um olhar mais atento, contém muitas lacunas em termos de dados mais precisos e confiáveis sobre a história dessa formação.

A percepção da necessidade de aprofundamento de nossos conhecimentos sobre os detalhes desse processo e sobre as pessoas nele envolvidas motivaram-nos a iniciar uma viagem pelos porões do *Museum of Modern Art* (MoMA), uma verdadeira escavação em busca das origens e primeiros passos da formação do Departamento de Fotografia em documentos ainda inéditos.

Dos fatos e conhecimentos já estabelecidos, dois constituíram nosso ponto de partida. O fato principal é que o Departamento de Fotografia do MoMA foi anunciado oficialmente no dia 24 de Dezembro de 1940 e seu primeiro curador foi Beaumont Newhall. O conhecimento é o legado deixado por Newhall na forma do livro “The History of Photography: from 1839 to present” publicado inicialmente como o catálogo da exposição *Photography: 1839-1937* no ano de 1937. O estudioso da fotografia permaneceu no cargo de curador até meados de 1946, quando foi substituído por Edward Steichen. Durante esses anos, e os precedentes, o museu abrigou dezenas de exposições de fotografias que apresentaram várias vertentes da arte ao público. Ao mesmo tempo, a coleção de fotografias do museu foi tomando corpo, obviamente privilegiando a arte americana.

A questão que se impõe a nós é como analisar o estabelecimento do Depto. de Fotografia e o desenvolvimento da curadoria de Beaumont e Nancy Newhall. Muito do que aconteceu nos bastidores não podemos saber ao certo, mas o que nos restou em forma de

documentos e obras pode nos contar parte dessa história. Sabemos o que foi dito (ou melhor, escrito), o que foi mostrado e o que foi colecionado durante os anos Newhall. O que foi dito se encontra nos *press releases*, nos catálogos e nas matérias de jornais e revistas; o que foi mostrado são as exposições; e o que foi colecionado são as obras fotográficas adquiridas pelo museu. Compõe-se aqui um corpo de discursos verbais e não-verbais.

Alguns pontos devem ser levados em consideração antes de iniciarmos a investigação. Poucas exposições foram acompanhadas de catálogos com ensaios sobre as obras; e metade das exposições de fotografias no museu nesse período não foram organizadas pelo Depto. de Fotografia.

Parece-nos mais adequado começar esse trajeto pela história que queremos contar pela apreciação das exposições de fotografia apresentadas pelo MoMA. Elas poderão nos guiar com mais facilidade quando formos tratar da coleção - a ligação entre ambas nos é também interessante.

Como o leitor possui no volume II a listagem das exposições em ordem cronológica, preferimos a seguir tratar delas por blocos, o que tornará o percurso mais coerente e menos repetitivo. O primeiro passo é conhecer os shows promovidos pelo museu antes da abertura oficial do Depto. de Fotografia.

A primeira exposição com fotografias no MoMA aconteceu em 1932. Em ***Murals by American Painters and Photographers*** (1 a 13 de maio) [Fig. 1] a fotografia foi anunciada lado a lado com a pintura; no entanto, isso não denotava, como poderia parecer, uma proximidade em termos de valores estéticos intrínsecos. Essa exposição tinha causa específica: na introdução do catálogo Nelson Rockefeller (presidente do museu) e Lincoln Kirstein (diretor da exibição) escrevem que a exposição foi em parte estimulada pelos feitos mexicanos na arte dos murais¹ e teria o intuito de encorajar os artistas a estudar as possibilidades desse meio de expressão artística (os murais). Não só a exposição seria de interesse para o público em geral mas também para o estudo de arquitetos e outros

¹ Diego Rivera era o muralista mexicano mais conhecido na época.

responsáveis por construções americanas que poderiam aproveitar-se do meio para embelezar seus prédios². A intenção de não misturar as mídias é muito clara no *press-release* da época: “These exhibits [os fotomurais] will be hung in a room to themselves so as not to compete unnecessarily with the actual mural paintings”³.

A exposição foi promovida pelo *Advisory Committee* do MoMA. Pintores e fotógrafos foram designados para criar três painéis em formação horizontal com medida total de 21 polegadas de altura e 4 pés de largura. Contudo, alguns dos fotógrafos decidiram não seccionar a obra. O tema proposto para todos foi “The Post-War World” (O mundo do pós-guerra). Vários fotógrafos foram convidados, alguns não aceitaram. Dentre esses últimos estão alguns dos fotógrafos mais renomados da época: Walker Evans, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Ralph Steiner e Edward Weston. Os que produziram os fotomurais para a exposição foram Berenice Abbott (com a obra “New York”), Maurice Batter (“Three Newspapers Services: Sports; Financial; Advertising”), Hendrick Duryea & Robert Locher (“Metal, Glass and Cork”), Arthur Gerlach (“Energy”), Emma Little & Joella Levy (“News”), George Platt Lynes (“American Landscape, 1933”), William Rittase (“Steel”), Charles Sheeler (“Industry”) [Fig. 2], Thurman Rotan (“Skyscrapers”) [Fig. 3], Stella Simon (“Landscape and Cityscape”), Edward Steichen (“George Washington Bridge”) e Luke Swank (“Steel Plant”).

O catálogo, além de conter reproduções das obras, também apresenta dois textos. Um de Lincoln Kirstein sobre a história e dificuldades dos murais pintados, e outro de Julien Levy⁴ sobre os fotomurais. Levy escreve que as vantagens na escolha de murais de fotografia são a rapidez com que podem ser produzidos, o baixo custo e a facilidade de transporte. Se a intenção era de fato incentivar o seu uso pelo mercado, o objetivo foi atingido. Para ele, esse uso da fotografia se fez possível com o aperfeiçoamento de papéis sensíveis de grande formato, que poderiam reproduzir os tons e a escala de valores de cinza originais. Como exemplo de sua aplicabilidade pelo mercado cita seu uso por diretores de

² **Murals by American Painters and Photographers:** catálogo. New York: Museum of Modern Art, 1932, p. 11-12.

³ MoMA *press release* de 1932, sem data.

⁴ Julien Levy possuía na época uma galeria de arte muito dedicada à fotografia em Nova York (*Julien Levy Gallery*).

filmes em Hollywood como substituto dos fundos pintados e por decoradores para reprodução de desenhos e gravuras. Além desses benefícios materiais, argumenta, a história dos fotomurais reproduz de forma condensada a própria história da fotografia: primeiro como um primitivo a serviço de um realismo econômico; depois imitando conscientemente a pintura e as artes gráficas; ontem era usado como base de expressão utilizando-se apenas dos meios do fotográfico, e hoje, na exposição em pauta, artistas reconhecidos eram convidados a estudar esse novo problema e contribuir com seus próprios projetos.

Levy avalia também que um fotomural de qualidade não é apenas uma reprodução de grande formato. O fotomural seria para ele uma produção independente e nova, uma vez que o fotógrafo precisa visualizar a imagem em grande escala, pois a proporção poderia distorcê-la: formas de pouca importância no todo podem ganhar força dramática e gerar exageros. Para ele é difícil ampliar uma única imagem e manter o que nela há de interessante. Também é complicado ampliar de um só negativo, pois defeitos antes imperceptíveis podem se tornar grandes falhas. Uma solução, continua, seria a montagem, mas mesmo ela pode produzir desmembramento. Conclui, então, que não há soluções tradicionais para essas dificuldades, e que a exposição tentou dividir os problemas entre os fotógrafos para que cada um se concentrasse em algum aspecto do fotomural. Todos eles, finaliza Julien Levy, teriam uma pergunta em comum a ser respondida: “what can the photograph present that is not better rendered in paint?”⁵

Por maior que tenha sido a intenção de fugir de qualquer comparação entre os meios fotografia e pintura, parece-nos que Levy não conseguiu evitá-la. Seu texto não nos parece muito encorajador. Ele apenas expõe os problemas com os quais o artista se depara ao experimentar com esse novo método de criação. Nisso alguns fotógrafos foram mais bem sucedidos do que outros. A maior parte deles escolheu a representação de indústrias e cidades. Steichen foi o único que ampliou uma única imagem inalterada de uma ponte que sentimos estar quase transpondo. Gerlach, Simon e a dupla Duryea & Locher ampliaram *close-ups* de objetos metálicos para compor imagens vertendo para o abstrato, usando técnicas de montagem e solarização. Swank, Abbott, Sheeler e Rittase montaram três

⁵ LEVY, Julien. Photo-Mural, In: **Murals by American Painters and Photographers**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1932, p. 12.

painéis com imagens de instalações industriais. Abbott compôs cada uma das três seções com várias fotografias, fracionando todo o mural com imagens de vigas metálicas; e Sheeler utilizou-se da dupla exposição para dar mais força e equilíbrio às estruturas compostas por essas vigas, obtendo imagens fortes, maciças e pesadas - o que Swank e Rittase não conseguiram fazer por serem menos ousados na composição. Rotan também adotou a montagem com imagens de vários ângulos do mesmo prédio e alcançou uma unidade vertiginosa e muito gráfica. Mais poético que os anteriores é o fotomural de Lynes, talvez por recorrer a uma interpretação mais clássica do tema: a mudança dos tempos e as escolhas da sociedade moderna. Por último temos o mural de Bratter, cuja realização foi a única verdadeiramente pobre e simplista por apresentar apenas três fotografias ampliadas, sem nenhuma relação profunda entre si. Algumas imagens dos fotomurais são acompanhadas de um detalhamento da técnica aplicada pelo fotógrafo e de uma mini-biografia no catálogo da exposição.

Nas poucas matérias que encontramos em jornais da época é evidente a pouca receptividade aos fotomurais expostos no MoMA. Um jornal de Dallas, Texas, anuncia a chegada da exposição à cidade – várias exposições do museu eram circulantes, ou seja, enviados para outras cidades do país. Com espaço restrito, o repórter tenta dar alguma referência de cada pintor representado, mas quando chega a hora dos fotógrafos, apenas seus nomes são citados⁶. No *New York Times* de 14 de dezembro de 1932 um fotomural de Steichen feito para o recém inaugurado teatro RKO-Roxy é elogiado, e a sala que ele compõe é considerada a de maior sucesso (em termos decorativos). Segundo o repórter, é um grande avanço com relação aos fotomurais mostrados pelo MoMA em *Murals by American Painters and Photographers*:

“What then was still experimental is now in a position to prove that the medium, when handle by a master like Steichen, can be used with fine effect in mural work” (*Archives of American Art*: AAA; 5097: 341).

Se existe ligação entre o convite a Steichen para fazer o mural no teatro e a exposição, não podemos ter certeza. Mas Steichen também estava presente na exposição

⁶ *Archives of American Art*: AAA; 5097: 341.

poucos meses antes. Uma declaração de Thomas J. Maloney⁷ em artigo publicado em junho de 1933 na *New York Review of Reviews*⁸ confirma a recepção negativa dos fotomurais da exposição:

“Incidentally, the photo-murals as a whole were not accorded three rousing cheers. In fact the critics took most of them to task as being inept and unsuited for the very roles they attempted to portray”.

Em matéria publicada no dia 22 de maio de 1932⁹, no entanto, Edward Alden Jewell faz uma reavaliação da exposição. Por ele sabemos que ela passou por nova configuração depois de uma reforma no museu. Antes colocados juntos, os murais foram então separados e os fotomurais ocuparam sozinhos uma área do museu. Para Jewell, a mudança é vantajosa e mais impressionante. Mesmo que veja as obras mais como potencialidades e menos como realizações, a proposta de fotomurais, em sua opinião, é brilhante em alguns casos e portanto um estímulo potencial para os fotógrafos. A mostra, argumenta ele, une a fotografia e a pintura em uma questão em comum: não há sentido em simplesmente aumentar o formato de uma obra porque isso não significa necessariamente que o resultado seja um mural. Os princípios de *design* são os mesmos, independentemente do meio.

Sem precedentes para apoiar sua análise, como ele próprio reconhece, Jewell parte para a apreciação dos fotomurais através dos quais acredita poder chegar a algumas conclusões. O fantástico e o dramático são preferíveis ao estático, a não ser que a imagem seja monumental e poderosa. Para ele o fotomural de Sheeler é arquitetural, mas frígido e pouco decorativo. O de Steichen, graças aos valores (gradação de cinza) e grandiosidade é muito decorativo e emocional. Mas o drama não é suficiente para o fotomural, segue Jewell. O fotomural de Rittase, apesar das gradações e do movimento, parece-lhe senso comum, pouco inventivo, apesar de muito melhor que o de Swank. Os mais abstratos ou imaginativos são para ele Gerlach, Duryea & Locher, Simon e Lynes. A obra de Lynes atrai o olhar do crítico mas não o mantém - o que ele chama de novidade superficial. As de Duryea & Locher e de Simon são decorativas, embora possivelmente confusas para paredes

⁷ Editor da revista *U. S. Camera* e outras publicações sobre fotografia da época.

⁸ MALONEY, Thomas J. Photography Comes of Age. **New York Review of Reviews**, jun. 1933, p. 19-22. AAA5097: 336.

⁹ JEWELL, Edward Alden. Photography and Walls. **New York Times**, 22 maio 1932, pX7.

e grandes espaços. Em sua avaliação, o fotomural de Gerlach talvez tenha sido o fotomural que melhor prova uma aptidão da fotografia para murais: o artista utilizou-se de artifícios que o fazem duvidar de que a fotografia “straight” seja suficientemente mágica para deleitar os olhos quando em forma de mural. Seriam os usos imaginativos, exemplificados nas obras de Abbott e Rotan (ambos montagens) que legitimariam o uso a fotografia como mural. Ambos, juntamente com Gerlach e Steichen são os mais destacados por ele.

Esse foi, sem dúvida, um começo desconcertante da fotografia no MoMA . De início ela enfrenta o desafio de mostrar suas aptidões para os fotomurais. No entanto, as críticas se concentram na modalidade mural e não nas fotografias como expressão. São suas potencialidades como elemento decorativo em grande formato que estão em questão.

Sob esse aspecto, a exposição *Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses* [Fig. 4] apresentou uma nova perspectiva para a causa do reconhecimento da fotografia como arte e constituiu um passo importante para a história institucional da fotografia por ser a primeira individual do MoMA¹⁰. Apesar de Beaumont Newhall se referir a ela como predominantemente uma exposição dedicada à arquitetura (ARTnews, 1989¹¹), não há dúvidas de que a decisão de expô-las foi motivada pelo seu reconhecimento artístico - e Evans se fez quase que fundador de um estilo de fotografia americana estimulada e estimada pelo MoMA até os dias de hoje, com sua exposição *American Photographs* de 1938 (falaremos dela mais adiante). Não podemos negar, contudo, que Newhall tem razão quando observa que o foco de atenção está dividido entre a fotografia e a arquitetura. De fato, a exposição foi alojada na sala permanente de arquitetura do museu (arte altamente estimada por todos envolvidos com o MoMA e cuja tradição e reconhecimento vêm desde a Antiguidade). O próprio fotógrafo, em entrevista mais tarde, reconheceu não considerar essa uma exposição verdadeira¹².

¹⁰ Julia Margaret Cameron obteve uma individual no *Victoria & Albert Museum* em 1865, mas não havia um departamento independente no museu (a coleção era material didático para artistas e estudantes).

¹¹ Photographic Memories: Beaumont Newhall. *ARTnews*, abril 1989, p. 168-73.

¹² **Artists in their own words: Interviews with Paul Cunnings**. St. Martin Press, 1979, p. 93-4. The Museum of Modern Art Library: Artist File.

A exposição aconteceu em 1933 e foi composta de 39 obras, todas doadas ao MoMA por Lincoln Kirstein. Ele e o arquiteto John Brooks Wheelwright (que queria publicar um livro sobre casas vitorianas) convidaram Evans para fotografar a arquitetura de casas pouco apreciadas na época. A partir de 1931 eles viajaram pelos arredores de New England documentando as casas, e essa foi a primeira vez que o fotógrafo trabalhou com câmeras de grande formato (foi instruído por Ralph Steiner em como usá-la). Kirstein ficou impressionado com a dedicação de Evans, que queria fotografar as casas de forma específica. Voltaram várias vezes ao mesmo local para que ele conseguisse o tipo de imagem desejada. Nesse momento, Evans estava começando a criar um estilo pessoal. Fotografava de forma a evitar qualquer referência no fundo das imagens, ocupando todo o quadro com a casa, enquadrada frontalmente com sombras que resultam de uma iluminação lateral natural (sempre a partir da direita). O museu não produziu um catálogo para a exposição, mas Kirstein escreveu sobre ela no *MoMA Bulletin*¹³ de dezembro de 1933:

“Evans’ style is based on moral virtues of patience, surgical accuracy and self-effacement. In order to force details into their firmest relief, he could only work in brilliant sunlight, and the sun had to be on the correct side of the streets. Often many trips to the same house were necessary to avoid shadows cast by trees or other houses; only the spring and fall were favorable seasons. The focus was sharpened until so precise an image was achieved, that many of the houses seem to exist in an airless atmosphere, much as they exist in the airless nostalgia for the past to which Edward Hopper in his noble canvases pays a more personal tribute”.¹⁴

¹³ **Bulletin of the Museum of Modern Art**, 1 dez. 1933, vol. 1, no. 1, p. 4.

¹⁴ Coincidentemente ao mesmo tempo em que acontecia a exposição de Evans acontecia outra de Edward Hopper no museu.

3. A Contratação de Beaumont Newhall:

Em 1935 um novo “departamento” foi criado no MoMA: a Biblioteca de Filmes (*Film Library*). Iris Barry, antes bibliotecária do museu, foi apontada como curadora e com isso a vaga que antes ocupava precisava ser preenchida. Algumas pessoas foram indicadas para o cargo, dentre as quais Beaumont Newhall. Quem o encorajou e o indicou foi Henry-Russell Hitchcock Jr.¹, um historiador de arquitetura que era consultor do museu e que conhecia Newhall de Harvard. Newhall enviou uma carta em que apresentava suas qualificações e formação a Thomas Dabney Mabry Jr. (diretor executivo) e expôs seu interesse pela fotografia:

“There's is one further subject which I wish to mention: my interest in the technique of photography. Long hobby of mine, I recently turned photography to account in my research. Last summer I was elected an associate of the Royal Photographic Society. I have done a great deal of work with my Leica miniature camera, and am versed in the special technique required, doing all my own laboratory. This phase of photography I feel to be of great importance in the future research, and is bound to play a major role in library work of the future.”²

Beaumont Newhall conhecera Alfred Barr, diretor do museu, em 1929 no Wellesley College, onde o diretor lecionava. Ambos foram pupilos do professor – e agora *trustee* do MoMA - Paul Sachs e haviam cursado seu famoso seminário sobre administração de museus. As ligações de Newhall dentro do museu assim como seu declarado interesse pela fotografia foram fatores determinantes em sua contratação. Barr devia estar à procura de algum candidato a curadoria do Departamento de Fotografia, que naquele momento era apenas um projeto. Quem sabe Newhall teria o potencial? Deixando especulações de lado, Newhall além de bibliotecário tornou-se o fotógrafo de exposições do MoMA. Ele montou

¹ LYNES, Russell. **Good Old Modern**: an intimate portrait of the Museum of Modern Art. New York: Atheneum, 1973, p. 154; e NEWHALL, Beaumont. **Focus: Memoires of a Life in Photography**. Boston: A Bulfinch Press Book, 1993, p. 39.

² Carta enviada em 23 de setembro de 1935. **Beaumont Newhall Papers**, I.1., The Archives Museum of Modern Art.

um laboratório fotográfico no banheiro masculino do museu e - como ele mesmo disse em sua autobiografia - era impossível que alguém deixasse de notar seu grande interesse pelo meio fotográfico.³

Em seu primeiro dia de trabalho, 1o. de novembro de 1935, B. Newhall procurou Barr, que estava em uma das galerias, rodeado de obras de van Gogh. O novato perguntou ao diretor onde era a biblioteca e Barr lhe disse para esquecê-la e ajudá-lo a pendurar a exposição.⁴ As impressões de B. Newhall sobre esse dia são uma síntese do que ele viria a declarar sobre o trabalho no MoMA por toda a sua vida:

"Alfred H. Barr, Jr., era o Museum of Modern Art para aqueles que trabalharam para ele no início do museu. Era ele que determinava o ritmo e formava o estilo do museu. Trabalhar para ele era um aprendizado. Ele determinou para ele mesmo e para os funcionários padrões exatos e altos. O que eu sempre lembrarei dos anos que passei na rua 53 entre 1935 e 1942 era sua [Barr] intensa energia e devoção a causa. O fervor dos primeiros anos do museu tem sido comparada ao início da igreja cristã - porque era verdadeiramente uma cruzada, e Alfred era o nosso líder."⁵

Uma mudança de direção na carreira de Beaumont Newhall no museu não demorou a acontecer, e a transformação não seria apenas para ele.

³ NEWHALL, 1993, p. 43.

⁴ LYNES, p. 155; e NEWHALL, 1993, p. 39.

⁵ NEWHALL, Beaumont. He set the pace and shaped the style. **ARTnews**, out. 1979, p. 134-137.

4. PHOTOGRAPHY 1839-1937: A História da Fotografia segundo Beaumont Newhall

A grande modificação no cenário da fotografia no MoMA aconteceu em 1937. Ao invés das portas laterais, a oportunidade tinha chegado para que a fotografia entrasse pelas portas da frente. Um ano antes Barr abordara Newhall nos corredores do museu e perguntara a ele se estaria interessado em montar uma exposição de fotografias. O tema seria da escolha do bibliotecário. Newhall então decidiu fazer uma retrospectiva histórica da fotografia e um panorama do que acontecia na área naquela época. O diretor Barr concordou e lhe ofereceu uma verba de US\$5.000¹ para a exposição – verba aprovada pelos *trustees* para esse fim, mais uma viagem à Europa. Um empreendimento desse porte exigia grande responsabilidade e principalmente credenciais que lhe assegurassem êxito. Na avaliação de Newhall, ele as possuía:

“Although I was floored by the corridor conversation with Alfred [Barr], I had already grown very interested in the history of photography, and was quite confident about accepting his challenging offer. With my training as an art historian I could handle research in French and German and had developed a sense of stylistic analysis. I had been reviewing books regularly for the American Magazine of Art. Nevertheless, I was very enthusiastic about the subject” (NEWHALL, 1993, p. 45.)

Durante esse ano (a partir da primavera de 1936) o curador percorreu os Estados Unidos, França e Inglaterra à procura de colecionadores e coleções que constituíssem fonte de aprendizado e de pessoas que poderiam emprestar obras para montar a exposição. Estava em seus planos iniciais ir à Alemanha também, mas, diante da falta de tempo e da situação política do país, segundo ele, isso não foi possível. Passou também pela Holanda, mas nada encontrou que acreditasse ser interessante. Além da omissão de artistas alemães, Newhall não incluiu em sua varredura outras regiões do mundo. A exposição e catálogo restringiram-se, pois, ao que Newhall conseguiu pesquisar e coletar no breve período que

¹ Valor que em 2008 corresponderia a US\$ 65.000/US\$ 70.000.

lhe foi dado. Voltou aos Estados Unidos em novembro de 1936 para começar a escrever e em março, na abertura da exposição, o catálogo estava disponível para o público.

As influências conceituais de Newhall merecem uma consideração especial. Suas idéias sobre fotografia não foram necessariamente originais, como poderíamos acreditar, baseados na influência histórica de seu ensaio escrito para o catálogo. Em sua autobiografia - *Focus: Memoirs of a Life in Photography* (1993) - ele destaca a impressão que lhe causara o livro *Making a Photograph* escrito por Ansel Adams em 1935, sobre o qual escreveu uma crítica para a revista *American Magazine of Art*, no ano da sua publicação. Apesar de sua crítica ao livro de Adams não ter sido completamente elogiosa, em *Focus* ele explica os motivos de sua admiração:

“It was a staggering book. There had been a decadent pictorial trend in most photographs made during the 1930s and intended as ‘art’: these were soft-focus, sentimental, with retouching and bromoils and other technical aspects that followed for a great deal of handwork. The technique was very poor, weak and ineffective, and in the 1930s this type of ‘artistic’ work was being shown in camera clubs and reproduced in magazines. (...) The reaction against this work was a movement known as ‘straight’ photography, and in *Making a Photograph* Ansel had set himself the task of indicating ‘the basis of straight photography, and what may be achieved by simple and logical procedure of unmanipulated negatives and prints’. He expressed the ideas of this new movement very eloquently. I was only twenty-six at the time, and I was absolutely bowled over the school of straight photography” (NEWHALL. 1993, p. 45).

No entanto sabemos que o trabalho de fotógrafos adeptos da fotografia “straight” não era insignificante na época² (o grupo f/64 formou-se em 1932³). Newhall simplesmente não conhecia o suficiente de fotografia contemporânea para saber disso. De qualquer forma, esse texto de Adams foi marcante para ele o suficiente para que pedisse auxílio do fotógrafo na criação do projeto para o Depto. de Fotografia alguns anos mais tarde.

² O prólogo do livro de *Making a Photograph* de Ansel Adams foi escrito por Edward Weston, inclusive.

³ f.64 foi composto por: Ansel Adams, Imogen Cunningham, Willard van Dyke, John Paul Edwards, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Prestor Holder, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Edward Weston, Peter Stackpole, Dorothea Lange, Brett Weston.

Em sua introdução Ansel Adams destaca o aspecto pioneiro da obra de David Octavius Hill. Ele teria demonstrado um dos princípios básicos da arte: expressão nos limites do meio. A partir de Hill, escreveu, seria possível traçar o desenvolvimento da fotografia, marcado por avanços e retrocessos. Adams identifica como um momento de decadência o movimento pictorialista do fim do século XIX, ainda existente. No entanto, afirma que a volta a pureza do meio fotográfico estaria assumindo precedência novamente. Durante os anos de predominância do pictorialismo, Adams aponta Alfred Stieglitz como um heróico mantenedor da integridade dos anos anteriores (anos de Hill). Reafirmando os princípios de Adams, Weston (que escreveu o prólogo do livro), aponta das limitações e potencialidades do meio fotográfico. Enfatiza a intenção do artista dirigida pela inteligência, que transforma a imagem em criação e expressão: “Thought and action so nearly coincide that the conception of an idea and its execution can be almost simultaneous”.⁴

Sobre o grupo f.64, do qual os dois fotógrafos fazem parte, Newhall escreve:

“These photographers were very strict. Focus and clarity were important: everything in the picture must be sharp, the negative must be printed on glossy paper, and no retouching or other manipulation of negatives or prints was allowed. These ideas reached the level of dogma, particularly among members of the West Coast group known as f.64. I accepted all of it, however, and in fact found it a very refreshing point of view. Indeed in my review I wrote that the book was so exciting because the pictures looked so modern. When I began to make my selection of photographs for the 1937 retrospective exhibition, I treated soft-focus work as an aberration that should be eliminated. And I found a strong affirmation of straight photography in the magnificent nineteenth-century work of Nadar, the Brady school, Hill, and Adamson, among others, and in the twentieth-century work of Eugène Atget, Alfred Stieglitz, and later Ansel Adams, Paul Strand, and Edward Weston” (NEWHALL. 1993, p. 46).

Os conceitos desse grupo foram determinantes na formação estética do curador, e sua admiração por esses fotógrafos é atestada pelo fato de ter buscado auxílio de alguns

⁴ WESTON, Edward (foreword). In: ADAMS, Ansel. **Making a Photograph**. New York: The Studio Publications, Inc., 1935, p. II.

deles para sua exposição. Quando ele e Barr criaram um Conselho Internancional (*International Advisory Committee*) para dar respaldo à nova movimentação do museu com relação à fotografia, a primeira pessoa procurada foi Stieglitz. Mas, avesso ao MoMA por considerar sua política longe da ideal, o fotógrafo recusou a oferta. E não apenas a participar do comitê, mas também a emprestar suas fotografias ao museu; proibiu Newhall de tomar emprestadas as suas obras incluídas nos acervos do *Metropolitan Museum of Art* e de outras instituições. Apenas as reproduzidas na revista *Camera Work* foram autorizadas por se tratar de uma publicação. De fato, a aversão de Stieglitz ao museu era tão exacerbada que sequer permitiu que Newhall dedicasse seu catálogo a ele. Por esses motivos as obras contemporâneas de Stieglitz não foram apresentadas nas paredes do museu e no catálogo (o que não passou despercebido pela crítica). A influência de Stieglitz na formação de Newhall, contudo, não foi modesta. Ainda na faculdade⁵ ele conhecera a *Camera Work*, onde leu sobre as fotografia “straight”, e apreciou obras dos “primitivos” (como ele veio a chamá-los no catálogo) D. O. Hill, Atget, Julia Margaret Cameron.

A Ansel Adams e Edward Weston, além de emprestar suas obras diretamente, pediu que indicassem outros fotógrafos que admirassem e que poderiam ter obras na mostra⁶. Edward Steichen indicou, com muitos elogios, o fotógrafo Paul Strand⁷ (que Newhall certamente já conhecia pelas páginas de *Camera Work*).

Antes de sua viagem a Europa, Newhall passou por uma cirurgia de emergência e durante o tempo de recuperação dedicou-se à leitura de dois livros sobre a história da fotografia: *Geschichte der Photographie*⁸, dois volumes escritos pelo cientista da fotografia austríaco Josef Maria Eder, e *Histoire de la découverte de la photographie*⁹, do colecionador francês George Potonniée (ambos os livros estão dentre as indicações de

⁵ BERTRAND, Allison. Beaumont Newhall's Photography 1839-1937: Making History, In: **History of Photography**, Vol. 21, no. 2, Summer 1997, p. 138.

⁶ Ansel Adams lhe apresentou as fotografias de Timothy O'Sullivan produzidas no Sudoeste por volta de 1870.

⁷ BERTRAND, Allison P.. **Making History: Beaumont Newhall's 1937 catalogue for the Museum of Modern Art**. Dissertação de Mestrado. Arizona State University, 1995, p. 23.

⁸ Ver: EDER, Josef Maria. **Geschichte der Photographie**. Halle: Wilhelm Knapp, 1932.

⁹ Ver: POTONNIÉE, George. **Histoire de la découverte de la photographie**. Paris: Paul Montel, 1925.

leitura que Newhall adicionou ao catálogo da exposição). Segundo Newhall, esses livros, embora técnicos, proporcionaram-lhe conhecimentos sólidos para a pesquisa que realizou para a exposição na Europa nas bibliotecas da *Société Française de Photographie* em Paris e da *Royal Photographic Society* em Londres. Nessa última, ele já vira anteriormente obras de Cameron, Frederick Scott Archer e Henry Fox Talbot dentre outros fotógrafos vitorianos quando estudara em Londres em 1934.¹⁰

Em carta a Barr em 24 de Agosto de 1936 Newhall, ainda no hospital, conta com estão os planos para a exposição:

"(...) Fortunately however, the time has not been an entire loss. I have been working on the literature of photography quite industriously. The great standard German history of photography by Eder arrived just as I was able to read, and the Harvard College Library has been very generous, allowing Nancy to bring me eight books at a time. Just how much longer I shall have to convalesce nobody knows (...). If all goes well we hope to sail on the Ile-de-France Sept. 12.

You may be interested to know how the show is shaping up. My present idea - though I shall probably change it a good deal before march - is to have three sections. The main section I hesitate to call 'pictorial' tho that is the proper adjective. I mean photographs which have been made as pictures during the past few years. This is to be supplemented by the historical section on the one hand and the scientific on the other. The historical will show the tradition of almost 100 years; the scientific will show what marvelous use the camera has been put to by workers who are interested in records rather than pictures. For example, I hope to get some of G. A. Clarke's photographs of clouds. These are some of the most thrilling and awe- spiring pictures I have seen, yet they were made by a scientist simply as a record of a particular cloud form.

If we can get the cooperation of the *Société Française de Photographie* and the Royal Photographic Society, we can have an astonishing historical show. For this reason I have asked Mr. Spencer, president of the R.P.S. to be a member of my Advisory Committee and he has enthusiastically accepted. Mees, the Kodak research director, has given me political tips on the set-up of the Society. It seems that the governing body in the council - many of these are Kodak men who will do Mees's bidding. The French outfit is much more important, and I hope to get the leading French historian and vice president Potommiée to help us out. There is

¹⁰ BERTRAND, 1997, p. 139.

some material, of course, here. I had bad luck in Washington, I got only a few of the things I want in spite of the fact that Goodyear signed the letter - but a copy of Talbot's Pencil of Nature - the first book illustrated with actual photos, 1844 - is a welcome exhibit, particularly since Hill used the same process. I have been promised a selection of the whole of Hawes & Southworth, the leading Boston daguerreotypist. They have a superb outdoor shots of Daniel Webster orating which is about 12"X18" which will dispel the general idea that the daguerreotypes were small. That, of course, is only because most people couldn't afford a larger size. If I succeed in getting at least part of what I have my eyes on, the exhibit will at least show that there were many other photographers equal to that foursome who alone seem to represent early photography in the public mind. I mean Hill, Brady, Nadar and Atget.

I'm afraid I have written more than you want to read. I do hope that we can manage to see one another before I sail. Please give Marga my best regards.

Yours, Beaumont"¹¹

A carta atesta, além disso, que alguns fotógrafos eram naquela época já reconhecidos. Newhall irá confirmar sua notoriedade em sua curadoria, principalmente nos casos de Hill, Brady e Atget. O livro de Eder é uma monumental história técnica da fotografia. No único momento em que trata da sua relação com a arte, escreve que os daguerreótipos estariam fora do campo da arte. Mas menciona D. O. Hill, O.G. Rejlander, H. P. Robinson, Disdéri e Cameron cujas fotografia embaçadas teriam efeito artístico.¹² Já o livro de Potonniée relata, também do ponto de vista técnico, a fase de descoberta da fotografia.

Mas os conhecimentos de Newhall provinham também de leituras anteriores ao período de pesquisa para a exposição. Em 1932 Newhall escrevera pela primeira vez sobre fotografia ao resenhar¹³ o livro *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70* (1930), escrito

¹¹ Carta de B. Newhall para Alfred. H. Barr em 24 de agosto de 1936. AAA 2165: 1191. Nessa carta também agradece uma carta de introdução a Mme. Guillot que Barr escreveu.

¹² GASSER, Martin. Histories of Photography 1839-1939. In: **History of Photography**, vol. 16, no. 1, Spring, 1992, p. 54.

¹³ **American Magazine of Art**, 25: 2, August, 1932. A referencia desse trabalho: NEWHALL, Beaumont. Review of *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70*, de Helmut Bosset & Heinrich Guttman.

por Helmut Bosset e Heinrich Guttman. O livro tratava dos primeiros anos da fotografia e era basicamente composto de reproduções, com pouco texto. Mesmo assim, Newhall ficou impressionado com a sensação de modernidade nas imagens de D. O. Hill, Charles Victor Hugo, Nadar, Talbot, Carl Ferdinand Stelzner, entre outros.¹⁴ Na resenha Newhall já demonstra uma percepção informada do meio e seus problemas:

“Perhaps this is explained by the fact that the word ‘pictorial’ had not entered the vocabulary of the photographer, lack of technical perfection preventing him from vying with the painter. ‘Pure’ photography was the only type possible. Today those working with the camera are, for the most part, realizing that this is their only legitimate aesthetic: that the ability of the camera to capture the utmost possible detail of the natural world is its chief characteristic, and should be fully realized” (BERTRAND, 1997, p. 139; e Newhall, 1993, 33).

Certamente, por esse trecho da resenha, é possível perceber o enraizamento dos conceitos que viriam a ser centrais no texto do catálogo. Um outro elemento de sua formação conceitual surgiu da influência de Heinrich Schwarz, que escreveu a primeira monografia sobre um fotógrafo em 1931: *David Octavius Hill: Master of Photography*.¹⁵ Para Newhall essa é uma obra histórica por tratar da história da fotografia do ponto de vista da história da arte.¹⁶ Schwarz concebe a fotografia como um trabalho autoral ao ligá-la à

¹⁴ Sobre isso Newhall escreve mais tarde: “My first writing on the subject [story of photography] was in 1932, when I reviewed a German book about the very early years of photography for the American Magazine of Art. I was amazed at the quality of the pictures reproduced. I knew nothing about some of the people who are today recognized as masters, such as David Octavius Hill and Robert Adamson in Scotland, who were making extraordinary portraits, and Nadar in France. I knew nothing about the invention of photography.

But in this book review, I compared these masters with what was going on around me. I found that the kind of photography that was most popular was very soft in focus and attempted, really, to make the photograph look like a painting rather than allowing it to speak for itself. That was called pictorial photography, and it was carried to an excess. I preferred unretouched, sharply focused photographs” (ARTnews, abril, 1989, p. 168-173).

¹⁵ Ver: SCHWARZ, Heinrich. **David Octavius Hill: Master of Photography**. Traduzido por Helen E. Fraenkel. London: George C. Harrap & Co., Ltd., 1932.

¹⁶ NEWHALL, 1993, p. 50.

intenção do artista. Ao mesmo tempo, ele determina que a fotografia só será arte se sua produção basear-se somente nos princípios do próprio meio.

“Schwarz describes photography as a ‘new, independent, medium of artistic creation subject to its own peculiar laws’, this idea re-emerges as Newhall’s famous ‘optical and chemical laws’” (BERTRAND, 1997, p. 140), escreveu Allison Bertrand, autora de uma dissertação sobre o catálogo *Photography 1839-1937*.¹⁷

Livros mais antigos que entram na lista de obras sobre fotografia no catálogo e que foram referências para Newhall são *The Camera and the Pencil* (1864), de Aurelius Root¹⁸, que para justificar a categorização da fotografia como arte, recorreu a citações de autoridades da arte como Ruskin e Reynolds – da mesma forma como fez Newhall em seu texto¹⁹ - e *La vérité sur l’invention de la Photographie* (1867), de Victor Fouque²⁰.

Das obras contemporâneas a Newhall que contribuíram para sua formação intelectual sobre a fotografia estão: *La Photographie en France au Dix-Neuvième Siècle: Essai de Sociologie et d’Esthétique* de Gisèle Freund (1936), que exerceu grande influência sobre ele, “for it goes into the social and aesthetic forces that shaped photography as a medium”²¹; e *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* (1926), de fotografias de Julia Margaret Cameron, com textos de Virginia Woolf (descendente de Cameron) e Roger Fry. O livro *Photography and the American Scene: a Social History, 1839-1889* (1938) de Robert Taft foi escrito ao mesmo tempo que o catálogo de Newhall. O curador afirma que, quando teve acesso ao texto, já havia terminado o catálogo. Taft, no entanto, pôde citar Newhall em seu livro.²² Além das obras citadas até agora, alguns outros são listados por Newhall em seu catálogo *Photography 1839-1937*, na seção *A Few Books on Photography* – todos foram fontes de informação para ele, e é claro, tiveram parte na

¹⁷ BERTRAND, 1995.

¹⁸ Ver: ROOT, Aurelius. **The Camera and the Pencil**. Philadelphia, 1864.

¹⁹ GASSER, Martin. Histories of Photography 1839-1939, In: **History of Photography**, 16: 1, 1992, p. 54.

²⁰ Ver: FOUQUE, Victor, **La vérité sur l’invention de la Photographie**, Chalons-sur-Saône, 1867.

²¹ BERTRAND, 1997, p. 142.

²² TAFT, Robert. **Photography and the American Scene: a Social History, 1839-1889**. New York: Dover Publications Inc., 1964, p. 317.

construção de seus conceitos sobre a fotografia e na forma como decidiu estruturar seu texto.

A formação de Beaumont não se limita às suas leituras sobre fotografia. Em 1936 Newhall ajudou Alfred Barr na compilação da bibliografia da exposição *Cubism and Abstract Art*. A curadoria de Barr, além de pinturas e esculturas, incluiu fotografias, filmes, posters e tratava de arquitetura e tipografia. O ensaio do catálogo escrito pelo diretor traça uma corrente de tradição, ligando obras de diversas procedências a um linha progressiva da arte desde o século XIX. Não apenas essa forma de estruturação histórica (tradicional na história da arte) faz parte do ensaio de Newhall, como também a análise formalista adotada por Barr.²³

Naturalmente, não é possível falar em exposições de fotografia nessa época sem mencionar *Film und Foto*, de 1929, realizado em Stuttgart, Alemanha. Moholy-Nagy foi quem selecionou as obras fotográficas para esse evento a partir da coleção de Erich Stenger²⁴. Newhall, muito mais do que ter conhecimento sobre *Film und Foto*, havia escolhido o fotógrafo húngaro como um dos membros do Conselho²⁵ para sua retrospectiva da fotografia em 1937. Assim como a exposição na Alemanha, Newhall ampliou a abrangência de sua mostra e incluiu fotografias de imprensa e raio-x.²⁶ Moholy-Nagy influenciou Newhall sob muitos aspectos: o ensaio escrito para o catálogo cita o livro do artistas *Painting Photography Film* (1925). Em 1936 em Paris, aconteceu a *Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine: Section Rétrospective (1939-1900)* realizada no *Musee des Arts Decoratifs*. Seu catálogo foi usado como fonte de imagens históricas para Newhall,²⁷ que quando na França também visitou alguns dos 14 colecionadores que emprestaram obras para essa exposição.

Os demais membros do Conselho foram Alexey Brodovitch, diretor da revista *Harper's Bazaar*; C. E. Kenneth Mees, diretor de pesquisa da *Eastman Kodak Company*;

²³ BERTRAND, 1997, p. 142.

²⁴ GASSER, 1992, p. 55.

²⁵ Grupo de especialistas que poderiam ajudar na produção da exposição, ou serem consultores especializados.

²⁶ NICKEL, Douglas. History of Photography: The State of Research, In: **The Art Bulletin**, Vol. LXXXIII, no. 3, set. 2001, p. 550.

²⁷ BERTRAND, 1995, p. 20.

Paul Rotha, diretor de produção da *Strand Film Company, Ltd*; D. A. Spencer, presidente da *Royal Photographic Society da Grã-Bretanha*; Edward Steichen, fotógrafo pertencente ao grupo *Photo-Secession* e conhecido pelas fotografias comerciais publicadas nas melhores revistas americanas da época; e Charles Peignot, diretor da *Arts et Métiers Graphiques*. Este último recebeu o casal Beaumont e Nancy Newhall (juntos na Europa para sua lua-de-mel e para a pesquisa da exposição) em Paris. Um de seus funcionários agendou entrevistas com alguns fotógrafos da cidade para que Newhall selecionasse obras de seus portfólios. Mais importante que isso, apresentou o curador ao colecionador Victor Barthélemy, especialista em fotografias francesas antigas, que lhe emprestou setenta e cinco obras. Barthélemy possuía obras de Henri Le Secq e de fotógrafos do estúdio de Louis Blanquart-Evrard. Seus amigos Albert Guilles e George Sirot também emprestaram a Newhall daguerreótipos, alguns deles feitos nos Estados Unidos.

Antes de deixar Paris, Newhall visitou o estúdio de Paul Nadar, filho do famoso retratista de celebridades do século XIX, Nadar. Escolheu obras dos antigos portfólios do mestre e teve um retrato tirado por Paul. Em seguida, passou pela Holanda rapidamente e foi para Londres. Lá os Newhall encontraram-se com a neta de William Henry Fox Talbot, Mathilda Theresa Fox Talbot. Ela havia herdado Lacock Abbey, antiga residência do inventor inglês da fotografia. Newhall emprestou dela vários calótipos. Newhall voltou então à *Royal Photographic Society*, onde havia estudado em 1934. De lá emprestou fotografias vitorianas clássicas de O. G. Rejlander, Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron e Peter Henry Emerson.²⁸ Encontrou-se com Moholy-Nagy, que lhe cedeu dezesseis fotografias, parte delas fotogramas e experimentos com fotografia colorida. Além disso, procurou alguns fotógrafos como Paul Martin e tomou emprestadas suas fotografias pessoalmente.

De volta, aos Estados Unidos, iniciou suas buscas da arte em seu país. Com o tempo já curto, Newhall fez o que pôde para coletar material significativo para uma retrospectiva. O que encontramos na exposição *Photography 1839-1937* é resultado tanto de determinação quanto de sorte e acaso, como observa Bertrand:

²⁸ NEWHALL, 1993, p. 49.

“Newhall’s research was neither systemic nor nearly as thorough as one would expect from an ‘overview’. Since the catalogue was illustrated, almost exclusively, with the contents of the exhibition, the selection of images also affected the contents of the essay. (...) Newhall defined photography as the product of both artistic intent and technological progress” (BERTRAND, 1997, p. 142.).

4.1. O Ensaio de Newhall (versão de 1937)

O ensaio de Beaumont Newhall, versão publicada em 1937²⁹, contém trechos especialmente relevantes no que diz respeito à percepção estética da fotografia defendida por ele. A primeira parte praticamente excluimos por ser predominantemente sobre o desenvolvimento técnico da fotografia.

O texto é dividido em cinco partes, cada uma composta por sub-capítulos. Eles são os seguintes:

Photography 1839-1937³⁰

The New Demand for Pictures

“Profiles by the Agency of Light”

Niépce and Heliography

Bitumen Plates

Meeting with Daguerre

Primitive Photography

Daguerreotypy

The Public Demonstration

A Contemporary Account

Faults of the Daguerreotype

²⁹ A versão lançada no ano seguinte, apresenta algumas mudanças pouco substanciais no texto. Em 1938 a listagem de obras foi excluída do catálogo. O texto só foi revisado mais a fundo em 1949. Outra edição revisada aparece em 1964, depois em 1982. Para maiores detalhes: MARIEN, Mary Warner. What shall we tell the children? Photography and its text (books), In: **Afterimage**, abril, 1986, p. 4-7.

³⁰ Título alterado em 1938 para “The Beginnings”.

Perfection of the Daguerreotype

Daguerreotype Portraits

Daguerreotypes in America

Calotypy

Improvements in Calotypy

Calotypes in America

Blaquart-Evrard

Bayard and Paper Positives

Esthetics of the Primitive Photography

The Basic Laws

Detail: The Daguerreotype

Mass: The Calotype

The Common Factor

Early Photography 1851-1914

The Collodion Process

Ambrotypes

Brady: Documentation of the Civil War

Photographic Realism

Portraiture: Disdéri

Portraiture: Nadar

Combination Print

Amateur Photographers

Dry Plates and Films

Photography of Moving Objects

The Development of the Hand Camera

The Hurter and Driffield Experiments

“The Death of Naturalistic Photography”

The Photo-Secession

Eugène Atget

Mechanical Improvements

Contemporary Photography

Shadowgraphs

Photographic Perspective

“Straight” Photography

Miniature Cameras

“Candid” Photography

The Need for Both Methods

News Photography

Covering the News

Making the Deadline

Color Photography

Addictive Process

Subtractive Process

Scientific Photography

Infra-Red Rays and X-Rays

Aerial and High-Speed Photography

Moving Pictures

A sequência de sub-capítulos, é preciso dizer, não parece seguir uma linha coerente. Newhall tenta seguir uma linha cronológica, mas mistura tudo o que aprendeu sobre fotografia de forma longe de metódica. Se ele foi acusado de defender uma postura elitista da fotografia e negligenciar a abrangência da imagem fotográfica, talvez possamos usar essa quase incoerência nos sub-capítulos a seu favor. Ele nos parece querer escrever um livro diferente sobre a fotografia, mas continua com os pés fincados na tradição literária que prioriza a técnica. No entanto, também não mergulha na estética, talvez por ter achado inevitável se falar de técnica quando se fala de fotografia. No fim das contas, escolher como tema da primeira exposição dele no MoMA uma retrospectiva tão exaustiva tenha sido uma armadilha. Que rendeu frutos, com certeza: seu livro foi durante muito tempo o único sobre fotografia que não fosse um manual técnico ou uma manual de pintura direcionado para fotógrafos ou mesmo um apanhado de fotografias sem qualquer análise da

imagem fotográfica em si. O que essa exposição, aliada a linha de curadoria dos Newhall, demonstra de certa forma é que Newhall foi para os fotógrafos “straight” o que Clement Greenberg foi para os pintores modernos americanos de meados do século XX: um difusor de idéias e doutrinas de um grupo e momento histórico específicos que acabou por perpetuar certa visão da fotografia.

Sobre isso escreveu Nickel:

“(...) For its day, his [Newhall] was an intellectually ambitious and groundbreaking text, and the author was personally the most genial of men and generous of scholars. His *History* went through five editions over a period of forty-five years, doing more than any other one source to develop a subject practically nonexistent in his country at the time of its drafting. (Even after other histories began to appear in the 1980’s, many instructors retained Newhall as their primary course reading; its concision, clarity, and narrative linearity made it in many ways a model textbook). Nor is it to privilege a single author as the voice for all photographic history in the high-modern period. We simply need to appreciate how the structure, the assumptions, the scope – to say nothing of the canon – of his work became something like the field’s subconscious, so invariably did its ideas, directly or otherwise remain before us” (NICKEL, 2001, p. 553.).

Newhall começa sua análise estética (capítulo *Esthetic of Primitive Photography*) da fotografia afirmando que não pode ignorar a questão “a fotografia é uma arte?”. Como até certo momento imagens eram criadas apenas com as mãos, um método de reprodução mecânico naturalmente e inevitavelmente causaria confusão e comparação. Então ele começa argumentando que a fotografia nasceu de um desejo de criar imagens³¹ e que os primeiros experimentos com a fotografia foram realizados por pessoas com alguma ligação com o fazer artístico (o que, ao nosso ver, não é algo tão incomum, pois as pessoas na época eram estimuladas a desenvolver algum fazer artístico, principalmente as mulheres).

O pretensão uso inicial da fotografia seria como instrumento do artista. Para ressaltar a ligação da fotografia com a pintura nesse sentido, Newhall usa depoimentos de pintores sobre o uso da imagem mecânica na arte. Delacroix (em *Oeuvres Littéraires*) diz que os

³¹ Ver: BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of Photography**. MIT Press, 1999.

detalhes obtidos pelo processo podem introduzir o artista a um completo conhecimento de construção, mas também afirma que o daguerreótipo é apenas um tradutor. Ruskin (em *Modern Painters*) defende que o daguerreótipo auxilia na perspectiva e no *chiaroscuro* unido ao esplendor do detalhe elaborado. Mesmo Daguerre teria olhado o daguerreótipo da mesma forma. Para o curador, as críticas iniciais à imagem fotográfica estariam em torno da questão da possibilidade de ela produzir os mesmo resultados que a pintura, o desenho ou as artes gráficas.

É então que Newhall estabelece o que acredita serem os princípios básicos da fotografia (sub-capítulo: *The Basic Laws*), o que ele chama de leis básicas, que seriam um padrão genérico de crítica da fotografia – o que é a intenção principal do autor, e não a discussão de a fotografia ser ou não arte. A fotografia “primitiva” daria para ele a possibilidade de isolar dois fatores fundamentais que sempre caracterizaram a imagem fotográfica. Um deles seria a quantidade de detalhes que podem ser registrados, o outro diria respeito à produção de valores. O primeiro depende de leis da ótica e o segundo da química. São esses os critérios de análise da fotografia assumidos por Newhall como sendo guias em toda a sua crítica estética.

Ele segue explicando como funciona a lente e o obturador e como uma fotografia pode ter em foco maiores ou menores porções da imagem: “The proper use of this optical property is a most important part of photography” (NEWHALL, 1937, p. 42). Newhall destaca o fato de que a capacidade de registrar detalhes era sempre um motivo de elogio por parte dos críticos do daguerreótipo e era uma fonte de prazer estético (agora sub-capítulo: *Detail: The Daguerreotype*). Isso ocorreria em parte por razões fisiológicas. A fotografia pode realizar aquilo que o olho humano não pode. Ela consegue detalhar tudo em seu campo de apreensão ao mesmo tempo, permitindo a compreensão mais rápida desses detalhes do que na natureza: “Thus the photographer is capable, under certain precise circumstances, of offering the essence of the natural world” (NEWHALL, 1937, p.43). É claro, diz Newhall, que não é apenas essa qualidade que faz uma fotografia extraordinária. O detalhe tem que ser significativo, e é problema do fotógrafo criativo distinguir entre aquilo que deve possuir esse detalhamento comprimido ou que deve ser tratado por outros meios técnicos.

Diferente do daguerreótipo, os calótipos eram produzidos em maior formato (sub-capítulo: *Mass: The Calotype*). Isso porque, argumenta Newhall, a técnica não tinha a capacidade de registrar tão bem os detalhes, pois a textura do papel difundia a claridade da imagem. Isso fazia com que a imagem do calótipo dependesse mais do efeito produzido a certa distância. A qualidade dessa técnica é a massa (*mass*). Entendemos essa massa como a totalidade da imagem. Enquanto os detalhes do daguerreótipo são observados de perto, a massa do calótipo provém do tamanho e da totalidade da imagem (que se estende, segundo ele por toda a história da fotografia, assim como o detalhe). Newhall não se detém nesse ponto e define de maneira pouco exata que chama de massa. Essa é uma falha grave de seu texto.

O outro fator relevante da fotografia (sub-capítulo: *The Common Factor*) é o que Delacroix especificou como “the exact degree of tightness and softness without which there is no relief” (NEWHALL, 1937, p. 44) (citação feita pelo próprio curador). Newhall usa as palavras do pintor como referência de equilíbrio e abre caminho para a questão do valores, ou da gradação do cinza (do preto ao branco). Para ele o equilíbrio desses valores é uma importante característica da imagem fotográfica com a qual o fotógrafo precisa saber trabalhar. O *design* produzido deve estar de acordo com as pretensões do artista; ele deve saber de antemão como trabalhar a cor do mundo nos valores do cinza da fotografia. Por conseguinte, a intenção na concepção do fotógrafo entra na equação. O efeito dramático de contraste é valorizado por ele, por propiciar mais prazer aos olhos: “Equality of tone, whether light, dark or medium, means monotony” (NEWHALL, 1937, p. 44). O mesmo vale para a fotografia colorida. Apenas a cor, sem a presença do cinza, é um erro comum, segundo Newhall. As cores e os tons na pintura não podem ser os mesmos que na fotografia. Sem mais explicações Newhall conclui esse trecho:

“But behind these surface differences, the relation between photographer and painter is basic. The desire to make pictures is inherent in both. The instinctive knowledge of how to make pictures must be acquired by both. Both must know the basic laws of composition, of chiaroscuro and color value. There photographer and painter separate: each must apply the basic laws in terms of the possibilities and limitations of his medium. The photographer must know how chiaroscuro affects the sensitive material with which he works. The extreme contrasts of light and dark in nature cannot be

registred by the light-sensitive silver salts, and must be ready to sacrifice, at times, details in shadows or high-light. He may even force nature's contrast for particular purpose, deliberately falsifying the original tones. He must also know about colors, even though his final result is in black and white. If red is present he must anticipate the value by which it will be recorded (...) Photography now uses compositional elements peculiar to itself; its vision is its own; its means of getting effects are so manifold that they have scarcely been explored" (NEWHALL, 1937, p. 44-45).

Em um parágrafo, Newhall resume os pontos importantes de sua concepção estética da fotografia. Primeiramente está em destaque sua perspectiva modernista da fotografia (o meio deve ser explorado segundo suas especificidades). Os detalhes podem ocasionalmente ser sacrificados para possibilitar a exploração do *chiaroscuro*; e o fotógrafo pode falsear os tons originais com propósitos particulares. Ou seja, tanto os detalhes (promovidos pela ótica) quando os tons (promovidos pela química) são flexíveis de acordo com a intenção do artista. Ele pode então transitar com certa liberdade no fazer da arte fotográfica.

Quando começa a escrever sobre a fotografia entre os anos 1851 a 1914 (capítulo: *Early Photography 1851-1914*), Newhall continua se remetendo à evolução técnica. De fato, ao longo de todo o catálogo a partir deste ponto – quando poderíamos esperar uma discussão unicamente estética das obras expostas –, o texto ainda é guiado pela técnica fotográfica. Não nos referimos aqui a indicações do uso da técnica como estética – o que também ocorre –, mas sim a uma referência constante e incessante a ela como determinante no desenvolvimento estético e social da fotografia.

Condizente com sua teoria estética, Newhall indica as características de alguns processos que são suas qualidades (sub-capítulos: *The Collodion Process; Abrotypes*). O vidro para ele é um melhor suporte que o papel encerado porque a textura do papel não interfere na imagem; o colódio permite o detalhamento mais rico.

Roger Fenton é apresentado como um pioneiro que daria um primeiro passo em direção à fotografia de imprensa. Suas fotografias da guerra da Criméia, apesar disso, desapontam Newhall por mostrar apenas campos de batalha vazios. No entanto, ele aprecia suas fotografias de arquitetura:

“His architectural photographs are much finer, partly due to the fact that since wet collodion required less exposure it also required less illumination” (...). Indeed, the wet plate was peculiarly suited to recording architecture. With its infinite capacity for detail and its great scale of contrast, it could record objects in brilliant light and still penetrate deeply into the shadows” (NEWHALL, 1937, p. 48).

Charles Marville, que adotava o mesmo processo, fotografou as ruas de Paris antes da construção dos *boulevards*. Suas imagens, avalia Newhall, não são apenas documentos valiosos mas também

“true personal expressions. Through subtle lighting and careful rendering of detail, these pictures of streets and houses, worn by human use but emptied of people, have the melancholy beauty of the condemned and vanished past” (NEWHALL, 1937, p. 48).

Matthew B. Brady tem um trecho dedicado a ele (sub-capítulo: *Brady: Documentation of the Civil War*), mérito de seu esforço (e de seus colegas) em registrar a Guerra Civil Americana. O livro *Photographic Sketchbook of the War*, editado por Alexander Gardner – um dos fotógrafos que trabalhou com Brady –, tem fotografias do autor, além de T. H. O’Sullivan, Woods and Gibson, Barnard. As assinadas por Gardner seria as melhores (“finest”) para Newhall. Como a autoria das fotografias é incerta, Newhall escreve sobre elas de forma geral:

“Perhaps the most poignant of these Civil War photographs are the inhumanely objective records of ruins –both of architecture and of men. We cannot expect action photographs of actual fighting – that was beyond the scope of photography in the sixties. But every one of us, looking through a collection of these pictures, cannot help sensing the horrors and pathos of war. The bleak and ravaged, the ruined houses, the stiff and gruesome corpses – even the homely pictures of camp life – have an appalling reality” (NEWHALL, 1937, p. 50).

A seqüência de sub-capítulos, é preciso dizer novamente, é inconstante. De processos passa-se às fotografias de guerra, e agora Newhall escreve sobre o realismo na fotografia (sub-capítulo: *Photographic Realism*). Ele tenta seguir uma linha cronológica, mas mistura tudo o que aprendeu sobre fotografia de forma longe de metódica. Em certos

sub-capítulos dedica-se a tratar apenas de um fotógrafo, intercalando autoria com o determinismo técnico.

A fotografia diferenciou-se dos desenhos da guerra impressos nos jornais e revistas por mostrar o não-imaginado. Newhall escreve que aquele soldado morto que vemos na fotografia realmente estava lá, estava morto e deitado daquela forma³². A partir dessa observação, Newhall estende-se:

“Therein lies the great psychological difference between photography and the other graphic arts. The camera records, within certain limits, whatever is focused on the ground glass, no matter how caotic the subject or how complex its textures” (NEWHALL, 1937, p. 50-51).³³

Pode ter havido manipulação na cena, forjando uma ilusão, mas nada abala nossa fé na verdade do registro fotográfico, escreve ele:

“This fundamental belief of ours in the authenticity of photographs explains why press photography exert such an appeal, and why photographs of people no longer living and of vanished architecture are so melancoly. Neither words nor yet the most detailed painting can evoke the past so powerfully and so completely as a photograph” (NEWHALL, 1937, p. 51).

Newhall introduz o retrato contando da sua difusão gerada pelo *carte-de-visite* de Disdéri (sub-capítulo: *Portraiture: Disderi*). A quantidade de pessoas que procuravam seu estúdio forçava o processo a ser rápido. A iluminação era uniforme, o fundo era o mesmo, independente de quem posasse (“vulgarization of portraiture”, NEWHALL, 1937, p. 52). Gaspar Félix Tournachon, ou Nadar, é exceção (sub-capítulo: *Portraiture: Nadar*): “To leaf through them [álbuns de retratos feitos por Nadar] is an experience, for they are a pictorial index to four generations of great men” (NEWHALL, 1937, p. 52). Os seus clientes eram seus amigos e importantes artistas de seu tempo. Mais que isso, Nadar foi pioneiro da fotografia ao utilizar o *flash* e ao fazer imagens aéreas de um balão. Ele é ainda mais prezado pelo autor por raramente modificar seus negativos (ele modificava fotografias,

³² Contudo, existem pesquisas recentes que indicaram que Gardner alterou cenas da batalha.

³³ Ver: DOBRANSZKY Diana de Abreu. **Referente e imagem na fotografia brasileira em fins do século XX**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.

segundo Newhall, apenas quando precisava satisfazer sua clientela). Para o curador, as fotografias de Nadar são “remarkable portraits” (NEWHALL, 1937, p. 52). Ele termina o trecho sobre o fotógrafo francês explicando que por não haver alteração de negativos, as obras ainda são documentos valiosos.

Newhall comenta a famosa caricatura de Nadar feita por Daumier (com o texto: “Nadar raising photography to the height of an art”, p. 53) dizendo que o artista não tinha, de fato, essa preocupação com a fotografia como arte por estar satisfeito com a imagem que a camera produzia. Quem estaria trabalhando naquele sentido seria Adam Solomon, que criou o que ficou chamado de *iluminação Rembrandt*; uma iluminação lateral que dava mais volume as formas. E continua:

“He swathed his models in drapery which he shifted to make the composition more painterly. Consequently, his portraits have an atmosphere far different from the variety typified by the carte-de-visite. Salomon’s pictures were popular in their day” (NEWHALL, 1937, p. 53).

As tentativas mais deliberadas de rivalizar a fotografia com a pintura, diz Newhall, estavam acontecendo na Inglaterra, centro da *combination printing* (sub-capítulo: *Combination Printing*). O método consiste da montagem de dois ou mais negativos para criar o que aparentava ser uma única imagem. Seus exemplos são as obras “The Two Ways of Live”, de O. G. Reijlander e “Fading Away” de Henry Peach Robinson. Usando menos negativos, Robinson chocou seus contemporâneos por montar uma fotografia que tinha como tema a morte de uma criança. O autor conta que havia pinturas com temas mais dramáticos na época, mas pelo fato de a obra ser uma fotografia (mesmo que montada), ela implica o realismo que desagradou o público. A maior contribuição para a fotografia feita por Robinson teriam sido seus livros explicando a técnica do *dry-plate* e as leis de composição que governavam a pintura acadêmica. Os livros, explica Newhall, eram para amadores, que, diferentemente dos fotógrafos profissionais, tinham disponibilidade para experimentações (sub-capítulo: *Amateur Photographers*).

Auguste Vacquerie, com Charles e François Hugo “produced a remarkable documentation of the poet’s life [Victor Hugo]. An eerie romanticism pervades these pictures; the details seem selected for their symbolism” (NEWHALL, 1937, p. 55).

Mas o melhor do espírito amador, diz ele, é representado pelos retratos dinâmicos de Julia Margaret Cameron. Ela não restringia sua técnica e fazia o que queria para alcançar os efeitos que desejava:

“I did not matter if the subject moved – she wanted that spirit which defines a personality, not accidental details. In order to destroy details she purposely used badly made lenses and was the first to have them specially built to give poor definition” (NEWHALL, 1937, p. 55-56).

O sucesso de seus retratos devem-se, segundo Newhall, a seu senso intuitivo de iluminação e caráter, além de sua habilidade em conseguir a cooperação dos seus retratados. Quando ela usava a lente de *soft focus* para aproximar-se dos pintores Pre-Rafaelistas, seu trabalho não se distinguia pela qualidade (“lacks distinction”, NEWHALL, 1937, p. 56). O curador, enfim, aprecia as fotografias criadas por Cameron, mesmo que sua produção se choque com os preceitos básicos da fotografia por ele estabelecidos.

O processo *dry-plate* (sub-capítulo: *Dry Plates and Films*) teve o mérito de livrar o fotógrafo do tripé, possibilitar o registro de objetos em movimento e finalmente de, pela simplificação do meio, aumentar o número de amadores dedicados à fotografia. Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey e Ottomar Anschütz de Posen e Berlin são citados como importantes figuras no pioneirismo da fotografia em movimento (sub-capítulo: *Photography of Moving Objects*). São os primórdios do cinema que se anunciam. As fotografias em sucessão, dando a impressão de movimento e narrativa também surgem.

A revolução técnica seguinte foi a camera de mão (sub-capítulo: *The Development of the Hand Camera*). O inglês Paul Martin, segundo Newhall, produziu algumas das primeiras fotografias noturnas de cidades:

“Mr. Martin’s work is particularly interesting because from the outset he realized the possibilities of the new simplification of technique and recorded subjects not generally photographed before” (NEWHALL, 1937, p. 60).

Mas Newhall expressa reservas com relação a algumas facilidades introduzidas pelo progresso técnico. A difusão, acessibilidade e facilidade de manuseio da câmera

proporcionadas pela Kodak, segundo ele, levaram também à falta de cuidado. Muito não-profissionais, mais dedicados, se reuniam em clubes de fotografia; organizavam exposições cujo julgamento, contudo, baseavam-se quase que inteiramente em princípios da pintura.. Ou seja, na contramão do que, em sua opinião, deveria ser a fotografia como arte: “This was equivalent to rejecting the principles of photography, and denying that straightforward, unmanipulated prints were legitimate works of art” (NEWHALL, 1937, p. 61).

Esse mesmo argumento valeu críticas a P. H. Emerson, que confundia as duas mídias, prossegue Newhall (sub-capítulo: *The Hunter and Driffield Experiments*). Seu livro *Naturalistic Photography* baseia-se na filosofia dos *Impressionistas*. Ele encoraja a manipulação do negativo através da química. Quando Emerson conheceu os experimentos de Hunter e Driffield, entretanto, mudou radicalmente de idéia. Os dois cientistas /fotógrafos amadores queriam estabelecer a fotografia como uma ciência de bases racionais, explica Newhall. Seus métodos mudaram a forma de revelação e ampliação da fotografia, e demonstraram as delimitações químicas do meio (NEWHALL, 1937, p. 61-62), através da curva de relação entre o tempo de exposição e a quantidade de depósitos de prata (além de outras pesquisas). Com essas informações, Emerson escreveu “The Death of Naturalistic Photography” (sub-capítulo: “*The Death of Naturalistic Photography*”), onde explica que as delimitação recém descobertas da fotografia amordaçam a liberdade do fotógrafo. Dessa forma, pensa ele, a fotografia seria a menor das artes. Ela não é capaz de resultados comparáveis com a pintura ou desenho. No mesmo texto Emerson escreve que a fotografia impura é uma confissão de delimitações; que é impossível querer que os valores (gradações) da fotografia correspondam à natureza; o meio só registra luz, forma e textura, como um desenho mecânico-científico.

O grupo Foto-Secessionista (sub-capítulo: *The Photo-Secession*), que girava em torno de Alfred Stieglitz, representava, para Newhall, uma reação às exposições fotográficas tradicionais. Ele considera que as publicações *Camera Note* e *Camera Work*, editadas por Stieglitz provavelmente nunca seriam igualadas visualmente. “The critical essays published in them are of great interest; the phrase ‘pure photography’ appears with great frequency” (NEWHALL, 1937, p. 64). Os preceitos estéticos da fotografia do grupo são expostos pelo autor: “Any control which the photographers had over the image was

admitted, insofar as that control was ‘photographic’, that is chemical or optical” (p. 64). As lentes de *soft-focus* era aceitas e usadas; experiências na impressão, hoje descartadas, também. Enquanto as técnicas eram puramente fotográficas, a visão dos foto-secessionistas era guiada pelo exemplo de pintores e *draftsmen*. A doutrina era a da arte pela arte, o número de ampliações era limitado (mesmo que a reprodutibilidade seja uma característica da fotografia, observa Newhall). A *Camera Work* publicou obras de Paul Strand em seus últimos números. Seu trabalho era diferente dos desse grupo.

Eugène Atget (sub-capítulo: *Eugène Atget*) é o último fotógrafo ao qual Newhall dá ênfase antes de entrar na fotografia moderna (sua contemporânea). Para o curador a importância de seu trabalho é ser direto (*straightforwardness*):

“Atget’s work – and it must be looked upon as a whole – is the most remarkable photographic record of Paris ever created. Atget made his pictures without reference to any other form of graphic art; he relied purely upon photography. (...) Its lesson is that the photographer must know his subject so well that he is able to choose that angle of vision and the precise lighting which brings out its particular characteristics” (NEWHALL, 1937, p. 66).

O capítulo sobre a fotografia contemporânea (*Contemporary Photography*) ocupa as últimas páginas do ensaio de Newhall. O pós-guerra (Primeira Guerra Mundial) é definido por ele como período de experimentação nas arte e rebelião contra o padrões acadêmicos. A estética dos anos 1920 afetaram a fotografia, e os fotógrafos abandonaram a causa da fotografia como arte e iniciaram uma exploração das potencialidades especiais do seu meio. A primeira experimentação da qual escreve são os fotogramas (sub-capítulo: *Shadowgraphs*), e cita Christian Schad, Man Ray e Lászlo Moholy-Nagy. A técnica, segundo o autor, garante ao elemento da “sorte” uma boa parte na criação; seus efeitos são misteriosos, evocativos e ambíguos, e eram muito admirados pelos Dadaístas e Surrealistas. As obras de Christian Schad e algumas de Man Ray seriam, inclusive, muito parecidas com pinturas Cubistas. Em particular, o meio fotográfico era muito útil para a estética Dadaísta

por seu caráter mecânico, automático e “artístico” (aspas do autor). Nesse trecho Newhall ainda cita Moholy-Nagy (um dos consultores da exposição):

“After the brilliant daguerreotypes period, photography tried to imitate all the aims, manners and styles of painting. It lasted about one hundred years, until it reached the possibilities of exploiting its own means” (NEWHALL, 1937, p. 69).

No entanto, Newhall termina criticando o fato de que muitas de suas *shadowgraphs* e de Man Ray seguem de certa forma a tradição da pintura, assim como Stieglitz (severamente criticado por Moholy-Nagy) fazia com a paisagem. Enquanto os manuais para amadores os instruem sobre a necessidade de cuidados quanto à perspectiva tradicional, pintores começaram a quebrar com as regras acadêmicas e a adotar uma perspectiva vertical no século XIX (sub-capítulo: *Photographic Perspective*), explica Newhall. A fotografia teria levado esse novo princípio mais longe: “The novelty of this new perspective causes us at first to overlook the subject of a photograph and to appreciate the composition” (NEWHALL, 1937, p. 70).

O autor então dá como exemplos desse desenvolvimento da fotografia o filme *Variety*, Moholy-Nagy e suas fotografias da Bauhaus, e seu uso do negativo ao invés do positivo fotográfico. Newhall cita Moholy-Nagy que, em seu livro *Painting, Photography, Film*, de 1924, afirma que a fotografia é menos importante como criadora de imagens e mais como um meio de estender a visão humana. Outro livro que o curador cita é *Here Comes the New Photographer!* (1929), de Werner Gräff:

“[o livro] is an admirable summary of the new attitudes towards photography. Illustration and text are one, the various possibilities of the camera are shown by actual examples: vertical perspective, the distortion of extreme close-ups of objects with deep relief, the improvements offered by ruthlessly trimming the print; these and other essentially photographic controls are presented in this remarkable book” (NEWHALL, 1937, p. 70).

Um outro exemplo de manipulação fotográfica pura citado por Newhall é a solarização de Man Ray; um método completamente químico que cria efeito escultural.

Voltando-se para o que acontecia nos Estados Unidos do pós-guerra, Newhall escreve sobre Edward Steichen. O fotógrafo teria descoberto fases da fotografia as quais

não havia antes considerado, como fotografia aérea. Steichen, diz o autor, reaprendeu a fotografia e a controlar o meio, e sempre possuiu uma visão notável sobre ele.

No sub-capítulo *Straight Photography*, Newhall escreve que o espírito funcional, a exemplo da Alemanha, atraiu os jovens fotógrafos americanos que se interessaram pela fotografia *straight*, sem manipulação, e pela imagem detalhada e limpa. Segundo ele, a obra de Atget teria sido primeiramente apreciada por esse grupo. Ele cita como artistas com essa tendência Edward Weston, Brett Weston, Walker Evans, Berenice Abbott e Ansel Adams:

“Their work, like Atget’s, is usually limited in its field, because their desire for precise detail necessitates small stops and consequently long exposures. Arresting fast action does not predominate in their work; its chief value lies in its remarkable analysis of the face of nature and man’s work, rather than of man” (NEWHALL, 1937, p. 71).

O trabalho de Paul Strand, para Newhall, era diferente. Mesmo que interessado pela técnica *straight*, sua iluminação e entendimento do *subject* realça a qualidade lírica da natureza e do homem. Embora sejam fotografias ricas em texturas e detalhe, essas são sujeitas ao todo. O fotógrafo é muito preciso e metuculoso. Aqui, Newhall traça uma linha direta entre Atget e o grupo de fotógrafos *straight*. Ele estabelece a existência de uma tradição desse tipo de produção fotográfica.

Na opinião do autor, os experimentos mais interessantes em termos de retrato foram feitos por esse grupo, ao menos no que concerne à técnica. Ao invés de luz natural, eles utilizam-se de luz artificial para criar uma atmosfera que realça as características do fotografado que desejam (imagens produzidas principalmente para revistas de moda, mas que teriam valor mais permanente para Newhall. Nesse momento o curador acaba por abandonar sua convicção de que o fotógrafo cria arte com a intenção de expressão. Abrindo espaço para a fotografia comercial, ele amplia a gama de fotografia que teriam interesse como arte). As fotografias *straight* são diretas e detalhadas, e para maior reprodução dessas características elas são ampliadas por contato:

“The final image is unaltered, once exposure has been made; ‘cropping’ or trimming of prints is to their minds wasteful and unappropriate” (NEWHALL, 1937, p. 72).

Contrastando com essa produção, clássica por ser baseada em princípios já instituídos, é o trabalho de *miniature cameras* (sub-capítulo: *Miniature Cameras*), embora não haja nada novo nos princípios desse tipo de camera. A ampliação maior que o tamanho do negativo faz com que a imagem dessa camera seja menos detalhada, e que o próprio tamanho dos grão de prata seja alterado (que foi resolvido em certo ponto com a diminuição desses grão). No entanto, outras possibilidades surgiram com esse formato de camera. Ele penetra em todos os espaços, possibilita maior número de fotografias do mesmo *subject*, e o preço do filme encoraja a prática (sub-capítulo: “*Candid*” *Photography*). As imagens que mais agradam são ampliadas e as outras descartadas, o que acontecia antes em menor grau. Newhall então cita George Bernard Shaw, em 1906: “Technically, good negatives are more often the result of the survival of the fittest than of special creation” (NEWHALL, 1937, p. 75).

Da mesma forma, a dificuldade de composição no visor pequeno faria com que seleções também fossem feitas na ampliação:

“This type of photography differs radically in its whole point of view from ‘straight’ photography. The photographer’s work is barely begun when he snaps the shutter; the final choice of viewpoint and actual composition within the picture frame are determined in the dark room” (NEWHALL, 1937, p. 75).

A estética fotográfica está tão entrelaçada com a técnica, escreve Newhall, que é quase impossível separar as duas. Tanto a fotografia “straight” quanto a miniatura têm um espaço vital e significativo. Ambas são guiadas pelos princípios fotográficos: honestas, diretas, sem qualquer dependência com outra arte gráfica. Mas não podem ser intercambiáveis. A camera miniatura não pode captar todos os detalhes de uma arquitetura; a camera de grande formato não fotografa o movimento com pouca iluminação, nem fotografa desapercivelmente. Cada fotógrafo especializa-se na camera de sua escolha, conclui – embora existam cameras intermediárias.

“But the fundamentals remain the same; if there is a common denominator in the best photography, it lies in the photographer’s knowledge of his medium. The way in which he uses the medium is usually determined by the age in which he lives” (NEWHALL, 1937, p. 76).

Newhall fala que o melhor uso da fotografia depende da época. Se ele valoriza a *straight photography* é porque acredita que essa é a melhor a fotografia de sua época. Mesmo que isso signifique deixar outras formas de fotografia de lado. Com isso, sua concepção da fotografia é dogmática. Outras estéticas surgiram e seu ensaio, conseqüentemente, tornou-se datado. A questão é que outros teóricos da fotografia demoraram a surgir, uma conjuntura que possibilitou a grande influência de sua obra na apreciação da fotografia, assim como na sua produção.

A fotografia de imprensa constitui uma outra seção importante no catálogo de Newhall, mesmo que ele afirme que teria de tratar sobre ela de forma breve (sub-capítulo: *News Photography*). Ele cita as fotografias de Roger Fenton na Criméia e as de Brady da Guerra Civil como exemplos da fotografia primitiva que alcançaram os jornais (mesmo que em forma de reproduções por gravura). Elas seriam as primeiras imagens fotográficas “spot news”. Mas o que o público vê, alega, são reproduções (desenhos e gravuras a partir da fotografia original). Ele retoma a técnica para explicar como teve de ocorrer uma evolução técnica para que fotografias de “verdade” fossem publicadas. Mesmo quando a fotografia inundou os jornais, ainda assim não é qualquer imagem que retrata o fato. É preciso um fotógrafo excepcional para interpretá-lo de forma que o leitor possa compreender melhor o ocorrido.

A necessidade de rapidez transformou a fotografia jornalística em um campo específico (sub-capítulo: *Covering the News*). A qualidade do negativo e da imagem é afetada pela necessidade de revelação e ampliação ligeiras, diz Newhall. A iluminação é a que estiver disponível, e o uso de flash é corriqueiro: “The nature of his profession requires that the press photographer leave nothing to chance” (NEWHALL, 1937, p. 79). Para Newhall o fator mais importante é conseguir sentir o momento exato para fotografar, o que deve ser algo quase que instintivo no fotojornalista (sub-capítulo: *Making the Deadline*). Quando a fotografia em sucessão não era possível, esse instinto era ainda mais precioso – exemplifica com a fotografia que William Warnecke fez do prefeito de Nova York Gaynor

sendo baleado. A fotografia rápida (“magic eye”), depois de criada por Marey, foi usada para fotografar esportes.

“A good news photograph must first of all isolate the significant action. Press photographers advise: ‘Get your subject in the center – then you’ll be sure you got it’. It is astonishing to the layman how many of these direct compositions are magnificent. Clarity and detail are desirable, but not absolutely necessary. Print quality – so highly prized by other photographers – goes overboard; it is impossible in high-speed processing, and is lost anyway in the half-tone. (...) Frequently a photograph is made which transcends the ephemeral and becomes a great document. The essence of some situation common to human experience is driven home with poignancy and truth. These pictures are worth more than a few seconds scanning; we may no longer feel any interest in the incidents they report, but we cannot afford to waste dynamic interpretation of the living world” (NEWHALL, 1937, p. 80).

Ao tratar da fotografia colorida, Newhall atém-se muito à técnica (sub-capítulo: *Color Photography*). Enquanto que nos primórdios as possibilidades da fotografia preto e branco eram suficientes, pouco depois o público desejou que o meio oferecesse cores. Os daguerreótipos passaram então a ser pintados. Desenvolvimentos técnicos e experimentos foram incessantes. O autor detalha técnicas de produção de fotografias coloridas por meios indiretos: processos por adição (sub-capítulo: *Additive Processes*), e subtrativos (sub-capítulo: *Subtractive Processes*). No segundo caso, ele diz acreditar que a distorção dos negativos em três cores (para formar uma única imagem) pode ter grande valor estético, mas que essa seria apenas uma especulação (o que, devemos dizer, de fato, ocorreu). A maior dificuldade seria expor os três negativos separadamente, o que impossibilita o registro de movimentos (ao não ser que a exposição possa ser feita de uma só vez). A Kodak havia criado uma técnica que possibilitaria uma única exposição, mas até agora apenas por transparência. Então Newhall especula:

“Color photography is not new, but it has not been practiced to any great extent until the present decade. It is too early to form any esthetic opinions, for not enough experimentation has been made. Comparisons between color photography and painting seem almost inevitable” (NEWHALL, 1937, p. 85).

Newhall então se pergunta se haveria cores fotográficas assim como há perspectiva fotográfica. Ou ainda: poderia haver a fotografia colorida *straight*? Essas questões, finaliza, seriam respondidas no futuro.

A seguir o autor passa rapidamente pelas últimas categorias de fotografia. A fotografia foi rapidamente adotada para fins científicos (sub-capítulo: *Scientific Photography*). Foi criada a microfotografia e a fotografia astronômica. Ambas mostram mais do que olho vê. Apensar de sua finalidade, essas imagens têm beleza (referindo-se a última). Através da sensibilidade da fotografia mesmo no escuro a cores não visíveis pelo homem (sobre o que Talbot já havia especulado), fez-se possível o raio-x e sensibilização por raios infra-vermelhos (sub-capítulo: *Infra-Red Rays and X-Rays*). Outras possibilidades desenvolvidas pela fotografia foram as fotografias aéreas e em alta velocidade (sub-capítulo: *Aereal and High-Speed Photography*). Contudo, o autor esclarece:

“Although Nadar took photographs in 1858 from a ballon, it was not until the Great War that the full possibilities of aerial photography were demonstrated” (NEWHALL, 1937, p. 87).

Talbot também foi o primeiro a utilizar a fotografia estroboscópica, que tem o mesmo princípio da fotografia em alta velocidade. Ou seja, a curiosidade científica foi responsável por desenvolvimentos da fotografia que seriam depois utilizados pelos artistas:

“Thus the scientist, using the camera as another tool, has shown that photography has many possibilities which were ignored or overlooked by those who used the camera merely as a way of making pictures” (NEWHALL, 1937, p. 88).

A última seção do catálogo se refere ao filme em movimento (sub-capítulo: *Moving Pictures*). Ele nasceu da fotografia. Para o curador a cinematografia difere tanto da fotografia convencional na sua técnica e ponto de vista que forma um campo distinto e próprio. Enquanto que o fotógrafo conta sua história por uma única imagem, o de cinema pode contar a sua por múltiplos pontos de vista. Newhall acreditava que o cinema é puro por não haver possibilidade de se alterar todos os fotogramas. Assim como não haveria possibilidade de controle da composição por corte ou ampliação:

“To examine individual stills is to see only parts of a whole, the words of a sentence, the notes of a bar of music” (NEWHALL, 1937, p. 89).

Contudo, ele também afirma que a ampliação de um único *frame* pode ter muita força, e que imagens de filmes de notícias são também usados por jornais impressos.

A influência da cinematografia é sentida na fotografia. O curador exemplifica com o uso de fotografias em sequência para dar a impressão de ação por continuidade de espaço. As fotografias em *close-ups*, escreve ele, eram menos comuns antes do cinema. Mas esteticamente cinema e fotografia são demasiado independentes para serem comparados. O filme cria seu próprio tempo, e a fotografia o congela para nós.

Newhall termina seu longo ensaio dessa forma:

“Herein lies, perhaps, the greatest power of the camera. What has been recorded is gone forever. Whenever a moving picture is projected, past time moves again. The actors, the statesmen, the working-men may be dead, yet their living semblance moves before us on the screen. Though the stones of Chartres cathedral are still with us, no photograph taken today can ever show the crispness of detail which eighty years of weather have dulled. The faces that look out from daguerreotypes and calotypes have vanished. Our ways of looking change; the photograph not only documents a subject but records the vision of a person and a period” (NEWHALL, 1937, p. 90).

A exibição ***Photography 1839-1937*** [Figs. 5, 6] ocupou os quatro andares do museu, de 17 de março a 18 de abril de 1937. Quase 850 peças, entre fotografias e aparatos, foram expostos. O fotógrafo e designer gráfico suíço Herbert Matter foi contratado para organizar a instalação – a única exceção parece ter sido a montagem das fotografias de Paul Strand, realizada por ele mesmo. Na entrada do MoMA havia uma ampliação de um fotógrafo em tamanho natural, chamativo e condizente com as exposições de fôlego promovidas pelo o museu para atrair o interesse do público. Também foi uma exposição didática, de acordo com os princípios de Alfred Barr, que acreditava que o museu deveria educar o público. Newhall aprendeu nas aulas de Paul Sachs em Harvard como atrair fundos e atenção para o trabalho realizado dentro do museu (BERTRAND, 1995, p. 6-9). O

objetivo da exposição era ainda atrair a atenção de colecionadores e apreciadores da arte para a fotografia, o que poderia gerar doações ao museu. A exposição definitivamente cumpriu o que era planejado. Milhares de pessoas visitaram-na e muita publicidade foi gerada pelos jornais. Igualmente relevante foi a discussão incitada nos jornais acerca da posição da fotografia como arte e sobre a recepção desse meio de criação pelo MoMA. A questão da inclusão da fotografia na agenda do museu foi inevitável.

Em um dos *press releases* da mostra é anunciada como a primeira de fotografia apresentado pelo MoMA. Dessa forma, o museu desconsiderou a exposição *Murals...* e a de casas do século dezenove por Walker Evans. A presença da fotografia nesses shows não falava pela fotografia e sim por outros meios: murais e arquitetura. *Photography 1839-1937* inaugura definitivamente o programa do museu no campo da fotografia. Alguns trechos do ensaio de Newhall que foram transcritos no *press release* mostram o que o museu considerava os pontos fortes da exposição:

“The exhibition will demonstrate the particular characteristics of different techniques, the artistic qualities of each process, and the relation of technical and esthetic developments of photography to the taste and social needs of the times. (...) Approximately half of the photographs to be shown are the work of distinguished contemporary photographers. (...) In his forward Mr. Newhall discusses the question so often raised: ‘Is photography art?’. ‘The question’, he says, ‘cannot be ignored. (...) Photography was brought into being by desire to make pictures. (...) The early criticism of photography was almost entirely in terms of painting and drawing. But we are seeking standards of criticism generic to photography. In order that such criticism is valid, photography should be examined in terms of the optical and chemical laws which govern its production. Primitive photography enables us to isolate two fundamental factors which have always characterized photography – whatever the period. One has to do with the amount of detail which can be recorded, the other is concerned with the rendition of values. The first is largely dependent on optical laws, the second on chemical properties. The camera is able to focus details simultaneously, and so we are able to comprehend them more readily in the photograph than in nature. Thus the

photographer is capable, under certain precise circumstances, of offering the essence of the natural world”³⁴.

A defesa da fotografia já começa no anúncio da exposição: as leis básicas de Newhall são expostas. Anuncia-se a apresentação histórica, a descrição das técnicas e suas influências na produção fotográfica, assim como a predominância da fotografia contemporânea na exposição. Em resumo, apresenta-se a exposição como um importante evento na história da fotografia contemporânea e como uma defesa da estética e tradição fotográficas. Outros dois *press releases* chamam a atenção para a presença de uma *camara obscura*³⁵, outros aparatos antigos e para a descoberta de fotografias antigas de guerra ainda desconhecidas do público (“The discovery of war photographs taken eighty years earlier by the daguerreotype process adds a valuable chapter to the early history of photography”³⁶). Destaca-se nesse texto postura de relevância do museu e da exposição na recuperação da história da fotografia.

As críticas nos jornais foram muito diversas. Desde manifestações de apoio a iniciativa do MoMA até a reprovação veemente da presença da fotografia nas paredes de um espaço dedicado a arte. A gama de opiniões nos oferece a possibilidade de perceber o tanto que a situação e categorização da fotografia na época era polêmica e longe de um consenso.

O crítico do jornal *Sun* de Nova York certamente acreditava ainda na tradição de oposição irreconciliável entre fotografia e pintura. Em um texto intitulado “Photography or Painting...?” ele escreve:

“The camera, say what you like, is a machine, and the person who manipulates it is a machinist, but for all that, or perhaps because of that, everything the machinist produces with this machine is seized upon with avidity the people. (...) So I suppose I shall have to swim with the modern museum and give up painting – at least temporarily

³⁴ MoMA *press release* 370231-12, de fevereiro de 1937. Esse foi *press release* mais longo e detalhado da exposição. Outros trechos do ensaio de Newhall foram reproduzido, mas consideramos esses os mais relevantes. O documento está na íntegra como anexo dessa tese.

³⁵ MoMA *press release* 370313, de março de 1937.

³⁶ MoMA *press release* sem data, mas claramente referente a exposição da qual estamos tratando.

– until this second edition of the dark ages has passed and we shall have been blessed with another Renaissance. (...) When sin is extremely prevalent, sinners lose the sense of sin”. [acreditar que fotografia é arte]. (...) For instance, I say to myself, that the photographs by Edward Steichen are lovely, but I had no sooner admitted this fact that I found myself wondering if about 70 per cent of this beauty were not attributable to Mr. Steichen’s education upon painting. (...) Photography does, however, lean provokingly toward the strictly usable (...)”.³⁷

O autor da crítica diferencia aqui de forma rígida a arte do objeto utilitário. Como a fotografia circula por variadas funções além da expressão, recai sobre ela a negação de seu valor artístico.

Mais direto ainda em sua negação da fotografia e indignação com a exposição foi Thomas Craven, no jornal *New York Americana*:

“There are several lessons to be learned from this vast collection of prints. First and foremost, the modern camera, which is now in universal circulation, makes unnecessary and unintelligent the efforts of those painters who have no higher aim than to copy Nature. Second, those ‘artistic’ photographs made in imitation of abstract paintings are, if possible, more pointless and objectionable than the paintings themselves. Third, the camera is an impersonal agent. The distinctions between the good men are immaterial – it is the subject that interests us, not the man who takes the picture. Fourth, in all that makes photography fascinating and valuable, the press photos, by and large, are superior to the studied and posed effects of those gentlemen who strive assiduously to be artists”.³⁸

O crítico mais do que rejeitar a fotografia como expressão autoral, rejeita a arte moderna como ela se apresentava naqueles dias. Outro crítico questiona a capacidade da fotografia em expressar. Ela é vista como um documento incapaz de dizer mais do que o que simplesmente mostra (crítica também levantada na citação anterior):

“What we see [is] the camera’s report of everything, and that is not quite the same [a perceber tudo]. It expands our world to the limits of the heavens, but in return it imprisons us within the limits of its own unreality, its flatness, its essential make-believe. Promising us

³⁷ H. McP. Photography or Painting...?. **Sun**, New York, NY, 20 mar. 1937. AAA5062.

³⁸ CRAVEN, Thomas. The History of photography. **New York Americana**. 5 abril, 1937. AAA5062.

the universe, it leaves our souls studying a photographic plate, shut up in a 'dark chamber' from which, without doubt, high values of depth, color and emotional content have been excluded".³⁹

Elizabeth Noble, do jornal *New Masses*, demonstra desdém pela criação fotográfica e, assim como outros, aprecia acima de tudo a fotografia de imprensa por ser um documento da realidade:

"Photography emerges from the Museum of Modern Art as a pre-eminently documentary and factual achievement. The issue whether photography is art in the old sense does not even arise, so engrossing are the facets of its century-long record. (...) A medium by its nature directed to the external world, it cannot help but possess content – unless an absent-minded operator forget to press the button on an exciting shot, or to roll the film on to the next exposure. (...) It faces life; it records life. And at this period of history, life is more significant than art in the traditional sense can hope to be. To document the ravages of war, the obscenities of slums, the brutality of industrial strife, the camera has potencialities far beyond those of the average painter's brush or pencil. (...) Certainly its historical sections are good, as its scientific. But its section of press photographs show serious gaps; and the very inadequate representation of the Resettlement Administration [futuramente o *Farm Security Administration*] photographers' work is hard to understand, since this government activity represents the most comprehensive documentary photography being carried on in the United States today. Generally the choice of contemporary works is arbitrary".⁴⁰

Outros críticos expressaram reservas quanto ao pouco espaço dado à fotografia de imprensa na exposição (inclusive podemos perceber que a maior parte das fotografias publicadas com as críticas são de imprensa, de movimento ou históricas; quase não vemos imagens dos fotógrafos contemporâneos que Newhall tanto preza, como Edward Weston e Paul Strand).

A fotógrafa Berenice Abbott é enfática em sua preferência pela fotografia documental em sua crítica à exposição⁴¹. Sua objeção à exibição diz respeito ao tratamento

³⁹ Camera Obscura. **New York Herald-Tribune**. 22 mar. 1937. AAA5062.

⁴⁰ NOBLE, Elizabeth. Sights and Sounds. **New Masses**, 6 abril 1937. AAA5062.

⁴¹ ABBOTT, Berenice. Photography, 1839-1937. **Art Front**, no. 22, abril/maio 1937, p. 25.

dado a essa vertente da fotografia, que para ela é a união da expressão do fotógrafo com a capacidade do meio em capturar mais do que o próprio fotógrafo é capaz de perceber:

“In the bizarre happenings of everyday existence there is a fantastic unfamiliarity which the artist’s conscious and deliberate effort could never duplicate, but which the camera eye will relentlessly capture. In presenting photography to the world this important fact should be emphasized. Unfortunately this aspect of the medium was not well presented in the recent exhibition of a century of photography, held at the Museum of Modern Art. If the basic social value of the medium is not made clear in its premiere appearance in a museum dedicated to the cause of modern art, then the whole meaning of photography for the present is distorted and minimized”.

Abbott elogia a exposição por abordar a fotografia científica e a evolução técnica. Para ela, a exibição tem o mérito de mostrar o quão complexo é o meio. Mas insiste que a função da fotografia de comunicar precisava ser mais bem exposta:

“To be sure, art in the best periods has been documentary as well as esthetic, and a great part of its beauty grew out of its sound realistic and recording function. With photography, however, it seems too easy to be casual regarding this utilitarian use. We speak of documents in a light sense and without understanding that the historian and recorder also exercises selection. To be documentary creatively implies that the photographer has a point of view and objective”.

Aqui Abbott diferencia o documento despretensioso do documento consciênte, e, como crítica e fotógrafa, defende a posição ativa do fotógrafo em seu trabalho: “(...) documentation means in the final analysis the imaginative and purposeful representation of the whole world seen by the camera – and by that token the human eye”.

A decepção com a seção de fotografias de jornais é compartilhada pela crítica do *Magazine of Art*:

“Perhaps the poorest section of the show is that given over to the photographs we see most frequently – news photographs. The inadequacy of this section seems due primarily to the fact that we see every day better photographs, because more timely and better adapted to their function, than those exhibited. The relative poverty of this section is regrettable for in my judgement this is precisely the field on which the more important and exciting work is being

done in our times; and perhaps it is because the subject matter is just that in which the realism of the camera finds its happiest use”.

⁴²

Não houve, contudo, apenas críticas. O trabalho de Newhall na montagem da exposição e no catálogo é elogiado, e a seção histórica é considerada interessante e valiosa. O crítico do *Magazine of Art* aceita a fotografia como expressão em detrimento do preconceito mecanicista:

“By this time [seção moderna da exposição] technique has ceased to be of any material importance, and the vital element emerges as the point of view of the photographer. In a word, the historical scheme on which the show is organized becomes more and more irrelevant as we come to recognize how completely unimportant is the development of apparatus and photographic equipment.”⁴³

Nesse caso, a técnica é praticamente desconsiderada como modeladora da fotografia. Talvez sem perceber, o crítico fez algo que o próprio Newhall não pôde fazer, que era abstrair-se da técnica.

Em outros jornais, o posicionamento de Newhall é praticamente reproduzido. Nesse sentido ele pôde, indiretamente, difundir o conhecimento sobre a fotografia segundo sua ideologia e trazer maior atenção para o MoMA nesse campo. A divulgação das opiniões de Newhall é publicada no *News* de Dallas, Texas, sob o título “Photography now becomes an art”:

“Photography started florid, in the manner of the paintings of the time, and did not find itself, its limitations and special abilities, until comparatively recent times. On this page [várias fotografias reproduzidas] can be found steps in the development of news photography, now an art all its own, and steps in the development of ‘straight’ photography”.⁴⁴

Elizabeth McClausland do *Sunday Union & Republican*, que escreveria sobre várias exposições do MoMA nos próximos anos, reconheceu a importância da exibição:

⁴² GUTHEIM, F. A.. Photography: 1839-1937. **Magazine of Art**, Washington, D.C., 1o. maio 1937. AAA5062.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Photography now becomes an art. **News**, Dallas, TEX., 2 mar. 1937. AAA5062.

“No one should ever harbor the illusion any more, after visiting this exhibition, that all there is to photography is pressing the button and watching the birdie. Viewed in the light of this historical circumstances, photography is something more than a hobby practiced by a nation. It is practically a technological revolution. This aspect of the rise of the camera art – or science – to proeminence in our contemporary culture is well demonstrated in the exhibition; and for this reason the exhibition becomes perhaps the most important display of photographic work ever held. There have been mammoth shows of photographs as art, ever since the emergent school of pictorial photographers at the end of the 19th century brought this issue squarely before the public. But photography as record, as history, has never been so well or so comprehensively presented before”.⁴⁵

Assim como a crítica de Abbott, que consideramos realmente inteligente ao ponto de instruir Newhall em suas empreitadas futuras, encontramos o texto de Jerome Mellquiat, publicado no *Eagle* de Nova York⁴⁶. Sua postura de aceitação da fotografia vai além de elogios. Ele descreve sua visita ao MoMA e fala das fotografias e fotógrafos que realmente acreditava terem maior mérito no campo da fotografia. Ele comenta fotografias individuais e a montagem da exposição. Mais que isso, ele explica o que lhe interessa em certas imagens e mostra que realmente acompanha o desenvolvimento da fotografia. Comenta inclusive características específicas de alguns processos técnicos. Decidimos reproduzir vários trechos de seu longo texto porque podemos, com ele, revisitar a exposição:

“There is the sunny ‘Master Hope’ [Hill & Adamson], made such by the reflections of the light in the boy’s hat. And finally the ‘Two Sisters’. We wonder about the satisfaction those works give us: their sense of anchorage, their deliberateness, the relationship of everything in them to a half-golden light as a base, the relationship of this light in turn to a mellow but not a tragic darkness, and finally to their diffuse, but grainy, textures. His [Adam Solomon] ‘Portrait’ of an old man with a book is unforgettable. So is the portrait of the old man with skull. These combine melancholy with force and distinction. They also have an admirable textual quality. In ‘The

⁴⁵ McCAUSLAND, Elizabeth. Camera evolves into machine that snatches speed from tempo of the times. **Republican**, Springfield, Mass., 2 mar.1937. AAA5062.

⁴⁶ MELLQUIAT, Jerome. A century of International Photography. **Eagle**, Brooklyn, NY, 21 mar. 1937. AAA5062.

Tree' [Atget], one seems at once to be in some universal realm, with Plato perhaps, discussing love at the Symposium”.

O crítico confessa seu apreço por Stieglitz:

“Here [sala: ‘Photo-Secession: Around 1900’] we see works by the other master, Stieglitz, though they regrettably are not in the originals. If we say that Atget is Paris, here is industrial America [obras de Stieglitz]. Energy, movement, great delicacy; trains and ships and skyscrapers; industrial smokes, vapors and landscapes. In addition, these prints illustrate the development of photography both as a process and as an art”.

Sobre fotógrafos contemporâneos escreve:

“This wall of Strands – the best hung in the show – reveals the brilliance of his prints. He has no rival in print-making anywhere. Always meticulous, honest, a little cold perhaps, but with a curious hard intensity which brings out beautiful black and whites when he is at his best, as in the Gaspe series. Among the other contemporary Americans Ansel Adams, in the adjoining room, is noteworthy for the unpretentious manipulation of his fresh blacks and silvery whites, also for his textures. He is young and still seems to be developing”.

Sua mais interessante apreciação da exposição está em sua conclusão, quando escreve sobre a organização do evento e avalia o desempenho de Newhall como curador e diretor:

“Thus considered, the show has a focus. But the Museum has not built it up that way. Instead it academically presents dates and periods and inventions; but it doesn’t emphasize what is important – the expression which gives meaning to the inventions and processes. Even with the material at hand, more could have been done: Paul Strand’s wall points the possibilities in that direction⁴⁷. Most serious of all, a grave confusion of values is too often evident. Arty commercial photographers like Beaton and Lynes are given as much wall-space as the incomparable Atget – and what is more, with better lighting. A dull, but honest, documentary photographer like Margaret Bourke-White is given as much space as the early Steichen, plus Eugenes, Hennebergs and Demachys plus several other fine contributors to Camera Work. The color photography process which is not even perfected yet, receives more space than

⁴⁷ Strand fez a montagem de sua seção pessoalmente, como já comentamos.

Atget, Stieglitz and Hill together. Even tabloid photography is included.

It may be said that the Museum tried to do too much. And, in a sense, this is true. With over 800 items shown, how are you going to do otherwise? But isn't the function of a Museum to select? Must the public find the focus for itself?"

Mellquiat nos parece guiado pela sua preferência pelos fotógrafos que, naquele momento, já eram reconhecidos clássicos pelas pessoas interessadas em fotografia. Ele não aprova a inclusão de fotografias comerciais ou documentais; aparentemente é um dos seguidores de Stieglitz. Sua crítica a um possível exagero por parte de Newhall em dar muita evidência à técnica foi compartilhada pelo diretor do MoMA, Alfred Barr, cuja única interferência na exposição como um todo (segundo Newhall) foi pedir ao curador que editasse a longa descrição de desenvolvimento técnico da fotografia. Newhall falou sobre isso na revista *ARTnews*, na edição de comemoração dos 50 anos do MoMA:

"When a staff member was assigned the task of organizing an exhibition or a guest director was appointed, Alfred delegated to that individual full responsibility in the selection and installation of works. (...) The selection of photographs [*Photography 1839-1937*] was entirely mine, and the accompanying catalogue was published just as I wrote it, with no editorial changes beyond the omission of certain technical discussions that Alfred felt, with reason, were not needed in an essay concerned primarily with the esthetic goals and accomplishments of photography".⁴⁸

Finalmente, Lewis Mumford, da revista *The New Yorker*⁴⁹, escreveu sobre a exposição evidenciando, assim como alguns dos críticos citados, certo conhecimento sobre a fotografia em termos históricos:

"The museums have quietly been collecting photographs during the last twenty years, and though private collectors have not been quite so avid for prints as they might be, that is probably because the illustrated newspapers and magazines have made good photographs commonplace. While the dividing line between photography and other graphic arts is perhaps more firmly defined now than it was a

⁴⁸ NEWHALL, Beaumont He set the pace and shaped the style. **ARTnews**: The Museum of Modern Art at 50. Out. 1979, vol. 78, no. 8, p. 136.

⁴⁹ MUMFORD, Lewis. Coluna The Art Galleries. **The New York Magazine**, 3 abr. 1937, p. 38, 40.

generation ago, scarcely anyone doubts that the best work has aesthetic validity. Fine photography remains scarce, just as first-rate painting is scarce. More than half prints in the present show have greater significance as historical landmarks than as aesthetic achievements. A David Hill, an Atget, or a Stieglitz is a rare bird”.

Contudo, apesar de estarem colecionando fotografias, nenhum museu promoveu a formação de um departamento independente de fotografia. Um dado em comum em diferentes críticas, além da de Mumford, é a constatação de que existia certo consenso sobre as fotografias mais valiosas em termos estéticos. Essas obras eram o que já se poderia naquela época chamar de clássicos. Assim como Mumford, Mumford afirma que o museu deveria ter realizado uma seleção de obras que evidenciasse o caráter estético da fotografia:

“For what is lacking in the present exhibition is a weighing and assessment of photography in terms of pure aesthetic merit – such an evaluation as should distinguish a show in an art museum from one that might be held, say, in the Museum of Science and Industry. In shifting this function of selection onto the spectator, the Museum seems to me to be unfairly adding to his burden, and to be reducing its proper sphere of influence”.

Apesar de suas reservas, o crítico ao mesmo tempo encoraja e aponta a necessidade de uma curadoria de fotografia mais ativa e menos preocupada com as questões estritamente técnicas do meio. Entretanto, Mumford de forma alguma desmerece o esforço de Newhall:

“Mr. Newhall, who assembled the photographs and instruments for the Museum, did an admirable job in ransacking the important collections for historic examples; his catalogue, too, is a very comprehensive and able piece of exposition – one of the best short critical histories I know in any language”.

A exposição *Photography 1839-1937* teve duas consequências importantes. Primeiramente, difundiu a posição do museu com relação a fotografia: legitimando-a como arte e declarando abertamente seu interesse por ela. Segundo, encorajou os membros do museu a prosseguirem com o projeto de ampliação do espaço dado à fotografia.

5. *American Photographs* de Walker Evans e as exposições que precederam a Curadoria dos Newhall:

No ano seguinte, o MoMA preparou uma grande exposição de arte americana para ser exposta em Paris no *Musée du Jeu de Paume*. Barr pediu a Newhall que fizesse a curadoria de fotografia e ele, então, selecionou sessenta artistas americanos para representar a fotografia em *Three Centuries of American Art* (de 24 de maio a 31 de julho de 1938). Metade das obras que mandou era de fotógrafos ainda vivos, escreve Newhall no *Bulletin* do MoMA¹ dedicado a exposição em Paris. Alguns dos fotógrafos representados: Eadweard Muybridge, Charles R. Meade, Southworth & Hawes, John Adams Whipple, Matthew B. Brady, Alexander Gardner, Andrew J. Russell, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Ansel Adams, Ira Martin, Charles Sheeler, Edward Weston, Lewis Hine, Berenice Abbott, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn.

Não queremos nos ater a exposições que não aconteceram no museu de fato. Mas nesse caso não podemos deixar de citar *Three Centuries of American Art* porque a curadoria de Newhall indica sua futura posição dentro do MoMA. Ao mesmo tempo, a decisão de enviar fotografias para uma exposição importante transparece confiança não só em seu trabalho mais ainda na necessidade da presença desse meio de expressão moderno numa retrospectiva de história da arte.

Em 1938 Walker Evans surge novamente nas paredes do museu com uma exposição lendária. *Walker Evans: American Photographs* [Fig. 7] é a primeira individual de um fotógrafo no MoMA onde a fotografia é a arte central. De 28 de setembro a 18 de novembro mais de 100 fotografias produzidas pelo fotógrafo ao longo de dez anos foram expostas numa sequência criada pelo próprio fotógrafo, criando uma narrativa consistente e consciente. Quem concebeu a mostra foi Lincoln Kirstein, com o apoio de Thomas Mabry (diretor executivo do MoMA). Newhall foi indicado como organizador, mas foi hostilizado

¹ **Bulletin of the Museum of Modern Art**. vol. 5 , abril/maio, 1938, p. 8-10.

por Evans, que queria ter completo controle sobre a exibição², e acabou por desfazer a montagem de Newhall. Em sua montagem, Evans chegou a recortar algumas fotografias para alterar a composição. Em livro sobre a obra do fotógrafo editado em 1993, os autores Mora e Hill descrevem alguns aspectos da exibição:

“Three kinds of presentation were used: some pictures were framed with mats and glass; some were unframed with mats behind glass; and some were mounted on boards, cropped flush, and then glued directly to the wall. Evans’ presentation was as assertion of freedom, and of novelty: it deconsecrated both photographic printing and the pomposity of the exhibition hanging process”.³

O livro “American Photographs”, publicado na ocasião da mostra e com projeto editorial de Evans, não é um catálogo da maneira como poderíamos esperar. Das 100 fotografia da exposição, 47 não estão no livro; e das 87 que estão no livro, 33 não estiveram na exposição. Os cortes de imagens são diferentes, e negativos alternativos da mesma cena são trocados.

No texto de apresentação do livro, Kirstein escreve com convicção sobre o trabalho do fotógrafo. Para ele, foi a partir de 1900 que, principalmente por causa da fotografia de publicidade, a imagem da câmera passou a ser discutida pela mesma base filosófica que a pintura. Ao mesmo tempo, com a facilidade do aparato fotográfico, o amador se aproxima do fotógrafo-artista; mas não em termos de classe, apenas em tipo. Isso acaba por aproximar o fotógrafo-artista do pintor, diz Kirstein.

O julgamento humano faz parte do processo fotográfico e resulta na seleção criativa, continua Kirstein. Isso é o que ele decide chamar o olhar do fotógrafo (*photographer’s eye*): sua visão pessoal ou atitude única. No início da fotografia, o fotógrafo registrava objetos que eram posicionados em frente à camera. A personalidade do fotógrafo e seu comentário individual eram ignorados. Ele era como um artista antigo cujo nome não conhecemos, apenas sua arte, diz o autor. A fotografia era nessa época um fim em si mesma e os fotógrafos não se preocupavam com o direito teórico do prestígio do artista. A facilidade do aparato também causou confusão, aliada a memória visual: fotógrafos imitaram a

² MORA, Gilles & HILL, John T. **Walker Evans: The Hungry Eye**. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1993, p. 160.

³ Ibid, p. 160.

composição de pintores, ou criavam algo semelhante; e pintores utilizaram a fotografia para facilitar seu trabalho. Essas imagens, segundo Kirstein, seriam objetos dignos de desdém. Em nosso tempo, escreve ele, a busca pela novidade fez com que a fotografia de objetos fosse substituída pela de texturas, superfícies, padrões e abstratos promíscuos ou objetos concretos. Essas imagens só atestam as virtudes da câmera e não têm valor: são uma competição de visão (“eye-sight”). No entanto, sempre houve aqueles com atitude criativa que continuavam a catalogar os fatos de sua época. Atget, segundo Kirstein, é o complemento de Proust, e Brady de Stephen Crane. Ao mesmo tempo, cada artista expressa-se de sua maneira:

“A large quality of eye and a grand openness of vision are the only signature of great photography and make much of it seem, whatever its date or authorship, the work of the same man done at the same time, or even, perhaps, the creation of the unaided machine”.⁴

Os novos corruptores de olhar agora são os operadores da *candid-camera*, continua Kirstein. Eles, ao contrário do que pareceria, não mostram os fatos reais, mas os escondem. Eles espetacularizam o movimento, distorcem os gestos e caricaturam as emoções: são anárquicos, ingênuos e superficiais.

Para o autor a boa fotografia contemporânea tem um campo enorme:

“The use of the visual arts to show us our own moral and economic situation has almost completely fallen into the hands of the photographer” (KIRSTEIN, 1989, p. 192).

Depois da explosão do cubismo e da inovação da escola de Paris, da iniciação de nosso próprio movimento de murais, os pintores foram aos fotógrafos, continua Kirstein. O método da lente, os arquivos de fotografia eliminaram a necessidade de rascunhos. Experimentos com fotomontagem, justaposição de imagens, com a perspectiva aérea inquestionavelmente afetaram o pintor, entre eles Picasso, de Chirico, Dali, Tchelichew e Ben Shahn. Isso não implica a submissão do fotógrafo ao pintor, afirma Kirstein. O serviço em que o meio fotográfico tem maior vantagem e onde ele tem mais efeito é o social:

⁴ KIRSTEIN, Lincoln. Photographs of America: Walker Evans. In: **Walker Evans: American Photographs**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1989, p. 191.

“The facts of our homes and times, shown surgically, without the intrusion of the poet’s or the painter’s comment or necessary distortion, are the unique contemporary field of the photographer, whether in static print or moving film. It is for him to fix and to show the whole aspect of our society, the sober portrait of its stratifications, their backgrounds and embattled contrasts. The photographic eye of Walker Evans represents much that is best in photography’s past and its American present” (KIRSTEIN, 1989, 192).

Para Kirstein, Evans, assim como o francês Cartier-Bresson, possui um olhar fotográfico anti-arte. Mais que isso, as fotografias desse livro existem separadamente, mas não são concebidas como imagens isoladas por uma câmera apontada indiscriminadamente:

“In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication. Walker Evans is giving us the contemporary civilization of eastern America and its dependencies as Atget gave us Paris before the war and as Brady gave us the War between the States” (KIRSTEIN, 1989, p. 193).

Evans visiona o país como ele é, não como poderia ser ou como foi, continua o autor. Nenhum poeta ou pintor disse tanto. Apenas jornais, escritores de música popular e técnicos de propaganda evocaram, cegamente, para futuros historiadores um monumento tão poderoso sobre nosso momento. E o trabalho de Evans, mais que isso: intenção, lógica, continuidade, clímax, senso e perfeição, diz Kirstein.

O olhar puritano de T. S. Eliot seria simpático ao olhar também puritano de Walker Evans. Kirstein escreve aqui também sobre a influência da arte francesa (Beaudelaire, Atget, Flaubert, Stendhal) sobre Evans, que teria voltado de Paris equipado para fotografar a América contemporânea. Dos Passos, William Carlos Williams, Hemingway e Walker Evans voltaram-se para as questões peculiares de seu país em seu tempo. Evans ainda trabalhou com o poeta James Agee. Kirstein estabelece uma ligação direta de Evans com artistas importantes de outros meios de expressão. Escreve que o olhar dele é o de um poeta, e que ele encontra similaridades na voz do poeta.

Mesmo que sensível, o olhar do fotógrafo precisa estar fixado em algo especial. Os olhos de Evans estão, para o autor, voltados para os efeitos visíveis da revolução industrial nos E.U.A.. Ele registra a vulgarização resultante da expansão do mercado e o espírito criativo ingênuo inerente no homem comum.

Ao tratar das fotografias de arquitetura de Evans, Kirstein escreve que só o fotógrafo conseguiu captar a essência da arquitetura americana de meados do século XIX: uma homenagem corrupta que é reflexo de um gosto eclético e sobreposto. Seus olhos focam os fragmentos simbólicos do gosto americano desse período. Kirstein descreve formas e estilos da arquitetura fotografada e vê nesse trabalho de Evans uma atitude respeitosa advinda do conhecimento, assim como uma técnica filosófica e ideológica para registrar sua simplicidade:

“The photographs are social documents. In choosing as his subject-matter disintegration and its contrasts, he has managed to elevate fortuitous accidents of juxtaposition into ordained design” (KIRSTEIN, 1989, p. 195).

Evans, por ser um fotógrafo tão intenso, não é um artista decorativo. Não há comprador para o fato nu, desvelado e revelador.

“The most characteristic single feature of Evan’s work is its purity, or even its puritanism. It is ‘straight’ photography not only in technique but in the rigorous directness of its way of looking. All through the pictures in this book you will search in vain for angle-shot. Every object is regarded head-on (...). The facts pile up with the prints” (KIRSTEIN, 1989, p. 197).

Para o autor, a atitude de Evans é ao mesmo tempo despida, fria e às vezes humorada. É também a atitude difícil, solitária de um membro revoltando-se com sua própria classe, que sabe o que deve ser descoberto, cauterizado e porque, escreve Kirstein. Evans não precisa dramatizar seu trabalho com truques, porque ele já é intensamente dramático. Mesmo as imagens de objetos. As fotografias de homens e casas têm a “expressão”⁵ que a experiência de sua sociedade e tempos impôs a eles. O poder da obra de

⁵ Aspas do autor.

Evans está no fato de que cada casa, rosto, rua nos atingem com a força cumulativa de muitos rostos, casas e ruas.

Alguns fotógrafos têm uma única obra famosa, e outros se aperfeiçoaram em um estilo em voga em uma época. Eles estão sempre em perigo, correndo o risco de serem substituídos. Dentre pouco, Evans continua a seguir, ampliando não seu equipamento mas sua visão de historiador sobre a sociedade.

Kirstein conclui declarando que é quase impossível iluminar imagens com palavras de forma satisfatória, mas que ele fez a tentativa porque muitas idéias estão presentes nessas fotografias. O talento de Evans lembra talentos de outros campos e artistas. O autor reconhece nessas fotografias um modo de ver que surgiu de forma persistente pelo passado americano.

O livro é dividido em duas partes, explica: a primeira pode ser classificada como “People by Photography”. As fotografias devem ser vistas na seqüência e devem receber atenção. Não são fáceis de serem vistas, pois elas repelem a observação descompromissada (“easy glance”). A fisionomia de uma nação está disposta em sua mesa, escreve. A segunda parte é composta pelo trabalho de Evans que refere-se ao fato contínuo de uma expressão americana intrínseca que o autor define como um sotaque nativo de origem desconhecida.

No texto de introdução, Kirstein escreve não sobre as condições de produção da imagens, mas sobre a expressão pessoal de Evans e seu efeito no observador. De longa data um admirador do fotógrafo, o autor se dá a liberdade de interpretar as fotografias e suas motivações. Ele descreve a essência das obras, sua frieza, universalidade, dureza e a atitude reveladora do fotógrafo que despe a sociedade americana decadente. Sempre associa Evans com artistas de outros meios, e revela o *background* literário de quem volta de Paris e decide captar a inocência e corrupção de seu próprio país. Para ele, Evans não é um artista de fácil digestão. Suas obras, nesse livro, devem ser apreciadas em sua seqüência e em profundidade. Kirstein vê nesse trabalho uma forma de expressão tipicamente americana, de origem indistinta. A dramaticidade da realidade apresenta-se em forma de documento social de um país em uma certa época. É essa, segundo ele, a função da fotografia.

Diferente de Newhall, Kirstein aprofunda-se na imagem em si. Não se detém ao contexto histórico ou técnico e muito menos disfarça sua parcialidade. Ele aqui não tem a

missão de provar a arte fotográfica ou justificar sua presença no espaço do museu; essa não é sua função nesse catálogo. Portanto, sua liberdade – e faz parte dessa liberdade poder assumir esses assuntos como resolvidos – está em escrever sem amarras e exercitar a atribuição de significados e simbolismo à fotografia como raramente foi feito até então fora do círculo de amadores da fotografia. Esse foi um mais passo em direção a legitimação da fotografia como arte no museu, e de forma específica no MoMA.

American Photographs by Walker Evans é divulgada como a primeira individual do MoMA no *press release*⁶. No comentário de Thomas Mabry transcrito no *press release* ele diz que Evans tem muitos admiradores, que o consideram um dos maiores talentos da fotografia, mas que seu trabalho é menos divulgado que o de seus contemporâneos. Ele espera que com a exposição a obra de Evans seja conhecida por um público mais amplo.

O documento ainda associa Evans a alguns dos preceitos da fotografia moderna segundo Newhall:

“The word modern, in its truest sense, aptly characterizes Mr. Evans’ work as it is ‘straight’ photography, so factual that it may almost be called functional. Its insistence is upon the utmost clarity and detail of the image. Combined with this technical skill is Walker Evans’ genius for composition”.⁷

A maior parte das matérias e críticas que lemos nos jornais da época são positivas. Muitas repetem o que Kirstein escreveu sobre o fotógrafo e sua apreciação da obra e dizem que a exposição e o livro representam verdadeiramente a sua nação. Evans é elogiado por desmascarar e ser direto sobre o que fotografa. Em sua crítica com o título “The Photograph as art and Document”, David Wolff escreve:

“Few people pay real attention to photographs; it is rarely demanded of them. Under its mendacious title, *Life*, for example, supplies us regularly with scores of snappy photos which can, and should, be seen while turning the page. Its two million copies weekly have corrupted our taste into a desire for hasty titillation; the under-angle shot, the debutant in season, and the very bedroom (exclusive) of the well known diplomat, taken candid with all his little habits. Inside this macabre world, the photographer has isolated a series of American faces. Few are seen with pity; some

⁶ MoMA *press release* 38919-24, de setembro de 1938.

⁷ Idem, 1938.

are too brutal (the legionnaire with mustache), some too brutalized (the Negro dock-worker); but mostly the effort of the artist has been simply to expose, and that is a great deal”.⁸

No *New York Times* Edward Alden Jewell escreve sobre as universalidade das obras de maneira muito parecida com Kirstein:

“He never pictures for us a person or an object as a ‘type’. Each lives a life of his or its own. And yet, this artist has succeeded, whatever his subject, in elevating the casual, the everyday and literal into specific, permanent symbols’. Carried to a certain point – far from inclusive, but richly, objectively, dispassionately, drawn, as far as it goes – this is a true portrait of America”.⁹

Individualmente, é provável que as imagens não causassem o mesmo impacto, mas juntas formaram uma declaração inteligível e, pela recepção da exposição, impressionante. Principalmente por ser uma exposição considerado difícil de ser apreciada pelo panorama depressivo sobre o país, como comentou o crítico do *Washington Post*:

“The America of the past ten years viewed through Mr. Evans’ camera eye is not a very pleasant sight. Viewed in sequence the pictures present a parade of dreary and depressing scenes. Holding a mirror to the face of America, Mr. Evans finds a pathetic people who seem to be listlessly content in decaying surroundings”.¹⁰

William Carlos Williams escreve no *New Republic* que a maioria das imagens é amena, mas que agrupadas são vigorosas:

“So here’s a book of photographs about America. it’s not the first, perhaps not even the best book of pictures of us, but it’s an eloquent one, one of the most fluent I have come across and enjoyed. The pictures are for the most part mild, but in spite of this, though always exquisitely clear in reasoning and in visual quality, they pack a wicked punch. There’s nothing oppressively ‘photographic’ here, it isn’t a long nose poking into dirty corners for propaganda and for scandal, there are no trick shots, the composition isn’t a

⁸ WOLFF, David. The photograph as art and document. **New Masses**, New York, N.Y., 4 out. 1938. AAA5063: 308.

⁹ JEWELL, Edward Alden. Camera. **The New York Times**, N.Y., 2 out. 1938. AAA5063: 308.

¹⁰ ELLIS, Arthur. Camera Angles. **Washington Post**, 2, out. 1938. AAA5063: 308.

particular feature – but the pictures talk to us, and they say plenty”.¹¹

A matéria que menos reconhece o trabalho pessoal do fotógrafo foi publicada no *Saturday Review of Literature*. Para o autor, o resultado satisfatório das imagens decorre das instruções dadas por Roy Stryker (diretor do *FSA*) ao fotógrafo. O mérito de todo o fotógrafo, em sua opinião, não está em si, mas apenas na importância do meio fotográfico na sociedade contemporânea: “(...) photographers very rarely have social significance rather than that the profession has greatly influenced our social history”.¹²

Por outro lado, a *Time Magazine* considera o trabalho de Evans histórico:

“Walker Evans’ show and book this week appeared to be the most significant event for the photographic art since Steichen went out of business”.¹³

Uma nota sobre a exposição polêmica esteve presente inclusive na coluna de Eleanor Roosevelt:

“Talking of photographs, yesterday a book was published by the Museum of Modern Art called ‘American Photographs’ by Walker Evans. It shows us contemporary America and I think all of us who care about our country will be deeply interested in this record”.¹⁴

Duas críticas nos mostram que a reação às fotografias de Evans provinham não da negação de seu talento, mas da negação da visão dos Estados Unidos que ele difundia. S. T. Williamson do *New York Times* coloca a obra de Evans numa tradição do Feio (como oposto ao Belo):

“Mr. Evans has succeeded with his camera in doing what cultists of the ugly have done with paint and etching needle. Undoubtedly his collection will get a different welcome from some art commentators than from a book reviewer singing – somewhat off key – for his

¹¹ WILLIAM, Williams Carlos. Sermon with a camera. **New Republic**, New York, N.Y., 12 out. 1938. AAA5063: 308.

¹² LORENTZ, Pare. Putting America on Record. **Saturday Review of Literature**, New York, N.Y., 17 dez. 1938. AAA5063: 308. Essa crítica é do livro *American Photographs*, mas consideramos uma crítica que se estende à exposição.

¹³ **Time Magazine**, Chicago, Ill., 3 out. 1938. AAA5063: 308.

¹⁴ ROOSEVELT, Eleanor. My Day. **Post**, Birmingham, ALA., 3 set. 1938. AAA5063: 308. A coluna é reproduzida em muitos outros jornais.

supper. But it happens that this reviewer has pawed through at least a quarter of a million photographs in recent years. He has enough fingers he believes he has enough toes – on which to count photographers who have caught more of America than is presented in behalf of Mr. Evans”.¹⁵

A outra é de Ansel Adams, cuja indignação o fez escrever a vários amigos sobre o trabalho de Evans. Em carta a Edward Weston:

“Walker Evans’ book gave me an hernia. I am so goddam mad over what people think America is from the left tier. Stinks, social and otherwise, are poor excuse and imitation of the real beauty and power of the land and of the people inhabiting it. Evans has some beautiful things but they are lost in the shuffle of social significance”.¹⁶

E para Georgia O’Keeffe ele escreveu:

“I think the book is atrocious. But not Evans’ work in the true sense...it’s the putting of it all in a book of that kind – mixed social meanings, documentation, esthetics, sophistication (social slumming) etc. Just why the Museum would undertake to present that book is a mystery to me...”¹⁷

Em carta a David McAlpin, Adams defende que a fotografia documental e a de arte estão em campos distintos e que juntas elas se contaminam. Apesar do fotógrafo gostar do trabalho do colega, ele não conforma-se com seu propósito:

“There are some really swell photographs in this set. (...) But these are lost in the matrix of the book and its apparent purpose. (...) And I certainly do not like Kirstein’s article in the book in question. So glib and so limited: Oh, well. But I still think Evans has made some beautiful pictures”.¹⁸

Edward Weston, sem delongas, apenas escreve a Newhall:

¹⁵ WILLIAMSON, S. T. American Photographs by Walker Evans. **New York Times**, 27 nov. 1938.

¹⁶ LYNES, 1973, p. 158.

¹⁷ Idem.

¹⁸ ADAMS, Ansel (ed. Mary Alinder & Andrea Gray Stillman). **Letters and Imagens 1916-1984**. A New York Graphic Society Book, 1988, p. 109.

“I want the Walker Evans book. He is certainly one of our finest. When I see a photograph reproduced that I like, I usually find it is by Walker Evans”.¹⁹

A individual de Walker Evans foi a primeira monografia fotográfica do MoMA. Foram poucos os catálogos de exposições fotográficas publicados. O próximo de uma individual seria produzida por Nancy Newhall, sobre Paul Strand em 1945. O período que coincide com a Segunda Guerra Mundial afetou o museu e conseqüentemente a forma como ele administraria as curadorias e seus orçamentos. Essa é a provável causa do pequeno número de publicações sobre fotografia.

A mostra de Evans proporcionou a discussão sobre a expressão do fotógrafo e, como vimos nas matérias de jornais, seu reconhecimento – mesmo que a questão retorne no futuro. Sobretudo é relevante o fato da discussão agora acontecer em um novo cenário: o museu. Ao mesmo tempo, o livro *American Photographs* é uma obra que não tem apenas o propósito de mostrar fotografias: ele tem uma dinâmica própria e tem um significado mais amplo do que o que as fotografias representam individualmente. É, assim, uma nova forma de literatura e de expressão por parte do artista.

1939 foi o ano em que o MoMA completou dez anos de existência. O sucesso do museu foi comemorado com a exposição *Art In Our Time* realizada entre 10 de maio e 30 de setembro, ao mesmo tempo em que a *World Fair* aconteceu em Nova York. Todas as formas de arte já expostas pelo museu participaram e Beaumont Newhall organizou a seção de fotografias. A exibição fotográfica chamou-se *Seven American Photographers* [Fig. 8] e apresentou obras de Berenice Abbott, Ansel Adams, Harold Edgerton, Walker Evans (novamente), Man Ray (cujas obras estiveram em *Cubism Abstract Art*, organizado por Barr em 1936), Ralph Steiner e Brett Weston (filho de Edward Weston). Duas obras de cada um deles, juntamente com a listagem das restantes, foram reproduzidas no catálogo de *Art in Our Time*.

Tanto no prefácio²⁰ do catálogo escrito por A. Conger Goodyear (presidente do MoMA, que estava para entregar seu cargo para Nelson A. Rockefeller), quanto no texto

¹⁹ Nota escrita a Newhall no dia 23 de set. de 1938. **MoMA Artist File**.

introdutório da exposição escrito por Alfred Barr²¹, é mencionado o andamento para a criação de futuros departamentos, entre eles o de fotografia.²²

Na mesma época da exposição foram doadas fotografias por Albert H. Bender ao museu - sugestão de Ansel Adams²³. Todas elas de fotógrafos da costa oeste, pertencentes ou seguidores do grupo f/64; Ansel Adams (17 obras), Imogen Cunningham (1), Henry Swift (3), Sydney Snaer (2), Brett Weston (14), Edward Weston (11) e Cedric Wright (6). Parte dessas obras foram expostas em *Seven American Photographers*²⁴ e a doação foi tema de matérias de jornais.²⁵

Em sua introdução²⁶ à seção de fotografias de *Art in our Times*, Beaumont Newhall afirma que desde que o daguerreótipo foi trazido para os Estados Unidos houve a tradição da fotografia “straight”. Ressalta a nitidez e o detalhe desse processo e que os grandes mestres eram americanos. Cita Brady e suas fotografias da Guerra Civil, Gardner e as imagens da fronteira americana. Para ele a invenção do *dry-plate* democratizou o meio no fim do século XIX e nesse momento os fotógrafos artisticamente inclinados abandonaram a abordagem direta (“straight”) com lentes de foco *soft* e outros truques para destruir a imagem natural da câmera e assim fazer a fotografia se parecer com a pintura. Antes da Guerra (Segunda Guerra Mundial), continua, Stieglitz, Sheeler e Strand desviaram-se desse tipo de fotografia e voltaram-se para a tradição mais antiga elevando a fotografias a patamares nunca antes alcançados. Muitos fotógrafos mais jovens os seguiram sua precisão técnica e a valorização do valor estético do produto da câmera não manipulado ou retocado.

Newhall escreve que os fotógrafos presentes nessa exposição começaram a fotografar na década de 1920 e que todos eles mostram uma reação a fotografia pictórica ou

²⁰ **Art in our Time**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1939, p. 11-12.

²¹ Ibid, p. 13-15.

²² Mais adiante, quando falarmos sobre a formação do Departamento, explicaremos que os planos do Depto de Fotografia já estavam em andamento.

²³ NEWHALL, 1993, p. 57.

²⁴ MoMA *press release* 390330-8, de março de 1939.

²⁵ Museum of Modern Art Adds Photo of Living Artists. **Republican**, Waterbury, Conn., 9 abr. 1939. AAA5064. A matéria é sobre a doação e a exposição. O *press release* do MoMA também agrupa os dois eventos.

²⁶ NEWHALL, Beaumont. Seven American Photographer. In: **Art in our Time**: catálogo. New York, The Museum of Modern Art, 1939, p. 271-273.

manipulada. Produziram, com o uso direto da câmera e explorando fundamentalmente certas possibilidades fotográficas, resultados notáveis. Embora sua abordagem seja semelhante, seu uso do meio é variado, acrescenta.

O autor escreve sobre cada fotógrafo destacando os aspectos estéticos de cada estilo. Em alguns momentos destaca o detalhamento da imagem (Adams, Streiner), o caráter documental (Steiner, Abbott), a textura (Adams, Weston), o abstracionismo (Weston, Steiner, Man Ray), a técnica (Adams, Evans, Man Ray, Edgerton). Usa palavras como imaginativo, inventivo, sensível, composição, padrão, forma, verticalidade e realista em suas apreciações.

Sobre Adams escreve que suas obras

“delight in the extreme brilliance of a carefully made photographs. His western scenes are so lucid and detailed that, viewing them, our vision is extended and clarified until it becomes an esthetic experience” (Ibid, p. 271).

Já Weston enfatiza o poder da camera de revelar formas de uma maneira quase abstrata:

“In his Broken Window we are aware of the interesting shape of the black before we grasp its identity. The isolation from its surroundings of a close-up view partially destroys the camera’s illusionistic power, forcing us to observe immediately the relation of forms”²⁷.

Steiner, escreve Newhall, usa a camera de forma similar a Weston. Aqui o autor expõe o conceito de que a fotografia imediatamente aponta para a existência daquilo que ela representa, diferente da pintura e do desenho, e diz que o valor da fotografia como documento, particularmente de caráter sociológico, tem sido mais apreciada recentemente.

Abbott documenta a metrópole em transformação, o que não significa que suas obras sejam registros passivos ou sem imaginação, diz ele. Destaca em “Exchange Place” o formato anormal e verticalizado. Newhall afirma que ela segue a tradição de documentação de Atget, cuja obra tornou-se mais conhecida nos Estados Unidos por intermédio do interesse da fotógrafa em seu trabalho. Sobre Evans ele escreve que utiliza a fotografia de

²⁷ Ibid, p. 271-272.

forma sensível para comentar sobre a nossa civilização e que ele escolhe seu *subject* de forma eloqüente, e direta. O efeito é inquietante. Sobre Man Ray escreve que o artista se considera um pintor, mas que ele produziu fotografias “straight” distintas: “He has also been most inventive in experimenting with various controls of the ‘straight’ photograph”²⁸ (solarização e *Rayographs*), cujo resultado é abstrato ou Surrealista.

O autor conclui seu ensaio com Edgerton, o único fotógrafo cujas fotografias não foram produzidas com o intuito artístico. As imagens do engenheiro que desenvolveu a fotografia de alta velocidade e estroboscópica têm semelhança com as pinturas futuristas de Balla (com obras na exposição *Art in our Time*). Newhall afirma que o fotógrafo rapidamente aproveitou-se de seu trabalho de forma estética, e que usou sua técnica de maneira imaginativa e dramática:

“So that his photographs even of common place movements often take on an astonishingly esthetic quality, revealing shapes and patterns hitherto unseen by the human eye” (Ibid, p. 273).

Em sua autobiografia Newhall lembra que, ainda oficialmente bibliotecário, Barr o convidou para fazer a curadoria da exposição. Ele decidiu separar o espaço reservado à fotografia em pequenas galerias, uma para cada fotógrafo. Em cada uma delas a parede foi pintada de uma cor. O único fotógrafo que interferiu na montagem foi Walker Evans, que teve a autorização de Newhall para refazer sua galeria. O fotógrafo queria remontar sua seção sem a presença de Newhall. Embora não estivesse combinado uma mudança da cor de parede selecionada pelo curador, Evans encontrou uma forma de impedir que a cor aparecesse: ele colou suas fotografia diretamente em *cardboards* que cobriam toda a parede.²⁹ No entanto, não apenas ele demonstrou não gostar da cor nas paredes. Ansel Adams, quem Newhall conheceu pessoalmente naquele ano, lhe disse que elas não beneficiavam as fotografias. Newhall justificou-se explicando que as cores eram para realçar a individualidade dos fotógrafos e para que não houvesse uma sequência monótona de tantas obras.

²⁸ Ibid, p. 272.

²⁹ NEWHALL, 1993, p. 56.

7 *American Photographers* tornou evidente a intenção na criação de um Departamento dedicado completamente a fotografia. O MoMA havia se mudado para um prédio construído especialmente para abrigar o museu e com espaço programado para a montagem de uma galeria permanente de fotografia. Em 1939 os dirigentes estavam prontos para completar o projeto inicial de abrigar as várias formas de manifestação da arte contemporânea. Concomitantemente, Newhall claramente assume de forma extra-oficial a posição de curador de fotografia do MoMA. Sua atitude na curadoria dessa exposição específica une suas preferências estéticas e a valorização das doações de Bender, que, em vários momentos, apóia as iniciativas do museu no campo da fotografia. As doações eram a maneira mais consistente de aquisição de obras fotográficas para o museu e chamar a atenção publicamente para isso era imprescindível.

A exposição seguinte com fotografias no MoMA não é organizada por Newhall, nem dedica-se exclusivamente a fotografia. No mesmo ano que *Art in our Time*, é realizada uma retrospectiva das obras de Charles Sheeler, que trabalha com vários meios artísticos. A mostra dirigida por Dorothy C. Miller, curadora assistente de pinturas e esculturas, continha pinturas, desenhos, aquarelas, litografias, desenho industrial e fotografias do artista. As obras de Sheeler transitam entre os meios e não é possível considerar suas obra sem essa volatilidade expressiva. Os resultados obtidos através da fotografia eram muitas vezes passados para a tela de pintura ou para o papel de desenho.

A exposição *Charles Sheeler: Paintings, Drawing, Photographs* [Fig. 9] foi acompanhada de um catálogo com reprodução de algumas das obras; o *frontspiece* é um retrato de Sheeler feito por Edward Steichen e além do texto escrito pelo poeta William Carlos Williams, há ainda uma nota do artista sobre a exposição. De 2 de outubro a 1 de novembro o MoMA expôs ao todo 196 obras do artista, 75 delas eram fotografias (essa seção era a mais numerosa em obras³⁰). O *press release* define as obras de Sheeler como “unmistakably American and essentially modern”³¹.

³⁰ JEWELL, Edward Alden. Charles Sheeler offers art Work. **New York Times**, 4 out. 1939.

³¹ MoMA *press release* 390905-50, de Setembro de 1939.

Williams não escreve sobre obras em si em seu ensaio, atitude notada por ele mesmo, mas sim sobre a arte de tratar da forma material visível.³² Segundo ele, Sheeler não teme o uso da fotografia. Ela possibilita a intensificação do *subject*, e exerce uma função não duplicável por outros meios. Sheeler, em sua nota³³, escreve que seu interesse pela fotografia é paralelo ao pela pintura e que seu uso é baseado na admiração por sua exatidão na representação de forma - inigualável a outro meio. Para ele, a pintura é resultado de uma imagem composta e a fotografia é o resultado de uma única image. Sua diferença está no processo, e isso impede que os meios sejam competitivos. O texto sobre seu trabalho revela que Sheeler busca na representação do visível exterior formas que se estruturam e que tendem para a abstração.

Por nossas observações, as obras do começo da carreira tendiam mais explicitamente para o abstracionismo, mas as formas mais figurativas rapidamente tornam-se maioria ao mesmo tempo em que os ângulos geométricos passam a dominar sua obra. Tanto há cenas interiores quando exteriores. As obras em todos os meios de expressão mostram *still lifes*, fábricas, máquinas industriais, escadas e arquitetura. Na exposição também estão vários trabalhos encomendados de Sheeler como os produzidos para a *Ford* e para a revista *Fortune*.

A presença tanto da fotografia como das artes plásticas com mesmo destaque e com a mesma temática (ao ponto de haver pinturas baseadas em fotografias, ambas versões presentes na exposição) refletiu na forma como os críticos receberam o trabalho exposto no MoMA.

Para Edward Alden Jewell, do *New York Times*³⁴, algumas obras parecem ser fotografias pintadas. Nesse sentido, ainda que o artista considere os meios não competitivos, o crítico acredita que o ângulo competitivo é inevitável. No entanto, a competição ocorre em poucas obras. Apesar das obras não fotográficas terem um caráter realístico (independente da tendência à abstração), diz ele, elas não são fotográficas, pois são mais do que a fotografia poderia produzir.

³² **Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs:** catálogo. New York: Museum of Modern Art, 1939, p. 6-9.

³³ Ibid, p. 10-11.

³⁴ JEWELL, Edward Alden. Sheeler in Retrospect. **The New York Times**, 8 out. 1939.

O fato de as obras plásticas possuírem características realistas causou certa discussão sobre o que a fotografia e a pintura podem oferecer nesse campo. Houve quem acreditasse que Sheeler devesse apenas fotografar, dado que o que ele busca representar são formas percebidas a partir do real visível. A exposição, segundo Rhodes Johnson do *Jersey Journal*³⁵, oferece um estudo sobre a fotografia como arte e sobre a arte como fotografia. Sheeler, para ele, tem um trabalho meticulo e observa com clareza:

“But let it be understood that in here referring to observation I simply mean the function of seeing through the eyes. I’m afraid Mr. Sheeler sees only with his eyes, for I find little in his works to indicate the exercise of special mental processes or the vent of human emotions. And, without either of these, especially the latter, painting becomes not an art but craftsmanship lifted to a high estate”.

Sheeler, segundo ele, é um fotógrafo “de primeira” e poderia dispensar a pintura. O artista tem conhecimento dos fundamentos da arte, escreve Johnson: ele consegue selecionar um porção de beleza abstrata em tudo o que vê, o que constitui fotografias excelentes, mas não arte plástica.

Já Elizabeth McClausland escreve no *Sunday Union & Republican*³⁶ que a fase mais recente do artista mistura os meios e insere características de uma meio em outro causando confusão e desarmonia:

“This failure to espouse completely either photography or painting is reflected in another conflict. The subject matter Sheeler chooses to use is well described in the quotation from the museum’s press release. Architecture, still life, the abstract forms of factories are his main themes. Now, to be sure, the unpopulated and uninhabited products of human activity may be as humanistic as a street crowded with human beings. But these forms must then be seen in a humanizing spirit. Sheeler, one feels, retreats from the impact of human life”.

A crítica questiona a forma como Sheeler representa a matéria industrial. Essa crítica tem fundo social, pois ela defende a consideração da situação socioeconômica do

³⁵ JOHNSON, D. Rhodes. The Arts – Here and There. **Jersey Journal**, Jersey City, N.J., 13 out. 1939. AAA5063.

³⁶ McCLAUSLAND, Elizabeth. Charles Sheeler Show at Modern Art Museum. **Sunday Union & Republican**, 8 out. 1939. AAA5063.

país. Para ela, o artista “foge da arena” e seleciona o que lhe interessa geometricamente, deixando todo o resto de fora. O posicionamento de McClausland decorre do estilo realista de Sheeler. O realismo de formas não é suficiente para ela. A diferença desse texto para os demais é que a autora critica a própria forma como Sheeler lida com sua temática. O realismo, para ela, demanda consciência social.

A exigência de engajamento do artista será ainda mais intensa no período da Segunda Guerra Mundial e algumas exposições fotográficas serão inteiramente dedicadas à guerra. A primeira exposição fotográfica do gênero no MoMA acontece quase que concomitantemente com a abertura do Departamento de Fotografia. *War Comes to People, a Story Written with the Lens by Therese Bonney*³⁷ (10 de dezembro a 5 de janeiro) [Fig. 12] foi aberta no fim de 1940 com 200 fotografias que a fotojornalista fez ao estourar a Segunda Guerra Mundial (única mulher fotógrafa no *front*) na França, Finlândia e Bélgica. Ela havia ganhado o *Carnegie Grant* (como destaca o *press release*³⁸ do MoMA) para voltar a Europa em seguida, e a exposição – montada por ela – apresentava imagens agrupadas com títulos e legendas individuais que formavam, em conjunto, uma história. Newhall não teve qualquer envolvimento nessa exposição. No convite da abertura para a imprensa lemos:

“The Museum presents this exhibition not only because it is an eloquent, timely and very moving statement, but also because it combines the literary and photographic arts in a new exhibition technique”.³⁹

Outra seleção de fotos exposta da mesma forma estava sendo mostrada na Biblioteca do Congresso em Washington, D.C.: “To Whom the Wars are Done”,⁴⁰. A imprensa, na época da exibição, divulgou a história de Bonney no *front* de batalha, e o fato de ser a única fotógrafa em alguns lugares; ela havia ganhado várias medalhas por sua atuação na guerra e sua lente, ao invés de lutas, tanques e armas, registrou a situação em que viviam as vítimas civis, suas perdas e dificuldades. A maioria das matérias elogiou o

³⁷ Não foi produzido catálogo para essa exposição.

³⁸ MoMA *press release* 401204-75, de dezembro de 1940.

³⁹ **Archive Pamphlet File**, Call Number: MoMA 119x, The Museum of Modern Art Library.

⁴⁰ Thérèse Bonney. *Vogue*, 1 jul. 1943, p. 52,64. AAA5064.

detalhamento dos acontecimentos produzido pela união de fotografias e legendas (seqüência que formava uma narrativa que beira um *storyboard* cinematográfico), mas encontramos apenas duas matérias que tratavam do estilo de seqüência das imagens⁴¹. Entendemos que o estilo era provavelmente reflexo das narrativas de imagens que apareciam na revista *Life*, embora a seqüência de imagens não ser uma novidade no meio fotográfico.

⁴¹ The Lens Writes History. **The New York Times**, New York, 15 dez. 1940. AAA5064, e LAFARGE, John. Art. **America**, 21 dez. 1940. AAA5064.

6. O Departamento de Fotografia e a Primeira Exposição Oficial:

A exposição de Bonney foi a última a incluir fotografias antes do nascimento do Departamento de Fotografia em fins de 1940. Mas o embrião do Departamento já vinha se desenvolvendo, principalmente desde que Newhall assumiu a biblioteca e mais ainda depois da exposição *Photography 1839-1937*. Em reunião do Comitê da Biblioteca no dia 10 de outubro de 1935¹ Walter P. Chrysler Jr sugeriu a criação de um Departamento de Fotografia, que deveria mostrar o melhor da fotografia moderna americana e estrangeira. No entanto, os membros presentes² decidiram que o Departamento deveria continuar no presente momento como parte da biblioteca. Foi dito na ata da reunião que o novo bibliotecário, Beaumont Newhall, interessado em fotografia, poderia oferecer novas sugestões no próximo encontro.

Outro documento que confirma essa informação está em um memorando³ de outubro do mesmo ano no qual Walter P. Chrysler, Jr. relata os serviços da biblioteca, a entrada de Beaumont Newhall como novo bibliotecário e declara que a biblioteca estabeleceu recentemente um Departamento de Fotografia moderna onde obras de fotógrafos modernos estariam disponíveis.

Esses documentos atestam a existência de um Departamento de Fotografia vinculado à biblioteca do MoMA antes da instituição de um Departamento independente. Esse cenário é característico dos museus até aquele momento. Mas esses departamentos não eram exatamente criados para organizar exposições ou para testemunhar ou atestar a legitimação da fotografia como arte. Eles não apenas coletavam obras de fotógrafos, mas também preocupavam-se em documentar obras de várias espécies, como um arquivo fotográfico cuja função era mais documental. Contudo, vemos nesse embrião do MoMA a

¹ Ata da reunião do dia 10 de outubro de 1935, **Beaumont Newhall Papers**, I.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

² Alfred H. Barr, Walter P. Chrysler Jr., Rainey Rogers, Philip Hofer, Lehmann-Haut, Thomas D., Mabry Jr.

³ **Beaumont Newhall Papers**, I.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

iniciativa de colecionar predominantemente artistas modernos, o que indica uma preocupação mais estética com a fotografia do que documental.

Ao mesmo tempo, podemos entender que já no início da carreira de Newhall no museu havia expectativas quanto ao que ele poderia contribuir no campo da fotografia nessa instituição. Menos de um ano depois da contratação Barr o incumbiu de montar uma exposição de grande porte: *Photography 1839-1937*. Um teste pelo qual passou e a partir do qual pôde iniciar o projeto de um Departamento de Fotografia independente.

Nos arquivos de Newhall no MoMA (*Beaumont Newhall Papers*) encontramos cartas trocadas entre ele e Ansel Adams de 1938 em diante em que discutem um projeto de fotografia para o museu. A primeira vez em que Newhall escreve sobre esse projeto foi em 14 de fevereiro de 1938:

"We are considering setting up an ambitious photographic section to the museum, to collect and exhibit photographs, and to publish monographs and picture-book --- all in the cause of what we consider to be the most creative aspect of photography. I remember being impressed by the lines in the foreword to your book about the need of such a project. As we shall have to raise a substantial sum of money to make the project really worth while, and as we want to make the project fit into the needs of the outstanding photographers of the country, I should appreciate very much an expansion of the foreword of 'Making a Photograph', in form of a letter. Would you be good enough to do this for me?"⁴

Infelizmente a resposta de Adams ao pedido não faz parte dos arquivos do museu, mas as demais cartas as quais tivemos acesso nos mostram que a discussão aproximou ambos pelo objetivo comum e que a necessidade de financiamento e pessoas influentes apoiando o projeto eram preocupações constantes. Em carta do dia 15 de abril⁵ do mesmo ano Adams escreve que talvez a ampliação de suas idéias de *Making a Photograph* - que estaria na carta de resposta a Newhall - tenham sido um projeto de muito longo prazo. Na carta em questão ele escreve que é preciso um projeto que se insira nas funções do museu. O projeto de fotografia, para ele, deveria ampliar o interesse e número de membros no

⁴ Carta de Beaumont Newhall para Ansel Adams em 14 de Fevereiro de 1938. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art.

⁵ Carta de 15 de Abril de 1938. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art.

museu. Além disso, o financiamento da seção de fotografia deveria ser maior do que a simples cobertura dos gastos do projeto. Adams traça um plano de atividades que inclui a aquisição de livros, periódicos e anuais dedicados a fotografia e outras artes relacionadas, como a gravura. Os livros deveriam cobrir história, técnica e estética da fotografia. A fotografia deveria ainda possuir uma galeria no museu que exibisse trabalhos contemporâneos e de sua aplicação em vários campos. Mais que isso, uma coleção permanente de fotografias do passado e do presente. O museu, continua, deveria produzir anuais, monografias e livros fotográficos, e patrocinar a fotografia criativa. Já os campos informativos e de pesquisa deveriam desenvolver-se com o tempo.

Depois de definir as atividades do museu na área da fotografia, Adams volta-se para a forma como o projeto poderia ser viabilizado. É preciso suporte suficiente, diz ele, tanto administrativo quando financeiro e recomenda a criação de um comitê que discutiria o projeto a ser apresentado ao museu. Esse comitê deveria ser composto de três fotógrafos, um diretor do museu, um “homem de letras” simpático à fotografia e ter o próprio Newhall como coordenador. Com a aprovação do projeto, o comitê entraria em pleno funcionamento. Esse seria o suporte administrativo. Quanto ao suporte financeiro, Adams aponta pessoas das quais poderia conseguir apoio, entre elas estão David H. McAlpin (“a Rockefeller”), John Rockefeller Jr., e Godfrey Rockefeller. A insistência de Adams no sobrenome Rockefeller tem duas justificativas: um membro dessa família fundara o museu - daí a influência -; além disso, tratava-se de uma das famílias mais abastadas do país, que poderia então financiar o projeto de fotografia.

Quanto ao comitê, Adams indica pessoas com as quais tinha contato e que poderiam representar vertentes da fotografia e de outras áreas: Edward Weston, Dorothea Lange, Paul Strand, Anton Bruehl, Lewis Mumford (crítico de arte da revista *The New Yorker*) e Mrs. John D. Rockefeller (pessoa interessada em fotografia que poderia, segundo ele, servir de ponte entre a administração - *board of trustees* - e o projeto).

O que devemos levar em consideração nesse momento é o fato de Newhall ter sido treinado em sua carreira para a administração de museus, tanto por Paul Sachs em Harvard, quando em sua convivência com Alfred Barr. Parece-nos claro que, apesar de pedir auxílio de Adams, ele sabia muito bem como deveria ser estruturado um departamento. Ao mesmo

tempo, Adams, por ser um fotógrafo conhecido, poderia ajudá-lo a definir melhor as atividades direcionadas aos fotógrafos e seria uma importante conexão com outros artistas do meio. Acreditamos que umas das contribuições mais significativas de Adams foi aproximar Newhall e David McAlpin, cujo papel nesse processo foi primordial. McAlpin fez doações constantes para que o museu desenvolvesse exposições e comprasse obras fotográficas e foi influente na ocasião da fundação do Departamento de Fotografia. Newhall e McAlpin provavelmente se conheceram, ou se aproximaram, no começo de 1939. Em carta de 7 de fevereiro desse ano, Newhall escreve a Adams:

“(...) Mr. McAlpin has also given us a very handsome contribution to found a photographic division of the museum. We are indebted to you for putting Mr. McAlpin on our track. He is a delightful man, and I look forward to getting to know him better...”⁶

Todos esses indícios de planejamento e desenvolvimento do projeto de estabelecimento do que seria o Departamento de Fotografia são, no entanto, omitidos ou desconsiderados por Newhall em sua autobiografia. Nela consta que a concepção do Departamento ocorreu no início de 1940, quando de seu encontro com Adams na Costa Oeste dos Estados Unidos. Em viagem, narra ele, ambos conversaram sobre os planos de Newhall para o Departamento e Adams, entusiasmado com as idéias, ligou de sua casa no *Yosemite Park* para McAlpin. Deduzimos que, a partir de então, as ações com relação ao projeto de fotografia tornaram-se mais consistentes. Tanto que em meados desse ano de 1940 o projeto do Departamento de Fotografia foi apresentado ao museu e seis meses depois foi oficializado e anunciado ao público.

Consta também da autobiografia de Newhall a resposta de Adams a uma carta sua (março de 1940) em que pedia a opinião do fotógrafo sobre a conveniência da criação de um Departamento de Fotografia, já que em uma passagem do livro *Making a Photograph* Adams apontava para a necessidade de um museu fotográfico⁷:

“You have a magnificent project – and you have the ‘plant’ to physically effect it. And you have the enthusiasm to innovate it. What you are beginning now may grow into one of the most

⁶ ADAMS, 1988, p. 113.

⁷ NEWHALL, 1993, p. 60-61.

important undertakings of its kind. I cannot conceive of any serious photographer not wishing it a vital and complete success”.⁸

Por esse relato de Newhall nos perguntamos o que teriam significado, então, as correspondências anteriores a 1940. O projeto de que falavam referia-se a um Departamento ou outra forma de representação da fotografia no MoMA? Alguns indícios nas cartas revelam que o projeto inicial poderia referir-se a uma coleção fotográfica, mas a carta de Adams para Newhall discutindo as atividades que deveriam ser desenvolvidas vão muito além disso. Ao mesmo tempo, a idéia de um Departamento de Fotografia já existia desde a fundação do MoMA, o que não poderia ser desconhecido ou ignorado por Newhall. Quando o “projeto” de Newhall passou a ser declaradamente a criação do Departamento é incerto. Discussões, idéias, acasos e cenários positivos encarregaram-se do processo.

Newhall ainda menciona nesse trecho sobre a concepção do Departamento a importância de McAlpin, que teria angariado o apoio de outros Rockefellers no *Board of Trustees*⁹. Ele, assim sendo, era a figura influente referida por Adams (McAlpin era primo de Nelson Rockefeller, que havia se tornado presidente do museu em 1939). Vivia em *Princeton* e trabalhava em Nova York como corretor. Seu interesse por fotografia era abrangente: era um colecionador de obras fotográficas, fotógrafo amador e freqüentava a galeria de Stieglitz, *An American Place* (LYNES, 1973, p. 160). Uniram-se então, três homens de atividades distintas – talvez complementares – mas cujos interesses se encontravam: Newhall, o *museum-man*, Adams, o fotógrafo, e McAlpin, o influente financiador.

Mesmo que o processo de criação do Departamento de Fotografia seja em alguns momentos nebuloso, parece-nos interessante apresentar algumas correspondências entre os envolvidos que possam demonstrar os estágios finais desse processo. Em 16 de janeiro de 1940 Newhall escreve a Adams:

“Plans for the photography department here are shaping up. I have been promised a small permanent gallery for photography so that there will always be something photographic to see here. This idea Stieglitz likes immensely. Our collection is growing and the library

⁸ NEWHALL, 1993, p. 61.

⁹ Administradores do museu.

is becoming more and more valuable. I've tried to keep it small, up to date, and authoritative. I feel that that is so much loose thinking about photography, and so much downright charlatism in the technical field, that it is essential that the books we have should be books that we can back up.”¹⁰

Por esse trecho sabemos que a definição do projeto como Departamento de Fotografia já era estabelecido e que as negociações com o museu estavam em andamento. Sabemos também que Newhall estava em constante contato com Stieglitz e que a aprovação do fotógrafo lhe era importante.

Alguns meses depois, quando o projeto do Departamento estava para ser apresentado à diretoria do MoMA, Adams escreveu a McAlpin (enviando uma cópia a Newhall), demonstrando sua percepção oficial quando ao desenvolvimento do processo. Nela, ele sugere que sua função como fotógrafo nesse grupo seria de contactar outros fotógrafos (“falar sua língua”, como coloca), e fazer pré-seleções de imagens que seriam então selecionadas oficialmente por Newhall. Ainda escreve sobre a importância de Newhall:

“It seems that the numerous discussions with you and Newhall, and the rather detailed observations I have been making in the past two years, have given me a rather good idea of what this idea is all about, and suggested implications of the responsibility as well. I would like to go on record here that I think Newhall is the most valuable ‘force’ photography has had in our immediate time.”¹¹

Para Adams, Newhall, como crítico, teria a capacidade de estabelecer a fotografia como forma de arte (“the critical capacity of Newhall to place it as an art-form”). Essa era sua função por ser um crítico e estudioso de fotografia.

No mesmo mês de setembro, Newhall escreve para o fotógrafo com uma excelente notícia:

¹⁰ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams de 16 de janeiro de 1940. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art.

¹¹ Carta de 9 de setembro de 1940 de Ansel Adams para David McAlpin (c/c a Newhall), **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art; e ADAMS, 1988, p. 120.

“Things have been happenings during the last few days: the creation of a Department of Photography is a fact; the Trustees have approved of the plans I submitted to them last July, and they have appointed me Curator. Dave McA. has accepted chairmanship of the Committee¹², and last week he and I met with John Abbott (Executive Director) for a long discussion. The Trustees have not been able to give any money for the project at the present time, although they have allowed me to spend more time on photography¹³. Our plan is to spend some time in developing the department up to a point where we can interest outside money sources - foundations, interested millionaires, commercial firms.”¹⁴

Ao fim da carta Newhall conta que conversou com Stieglitz sobre o Departamento e que quer que ele se considerasse participe nos planejamentos desde o início. Stieglitz nos parece ser, para Newhall, um personagem que agrega o Departamento com um projeto mais antigo de aceitação e institucionalização da fotografia como arte.

No trecho acima Newhall demonstra sua preocupação com o financiamento do Departamento. Era preciso atrair dinheiro para o projeto e o museu lhe informou que ainda não havia dinheiro a ser destinado para esse fim. Contudo, David McAlpin entrou em ação novamente e ofereceu fundos para iniciar as atividades do Departamento:

“Things are shaping up in a most promising way for the Department of Photography. Dave has already given the Museum a thousand dollars and has guaranteed another thousand to carry the project for the six months period. I have written Doctor Clark at Kodak and he has most enthusiastically replied. I am planning to go see him next week, to approach him about joining the committee.”¹⁵

Mas não só isso: ele financia a viagem de Adams a Nova York para que o Departamento começasse a funcionar plenamente.

Dados os primeiros passos, o trio McAlpin/Adams/Newhall discutiu a divulgação pública da criação do Departamento de Fotografia do MoMA. Além do *press release* de

¹² Comitê de Fotografia que daria apoio e conselho ao Departamento.

¹³ Newhall seria também bibliotecário até seu ingresso na guerra.

¹⁴ Carta de 17 de setembro de 1940 de Beaumont Newhall para Ansel Adams. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art; e ADAMS, 1988, p. 121.

¹⁵ Carta de 3 de outubro de Beaumont Newhall a Ansel Adams. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art.

anúncio, o *Bulletin* do MoMA [Fig. 10] iria dar a notícia na capa. Em carta sem data, mas identificada como desse período, Adams escreve para Newhall:

“Mr. McAlpin suggests that Barr be approached for his statement in the Bulletin. He also feels that he would like to focus his article (McAlpin's) on some statement from Stieglitz about photography. This will not associate Stieglitz directly with the sponsorship of the Department, but, rather, will associate the Department with Stieglitz point-of-view about photography (which is more important even than to have Steiglitz personally involved). Barr's statement could treat of relationship and significance of photography (as an art-form) to the Museum idea.”¹⁶

No *Bulletin* de dezembro/janeiro de 1940-41¹⁷ com o anúncio do nascimento do novo Departamento de Fotografia havia textos de David H. McAlpin, Alfred H. Barr e de Beaumont Newhall. A fotografia de capa é “New York – Night”, 1931 de Alfred Stieglitz, e as obras apresentadas dentro do jornal (que faziam parte da primeira exposição do Departamento da qual falaremos a seguir) eram “Stair Tower, Chartres”, 1852 de Henry Le Secq; “Children Playing in Ruins”, de Henri Cartier-Bresson; “Street Musicians”, de Eugène Atget; “Pea Pickers Family, California”¹⁸, 1936, de Dorothea Lange; “Rayograph”, 1923, de Man Ray; “From the Radio Tower, Berlin”, 1923, de Moholy-Nagy; e “Tide Pool – Point Lobos”, 1938, de Edward Weston. Ou seja; apenas uma não produzida no século XX, e quase todas elas são conhecidas hoje como clássicos da fotografia.

O Comitê de Fotografia que discutiria as atividades do Departamento era formado por David McAlpin (*chairman*), Ansel Adams (*vice-chairman*), John E. Abbott, Alfred H. Barr, Jr., Dr. Walter Clark, Archibald MacLeish, Laurance S. Rockefeller, James Thrall Soby e Beaumont Newhall (Curador).

McAlpin escreveu dois textos no *Bulletin*. Um deles faz uma homenagem a Stieglitz por suas contribuições à fotografia. Mais uma vez os envolvidos com o Departamento aproximam o fotógrafo de suas próprias realizações, na busca de aproximar ao mesmo tempo as intenções:

¹⁶ Carta de Adams para Newhall. **Beaumont Newhall Papers**, II.1, The Archives of the Museum of Modern Art.

¹⁷ **The Bulletin of The Museum of Modern Art**, 2, vol. VIII, dez.-jan., 1940-41.

¹⁸ O título mais conhecido dessa obra é “Migrant Mother, 1936”.

“Photography is deeply indebted to Alfred Stieglitz – for his courageous pioneering and experimentation, for his untiring struggle to have it recognized as a medium of artistic expression, for his impact on more than a generation of workers and his uncompromising demands on them to achieve the finest quality of craftsmanship and perception, and for his influence on the taste and discernment of the public. He more than anyone else has summed up with the camera his experiences and feelings about life. At the inception of this Department, we are happy to acknowledge his outstanding contribution to Photography”.¹⁹

Essa espécie de dedicatória, reafirmada pela escolha de uma fotografia de Stieglitz para a capa, é seguida da declaração de Barr sobre o museu, a fotografia e o departamento. Ele escreve que a fotografia – “one of the most vigorous and popular arts of our time”- tem sido reconhecida pelo museu há tempos, cita as exposições de fotografia apresentadas lá até então e fala que sob os cuidados da biblioteca uma coleção de fotografias e livros vinham sendo formados. Segundo ele, o sucesso destas iniciativas levaram os *trustees* a criar o Departamento de Fotografia. E conclui:

“By exhibitions both in the Museum and throughout the country, by increasing in size and scope the photography collection and reference library, by publications and lectures, it is hoped that the Department will serve as a center for those artists who have chosen photography as their medium, and will bring before the public work which, in the opinion of the Curator and the Committee, represents the best of the present and the past”.²⁰

A perspectiva de McAlpin quanto a função do Departamento de Fotografia é de certa forma mais ampla. Em seu texto ele escreve sobre o avanço tecnológico da fotografia, mas centra-se na necessidade de se estabelecer uma coleção que torne possível o estudo histórico da arte da fotografia:

“It seems timely and logical that more systematic attention should be devoted to photography, to orient our judgment by a greater knowledge of its history and development, both technical and esthetic. We hope, through the Museum’s collection, in its

¹⁹ **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, 2 vol. VIII, dez.-jan., 1940-41, p. 2.

²⁰ *Ibid*, p. 3.

exhibitions and publications, to help evaluate what has been achieved and what is now being done”.²¹

A sua principal preocupação, demonstrada aqui, diz respeito a uma apreciação mais ampla da fotografia que possibilitaria a formação de um senso estético próprio a ela, por comparação interna ao meio. Ele estaria, então, reforçando a necessidade de avaliação estética da fotografia em seus próprios termos.

Em seu texto sobre o programa do Departamento de Fotografia, Newhall escreve sobre o crescimento de mercado e uso da fotografia. Para ele, a facilidade do meio pode suplantar a qualidade e apesar do número de fotografias produzidas ser enorme nos últimos cem anos, poucas imagens boas sobreviveram. Newhall as define como expressões pessoais das emoções de seus criadores, como imagens que utilizaram-se das características próprias ao meio fotográfico:

“These living photographs are, in the fullest meaning of the term, works of art. They give us a new vision of the world, they interpret reality, they help us to evaluate the past and the present”.²²

A argumentação de Newhall nesse trecho faz uso da associação da fotografia com a raridade, assim como do conceito expressão, para atestar a veia artística da fotografia. Para uma contextualização contemporânea, aponta para a exploração da arte em seus próprios termos, um conceito moderno da arte. Nesse caso, a separação da fotografia com relação às demais produções artísticas lhe serve também para livrar a fotografia da comparação direta com elas. É uma tentativa de atestado de independência conceitual e técnica.

O Departamento de Fotografia é um centro, continua ele, onde esse tipo de fotografia pode ser vista e estudada. 700 impressões originais da coleção estão disponíveis e outras emprestadas serão apresentadas em exposições. Muitas dessas exposições serão também apresentadas em clubes de fotografia (*camera clubs*), escolas, faculdades e museus fora de Nova York através do Departamento de Exposições Circulantes. Além das exposições permanentes, sempre haveria, continua Newhall, exposições pequenas e íntimas. O curador explica que a biblioteca possui livros técnicos e de reproduções, e várias

²¹ Ibid, p. 3.

²² Ibid, p. 4.

revistas (ele cita especialmente *Camera Work*). A biblioteca também ofereceria catálogos de exposições, informações sobre fabricantes e *slides*. Publicações como *Photography, A Short Critical History* e *American Photographs by Walker Evans* estavam nos planos, e palestras e conferências sobre fotografia seria oferecidas. Newhall conclui:

“In short, the Department of Photography will function as focal center where the esthetic problems of photography can be evaluated, where the artist who has chosen the camera as his medium can find guidance by example and encouragement and where the vast amateur public can study both the classics and the most recent and significant developments of photography”.²³

Ou seja, o Departamento teria como objetivo a formação estética e o encorajamento da prática. Tanto Newhall como Barr, em seus textos, deram ênfase ao público amador, talvez por acreditarem que a maior parte da população em geral praticasse de uma forma ou de outra a fotografia. A preocupação que se sobressaiu era com o mostrar. McAlpin, que representou aqui o Comitê de Fotografia, é quem deu relevância à função do Departamento como um instrumento de desenvolvimento do pensamento estético.

O *press release* de anúncio do Departamento foi divulgado em 24 de dezembro de 1940 e não apresentou nenhum dado ou declaração diferente do que vimos impresso no *Bulletin* discutido acima. Interessa-nos agora expor como a mídia em geral tratou do acontecimento.

A relevância da atitude do museu não passou despercebida. No dia 31 de dezembro o *New York Times* publicou matéria com o título “Photography Gains recognition as an Art: Museum sets up Department for it”.²⁴ Um mês e meio depois, H.I. Brock, no mesmo jornal, escreve artigo intitulado “Is Photography an Art?”²⁵ em que apresenta uma breve discussão sobre o tema e diz que o retorno da questão veio com a abertura do Departamento de

²³ Ibid, p. 4.

²⁴ Photography Gains recognition as an Art: Museum sets up Department for it. **The New York Times**, 31 dez. 1940.

²⁵ BROCK, H.I. Is Photography an Art. **The New York Times**, New York, 16 fev. 1941, p. SM14. AAA, 5064.

Fotografia do MoMA. Para o autor a resposta do museu é afirmativa, e o MoMA, independente do tradicionalismo, coloca a fotografia em posição equiparada com as “musas” que já gozam de sua posição dentre as *fine-arts*:

“The Museum of Modern Art is a pioneer in taking this step. In the minds of many the title of photography to a seat in the muses’ temple is still disputed. The issue is entangled with the larger question: What is art? And the answer bangs upon the definition of art.”

Brock explica que no começo a arte era o trabalho do homem, como distinção do trabalho da natureza.²⁶ Com o tempo o termo transformou-se e passou a ser usado para aquilo que não era meramente útil, indicando então obras que expressam beleza, criatividade e imaginação. Os limites são sempre alterados, continua o autor, por tradições, gostos, escolas, ou pela teoria da arte. A questão, o que é arte, tem então muitas respostas. A câmera é um meio de se produzir imagens que forma uma classe em si. Ela utiliza a luz, é rápida e precisa. E por isso tomou para si a maior parte das tarefas que envolvem a produção de imagens que tem mais a ver com registro do que com arte. Essa função promoveu a idéia de que a fotografia está fora dos limites da arte e o principal argumento é que ela é um processo mecânico. A imagem seria executada, não imaginada. A máquina tem seu próprio olho que espelha o mundo, não relacionado com a imaginação humana.

Brock cita argumentos de defesa e de descrença: Barr diz que se arte é expressão, então a fotografia é arte – ela revela formas e relações -; o diretor do *Metropolitan*, Francis Henry Taylor diz o que a fotografia é depende do artista que a utiliza; Charles Sheeler concorda com ele, escreve o autor, e acrescenta que se o instrumento impede a fotografia de ser considerada uma *fine-art* então os escultores que usam instrumentos pneumáticos também deveriam ser barrados. Joan Sloan – um dos fundadores da *Society of Independent Artists* – diz que a fotografia não é arte porque é um meio seletivo, e não criativo; John Taylor – presidente da *Society of American Etchers* – acrescenta que mesmo se for arte é

²⁶ Nós apresentamos um artigo sobre o tema intitulado: A Fotografia entre a Arte e Máquina. **Revista Studium**, no. 21, Inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/03.html>>. Acessado em novembro de 2007.

uma objetiva e representacional. Segundo Brock, a opinião do artista Reginald Marsh é mais ampla: não é arte porque só capta o exterior dos objetos.

Os argumentos, como já escreveu o autor, dependem da natureza da arte. Os artistas pensam a arte como algo que é criado a partir da imaginação. Ao mesmo tempo, o fotógrafo usa sua imaginação ao selecionar os objetos e o ponto de vista que oferecem ao espectador o efeito de uma renovada criação imaginativa. Os próprios fotógrafos não formam consenso sobre o assunto e alguns não se preocupam com isso. No sentido mais amplo e simples a fotografia é uma arte de poder e mágica, de amplitude cósmica e espelho indispensável dessa era complexa. Tanto que o MoMA, continua Brock, prefere levar ao seu panteão da arte a visão mais realista e menos técnica da fotografia. Ele conclui:

“The spirit of every age is expressed in its own art. Logically, this age of many mechanical inventions has a mechanistic mode of graphic expression. And it may at least aspire to serve – among multiple purposes – the purpose of art as well.”

Esse artigo de Brock revela de forma sucinta o estado de ânimo do período com relação a fotografia. Diante das matérias de jornal, entendemos que a abertura do Departamento proporcionou uma renovação da discussão sobre o tema da fotografia e da arte. É um dado novo, uma perspectiva nova e um atestado de mudança no tratamento da fotografia.

A crítica mais dura ao Departamento foi publicada pela revista *U.S. Camera* que vinha sendo editada desde 1938. A revista dedicava suas páginas a ensaios fotográficos – muitas vezes acompanhados de textos - de muitos fotógrafos da época e boa parte deles tinha ou teria obras na coleção do MoMA. Adams e Newhall escreviam freqüentemente nela, assim como Steichen, Berenice Abbott, Eliot Porter, George Platt Lynes, M.F. Agha, Paul Outerbridge, Lisette Model entre outros. Muitas das fotografias e ensaios publicados na *U.S. Camera* foram também expostas no museu. Nesse sentido pode-se dizer que havia um sintonia entre a revista e o Departamento, que valorizavam de maneira geral o mesmo grupo de artistas. Isso será mais freqüente ainda no período em que os Estados Unidos ingressam na Segunda Guerra Mundial.

O ensaio crítico sobre o novo Departamento²⁷ foi escrito em nome dos editores da revista. Adams era um deles, mas ele não se juntou ao grupo nesse momento, além de ser alvo de algumas dessas críticas. Os demais editores são Tom Maloney, Paul Outerbridge, Anton Bruehl e Edward Steichen.

A crítica da revista se estende desde do display da exposição inaugural do Departamento - *Sixty Photographs: A Survey on Camera Esthetics* (31 de dezembro a 12 de janeiro) [Fig. 11] - até a própria presença da fotografia num museu que abriga pinturas e esculturas. Segundo ele, não deveria haver mistura de mídias – a fotografia deveria ter um museu dedicado somente a ela – porque nessa circunstância algumas formas de arte seriam tratadas de maneira inferior, e o exemplo disso seria o tratamento dado a Arquitetura, Desenho Industrial e Filmes (com Departamentos já criados pelo MoMA). As exposições dessas artes serviriam apenas para preencher espaço no museu, escrevem. Uma tentativa de reafirmação contra o Departamento de Fotografia é feita ao se mencionar que Stieglitz se recusou a fazer parte do Comitê de Fotografia.

Para os editores, a exposição *Sixty Photographs* é muito seletiva, atual e pequena; o display de fotografias penduradas por fios não seria apropriado. Nenhum fotógrafo além de Stieglitz deveria ter mais de uma fotografia na exposição porque haveria muitos outros fotógrafos que mereceriam ser apresentados. Mas não apenas essa exibição foi criticada: *Murals* foi considerada ruim pela maioria dos fotógrafos e os editores dizem não entender por que Walker Evans foi escolhido para ser o primeiro com individual no MoMA (apenas a exposição *Photography: 1839-1937* foi poupada de depreciação).

De forma geral, os editores de *U.S. Camera* reagiram ao Departamento com desconfiança. Algumas críticas são cabíveis, como quanto ao tamanho e duração de *Sixty Photographs* como uma exposição inaugural. Mas acusar um museu de arte moderna de expor obras muito modernas e de ser seletivo é indevido. O museu tem como função selecionar, e um de arte moderna certamente teria seus olhos voltados para a arte de seu tempo. A questão mais intrigante levantada por esse texto é a reação à mistura da fotografia com mídias tradicionais: o que poderia ser considerado uma situação intrigante, nova e

²⁷ Museum of Modern Art's Photo Department. *U.S. Camera*. vol. 1, no. 14 fev. 1941, p. 28, 82.

desafiadora é vista pelos editores como algo inadequado. E essa visão não veio apenas do fato da fotografia poder ser destrutada nesse ambiente, mas pela presença simultânea em si.

As atividades no campo da fotografia naquele ano de criação de Departamento de Fotografia não restringiram-se a apenas esse último. Em “A Big Year for Camera”, Robert W. Brown escreve no *New York Times* que naquele ano os clubes de fotografia foram movimentados e que o mercado de imagens foi bom – o que lhe indicaria um aumento de interesse no meio. Dentre os destaques o autor coloca a organização de uma seção de fotografias na Feira Anual (*World Fair*) pela *Photographic Society of America* onde havia obras de vários pictorialistas e alguns modernos. A instituição realizou vários concursos, inclusive de amadores. Houve nesse ano o Sétimo Salão Internacional Anual realizado pelo *Pictorial Photographers* e o terceiro anual do Salão de Fotografias de Nova York, realizado pelo *Camera Club*. As exposições individuais não estão entre os destaques, segundo Brown, com a exceção de Gustav Anderson no *Camera Club* e de Thérèse Bonney no MoMA.

Instituições também voltaram-se para a fotografia, conta o crítico: o *American Museum of Photography* foi criado pela *Pennsylvania Institute of Arts and Sciences* em Philadelphia; e o *New York Museum of Science and Industry* apresentou a coleção histórica da *Eastman*. Os clubes de fotografia, continua, principalmente *Manhattan*, *Miniature*, *Brooklyn* e *Camera Club*, ofereceram várias palestras gratuitamente sobre vários assuntos. Em termos técnicos, o uso do *flash* – e do *flash* múltiplo – estaria sendo cada vez mais usado. Segundo o autor as exposições daquele ano mostrariam várias tendências:

“Pictorial exhibition prints are getting larger, with the 14x17 inch size gaining popularity. More significant are the changes in subject matter and technique. The influence of U.S. Camera and Life is increasingly evident in the pictures that feature straight black-and-white technique and have more vitality and life than the old-style pictorial print which depend upon its prettiness to carry it through”.²⁸

Brown avalia que a abertura do Departamento e a exposição *Sixty Photographs* foram um grande passo para a fotografia como *fine-art* em anos. Assim como em muitas

²⁸ BROWN, Robert W. A Big Year for Camera. **The New York Times**, 29 dez. 1940, p. XX7.

outra matérias sobre o tema, ele diz que o Departamento do MoMA é o primeiro dedicado somente à fotografia em um museu – como foi divulgado pelo MoMA. Assim se pensava na época, mas houve uma precedência por parte do *Brooklyn Museum* que criou seu Departamento de Fotografia em 1889. No entanto, como explica Vicky Goldberg no *New York Times*²⁹ em 1996, esse museu era na época apenas dedicado a antropologia e história natural. Então, o Departamento, segundo ela, não estava atento a arte.

A exposição inaugural do Departamento de Fotografia foi então *Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics*, de 31 de dezembro de 1940 a 12 de janeiro de 1941. Newhall e Adams fizeram a seleção de fotografias e montaram a exibição. A maior parte das obras fazia parte da coleção do MoMA, as demais foram emprestadas ao museu. Os fotógrafos com mais de uma fotografia exposta foram Alfred Stieglitz (8), Ansel Adams (4), Paul Strand (3), Edward Weston (4), Charles Sheeler (2), Man Ray (3), T.H. O'Sullivan (2), Moholy-Nagy (2), David Octavius Hill & Robert Adamson (4), Walker Evans (3), Henri Cartier-Bresson (2) e Eugène Atget (4). Os demais artistas³⁰, em sua maior parte contemporâneos e americanos, foram representados por uma imagem. Havia obras “estilo” paisagem, retratos, de movimento, jornalísticas, de arquitetura, abstratas, documentação social. O estilo pictorialista é representado apenas por P.H. Emerson,

²⁹ GOLDBERG, Vicky. Ethimologist' data turn out to be art. **The New York Times**, 13 set. 1996. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C02E0D9163AF930A2575AC0A960958260>>. Acessado em 13 de agosto de 2007.

“Little-known fact of the week: the Brooklyn Museum established the first photographic department in an American museum in 1889, some 51 years before the Museum of Modern Art (which ordinarily gets the credit) had a department of its own. Brooklyn, however, was primarily a museum of natural history and anthropology, where you were as likely to see butterflies and bones as paintings of the American West. The Department of Photography, rich in ethnographic material, was blissfully unaware of art. In 1974, Barbara Head Millstein, the present curator, discovered a closet that had been locked since 1957; inside was the photographic collection, a good deal of which had been magically transformed into art in the interval by changing tastes and markets.”

³⁰ ABBOTT, Berenice; BERNHARD, Ruth; BRADY, Matthew B.; EDGERTON, Harold; EMERSON, P.H.; GENTHE, Arnold; LANGE, Dorothea; LE SECQ, Henry; LEVITT, Helen; MODEL, Lisette; NORMAN, Dorothy; PORTER, Eliot F.; RODAKIEWICZ, Henwar; STACKPOLE, Peter; SWANK, Luke; WESTON, Brett; WHITE, Clarence H; mais duas imagens anônimas de agências de notícias.

Edward Steichen e Clarence White – ademais são imagens sem manipulação aparente da imagem.³¹

Em seu texto sobre a exposição no *Bulletin* do MoMA de divulgação do Departamento, Newhall e Adams dizem que ela não tem a intenção de ser definitiva, mas sugerir as possibilidades da visão fotográfica. A seleção é arbitrária e certas omissões foram deliberadas (não há imagens coloridas, científicas, comerciais ou de propaganda, o que não seria uma crítica as outras vertentes da fotografia, pois essa é apenas a primeira exposição dentre outras que viriam). As sessenta imagens, continuam, indicam várias formas de se abordar o meio. Elas variam, sem determinação cronológica, de visão objetiva, quase literal, de fatos até criações abstratas sem o uso da câmera. Várias temáticas estão presentes e a solução encontrada pelos fotógrafos podem ser comparadas. Ao mesmo tempo são muitas as técnicas representadas, sem que fossem determinantes na escolha.

“The exhibition progresses from portraiture to informal studies of people in relation to things, including photographs which comment upon social problems or simply reflect the daily life of people. These together with several architectural subjects, suggest that one of the most prominent characteristics of photography is its ability to evoke an epoch by preserving a moment in the passage of time. Nature is to be seen from broad landscape to close detail. In some of the prints interest in the discovery of form is uppermost, even to the exclusion of reality. A group which might be called lyric or poetic has been isolated in the exhibition; in these an intensely personal vision of beauty has been realized. These various approaches are, of course, often combined in interesting ways. Each of the prints is an individual expression, but all of them are common in their clear evidence of an understanding of the qualities, limitations and possibilities of photography”.³²

Sixty Photographs foi uma exibição diversificada. No entanto ela já nos mostra certas preferências do Departamento (ao menos quando conhecemos a trajetória desses anos). A escola da Costa Oeste (ou do grupo *f/64*) é privilegiada, assim como a *straight*

³¹ Chamamos manipulação aparente aquela tipo goma bicromatada. Que haviam outras formas de manipulação menos agressivas nos já sabemos. Stieglitz e Edward Weston, por exemplo, admitiram a Newhall que faziam pequenas interferências nas imagens para realçar certos aspectos dela, mas nunca para dar efeitos que não fossem fotográficos.

³² **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. VIII no. 2, dez.-jan., 1940-41, p. 5.

*photography*³³. Dos artistas vivos, Levitt, Porter, Edward Weston, Strand (os dois últimos com várias obras em *Sixty Photographs*) teriam ainda individuais no MoMA; Stieglitz teria sido um deles caso sua idade avançada não tivesse impedido que ele montasse uma exposição individual em 1941 (é no fim de 1942 que uma pequena exibição será feita com dez obras recém adquiridas pelo Departamento). Dos mortos, D.O. Hill & R. Adamson teriam uma individual - consideramos ser uma individual por serem obras conjuntas. E Moholy-Nagy seria curador de uma exposição sobre fotogramas onde poderiam ser vistas suas obras, de seus alunos e de Man Ray.

O *display* das imagens segue uma linha que seria adotada em todas as exposições organizadas pelo Departamento. Nenhum catálogo dessa exposição foi produzido; de fato, apenas duas outras exposições seriam acompanhados do que se pode chamar de livro (com imagens e ensaio sobre as obras e artistas). A última exposição no MoMA com contribuição de Newhall seria o ensaio sobre Henri Cartier-Bresson do catálogo de sua retrospectiva, cuja individual aconteceria cerca de seis meses após a saída do curador.

Um fato curioso foi a escolha da obra “From the Radio Tower, Berlin” de Moholy-Nagy: Adams - que não gostava muito do trabalho do fotógrafo, segundo Newhall³⁴ - acreditava que a ampliação não era de boa qualidade. Newhall então pediu que Moholy-Nagy emprestasse o negativo para que Adams produzisse uma nova impressão. Contudo, a fotografia adquiriu detalhes e texturas que não havia na obra original e que mudavam completamente a percepção abstrata original. Ambos decidiram então manter a ampliação de Moholy-Nagy. Esse episódio demonstra que Adams e Newhall certamente divergiam nas seleções e que Adams considerava a qualidade da ampliação algo vital para a fotografia (essa parte do processo era parte importante de seu trabalho pessoal). A visão pessoal do autor, contudo, foi preservada.

Adams não estava presente na abertura da exposição e Newhall lhe escreveu contando o que havia ocorrido. Segundo ele, cerca de 500 pessoas estavam presentes e a galeria esteve cheia das cinco às sete da noite. Todos se interessaram muito pelas obras, o

³³ O pictorialismo ainda é muito ativo nesse período contudo o desenvolvimento de equipamentos mais eficientes certamente possibilitou a disseminação da fotografia limpa assim como a aceitação desse tipo de fotografia.

³⁴ NEWHALL, 1993, p. 65.

que o curador disse ser raro numa abertura. O que parece ter sido muito importante para Newhall foi a presença de Stieglitz, sobre a qual escreveu em detalhes para Adams:

“Stieglitz came to see the show with Dave [McAlpin], and spent about half an hour in the gallery, looking at every print...He thought that we had made a beginning, a fine beginning: ‘Mistakes, yes; not the way I would have done it, but sincere and fine. What Barr has written is very important. He has committed the museum to photography. More important than he knows, or you. You have a lot to fight for. So long as you do the things you believe in, so long as you please yourself, all will be well. You’ll be criticized. Correct only the misstatements, the falsifications’ ” (NEWHALL, 1993, p. 66).

Newhall acrescenta que ele e McAlpin ficaram muito surpresos e satisfeitos com a reação de Stieglitz. Quanto à crítica, o importante fotógrafo tinha razão: foram muitas.

Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics, juntamente com a notícia de um Departamento de Fotografia, recebeu críticas muito diversificadas. A primeira da qual tratamos foi a de *U.S. Camera*, e outras quatro, cada uma com uma visão diferente desses acontecimentos. Em termos de debate sobre a fotografia, a armada de Newhall se encontrava em meio a um fogo cruzado.

Robert W. Brown, do *New York Times*³⁵, elogiou a seleção das imagens e escreve que, salvo no caso das técnicas de períodos diferentes e algumas exceções, praticamente todas as obras poderiam ter sido feitas pelo mesmo fotógrafo. Ele identifica as características comuns como o foco em toda a imagem e a textura como resultado do uso da sombra (observa que a maior parte das imagens é feita com a luz do início da manhã ou de fim de tarde). Em obras produzidas em ambientes fechados ele aponta para o mesmo uso das sombras de forma controlada. São essas características que, para ele, definem o estilo e lhe possibilita identificar as fotografias como produzidas pelo mesmo fotógrafo. Essa noção de estilo exclui, por conseguinte, a noção de autor ou de expressão pessoal.

³⁵ BROWN, Robert W. Modern Museum, with an Exhibit of Sixty Pictures, Surveys ‘Camera Esthetics’. **The New York Times**, New York, 5 jan. 1941, p. XX9.

Outro é o tipo de objeção expresso por Mabel Scacheri, no *World-Telegram*³⁶ de Nova York. Segundo ela, a falta de textos explicativos sobre as técnicas utilizadas nas imagens e de informações sobre as características das fotografias que determinaram sua seleção dificultam a recepção por parte do público não somente em geral, mas também dos esclarecidos freqüentadores do museu, o que não aconteceria se o exemplo das legendas da exposição de Bonney tivesse sido seguido. O museu, continua, estaria enfrentando um desafio ao tentar estabelecer os parâmetros de uma estética fotográfica e essa tentativa seria mais eficiente se as escolhas das imagens fossem esclarecidas ao público. Essa crítica é uma sugestão real a melhora da apreciação e entendimento da fotografia. Contudo, seriam raras a exposições que teriam legendas mais detalhadas. Uma exibição de fotogramas e outra sobre fotografia criativa seriam exemplos desse tipo de iniciativa.

Com posicionamento semelhante até certo ponto, contudo em direção oposta, Ralph Steiner – fotógrafo – escreve na revista *PM*³⁷ que quem deve ser mais bem instruído são os próprios artistas. A exibição é boa, com obras de boa qualidade, mas Steiner diz que é um “museum show”. Para ele o Departamento deveria explicar aos fotógrafos o que é uma boa fotografia porque são muito poucos fotógrafos que “realmente sabem o que é isso”. O maior serviço para o público seria possibilitar a produção de melhores obras.

Tanto Steiner quando Scacheri colocam nos ombros do Departamento de Fotografia a função de instrução, que, como foi declarado pelo museu e pelo Departamento, é parte de sua intenção. A reação à exposição nos revela ainda as expectativas com relação a um espaço institucional inédito para a fotografia e, como tal, o atendimento das necessidades do público e dos fotógrafos. É preciso notar que essas expectativas dizem respeito à estética fotográfica, o que, de fato, é uma das intenções da curadoria de fotografia do museu. É justamente a palavra estética que é central em outras duas matérias desse período. Um artigo a rejeita e outro a adota.

³⁶ SCACHERI, Mabel. Your Camera. **World-Telegram**, New York, 10 jan. 1941. AAA5064.

³⁷ STEINER, Ralph. These are good photos from an unsatisfactory photo show. **PM Magazine**, 3 jan. 1941, p. 20. AAA5064.

John Adam Knight, em matéria no *Post*³⁸ de Nova York, escreve que o museu realizou duas importantes mostras de fotografia – *Photography 1839-1937* e *American Photographs by Walker Evans* – e que, apesar de haver a necessidade de um Departamento de fotografia, assim que ele é instituído, passa a almejar uma importância maior do que a que lhe é devida. *Sixty Photographs*, segundo Knight, mostra fotografias esplêndidas, mas a estética não tem nenhum papel nelas. São apenas boas fotografias. Se Knight nega que exista qualquer estética na fotografia, não se pode dizer ao certo. Contudo, é o que suas palavras implicam: a fotografia então não é arte, ou é uma arte desprovida de estética.

De forma oposta, Elizabeth McCausland, no *Sunday Union & Republican*³⁹ escreve que o MoMA, ao adotar a fotografia, dá ênfase à estética da câmera. Incorporar fotografia e desenho industrial ao museu é, segundo ela, uma consequência da ampliação da noção de arte dentro dessas instituições. A fotografia, assim como as demais artes visuais, pode ser feita com inteligência e vontade; o fotógrafo procura forma e significado permanentes para aquilo que lhe é de grande importância em sua própria experiência da vida. A crítica acrescenta que a fotografia ainda possui seus próprios elementos estéticos – detalhamento, instantaneidade, memória. Ela considera a exposição *Sixty Photographs* como uma mostra de expressão pessoal, de certa forma, num espírito romântico; que o tema Natureza é predominante tanto histórica quanto emocionalmente – de Emerson a Weston. Oposta à Natureza está a vida humana em todas as suas formas, principalmente o retrato – de Hill a Dorothy Norman. E se o retrato é a destilação da personalidade do individual, os gêneros como cenas de rua, grupos, e realistas são a essência da personalidade social – Model, Atget e Lange. Nessa categoria, continua McCausland, Stieglitz produziu poderosos estudos da vida humana em sociedade nas quais a forma plástica resulta do conteúdo.

A crítica fala da estética da instantaneidade; da expressão formal e abstrata da vida humana e da vida social em fotografias da arquitetura das cidades (Abbott, Atget), construção das pontes (Stackpole), fábricas (Sheeler). O circuito de possibilidades é fechado por Man Ray e Moholy-Nagy, com obras experimentais – um pouco datadas, escreve ela,

³⁸ KNIGHT, John Adam. *Photography*. **Post**. New York, 8 jan. 1941. AAA5064.

³⁹ McCAUSLAND, Elizabeth. *Museum of Modern Art Embraces Photography*. **Sunday Union & Republican**. Springfield, Mass., 5 jan. 1941. AAA5064.

perto das imagens estroboscópicas de Edgerton que levam a fotografia a tanger a hiper-realidade da realidade. Ela conclui:

“By these examples, it is evident that esthetics does not exist for the camera as an isolated entity. Esthetics, in fact, is inseparable from the purpose of the photographers and the use he makes of his theme. When photography fails of its highest potential expressiveness, it is usually because a false separation has been imposed on content and form.”⁴⁰

McCausland é uma crítica que não apenas aceita o uso da palavra estética aplicada à fotografia como também a vê como algo que não pode ser dissociado dela. Ela agrega aos termos usuais da análise de obras de arte os termos e características fotográficas – como instantaneidade.

As reações do Departamento às críticas sobre *Sixty Photographs* estão em várias cartas de Adams e Newhall. Adams estava longe de Nova York e por isso esses documentos revelam boa parte da discussão entre ambos. Em carta a Adams, Newhall reage às críticas da revista *U.S. Camera*:

“You've probably read Tom's [Maloney, editor] criticism by know - certainly a confused and jumbled piece of writing. He has a poor conception of the museum's work in other fields, and I simply cannot understand his resentment against the formation of a department of photography as contrasted with an all-out photographic museum. There is room for both, and maybe the department will be the cause of the museum which all of us want. How ridiculous to complain that some of the pictures were too modern, when the show was hung in a museum devoted to modern art!”⁴¹

Em outra carta Adams⁴² informa também que ficou muito feliz em saber que a crítica da *U.S. Camera* irritou Stieglitz e que quem estava por trás dela era Steichen e O'Keeffe. Segundo ele, é preciso aceitar críticas, mas não aquelas baseadas em preconceitos e erros.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams do dia 21 de fevereiro de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

⁴² Carta de Ansel Adams a Beaumont Newhall em 2 de março de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

O'Keeffe era esposa de Stieglitz e se opunha ao Departamento de Fotografia. Tanto ela quanto Steichen foram convidados para participar de uma reunião que discutiria as reações à exposição e as direções do Departamento. Sobre o convite, Newhall escreve que se Steichen não fosse, não poderia reclamar depois por não haverem pedido sua opinião⁴³. Em carta⁴⁴ a Adams, Newhall conta o que houve nesse encontro: Steichen recusou-se a participar ao saber que seria o único fotógrafo presente. Já O'Keeffe esteve presente e criticou o fato da exposição inaugural ser tão curta. Aqui estão as impressões de Newhall quanto a O'Keeffe:

“So far as I can gather, the two completely destructive critics are O'Keeffe and Maloney-Steichen. O'Keeffe I cannot but help agreeing with you is unfair. She came to the dinner meeting which Dave gave for the Committee last Wednesday, and I have seldom seen a person less cooperative, less ready to listen to the other person's point of view and more prejudiced. She felt that the exhibition was a great mistake, that is was an insult to photography to begin with a two-weeks show in a lousy little room. The reason for the short time was explained to her. ‘Who cares when you begin’ What if you do have to wait a few years?’ She felt that we didn't care about photography, that it all came about too easily, that there was not enough struggling and sweating. But not once did she propose an alternative, not once did she put her finger on a point and say ‘This picture was bad, why didn't you use that picture?’ When appealed to for constructive help, she shrugged her shoulders ‘That's up to you.’”⁴⁵

Nessa carta Newhall comenta as várias críticas à exposição e sua instalação, que, por diversos fatores, não pôde ser a preferida por Adams. No entanto, Newhall considerou ambas satisfatórias. O curador tenta convencer seu amigo fotógrafo de que a mostra não foi um fracasso pelo fato de terem sido tão criticados:

“That is certainly not the feeling of the great majority of people with whom I have talked, both within and without the museum. Not

⁴³ Carta de Newhall a Adams do dia 20 de janeiro de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

⁴⁴ Carta de Newhall a Adams do dia 2 de fevereiro de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

⁴⁵ Carta de Newhall a Adams do dia 2 de fevereiro de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

everybody liked the selection, not everybody thought that the installation was successful. There are things to be expected. But with a few exceptions, everybody has respect for the exhibition, and often were quite overwhelmed by the quality of the photographers. Barr, with whom I had a long talk yesterday, thought the show demonstrated excellent taste. He told me that he enjoyed the exhibit very much, and went through it five or six times. His criticism was that the selection omitted a good deal, that perhaps we had been wrong in creating the idea that all camera esthetic was represented. Stieglitz felt a lack of clarity in the show, but he certainly did not give me the impression that the project was a failure.”

Quanto à crítica da mídia, ele escreve:

“The amount of interest taken in the show is, to my mind, quite remarkable. All of the critics speak in very high terms of the selection- - even Steiner had to admit that ‘there is not one bad picture in the lot, and a few are great’. If Steiner wants less art, if Scacheri wants more explanation, if Knight wants the word ‘esthetic’ banned, these are all criticism to which they are entitled. The show made people stop and think and look again and again.”

A uma das cartas de Newhall sobre a questão da crítica fotográfica, responde Adams:

“Two things come into my mind. One, that we have no real critic of photography - except yourself, and you couldn't write for the press on this particular show! Scacheri makes some fine points, but gets hazy in the latter articles. Knight doesn't get it at all. Steiner has the grant chip - part of a stocking-trade, I think. It seems to me that these people miss the point of the exhibit - they expect it to be something is isn't. Or rather, they are convinced photography is a great big horsey sort of popular sport - 20,000,000 shutters can't be wrong. What really happens is that they don't see that there are not 20,000,000 artists; that the public at large is concerned with things not related to photography as a form of art. We have some good paintings critics, some good music critics, some good architectural critics. They give some indications of knowing a little of what they are talking about and seem to understand the basis of the various arts. But photography!! Well, we can't ALL be truck drivers! Two, that we have to be very careful not to be unduly influenced by

BOTH the esoteric and the popular to the exclusion of common sense. We have a clear field of our own.”⁴⁶

Fica claro para Newhall e Adams desde o início que seu trabalho será árduo e que o Departamento terá que lidar com várias formas de se pensar e considerar a fotografia. Eles querem estabelecer o meio como arte e promover essa sua forma de manifestação. A percepção de que essa atitude requer exclusões encontra-se em uma carta de março de 1941 que Newhall escreve a Adams. O curador responde ao fotógrafo sobre dúvidas quanto a uma possível mudança de política do Departamento. Pelo fato de Adams estar longe de Nova York houve desentendimento, escreve Newhall, que explica ao seu colega o que estava ocorrendo:

“Basically, there is nothing wrong about the department. Nothing has been changed. There is no shift of policy. Our job, as I see it, is to stress originality, quality and - if one can use the word - 'character' in photography. We shall present photography as one of the arts - not as a broad and universal method of communication, without regard to quality, but with stress on universality and quality. The confusion which has disturbed you is not a hesitant grouping, or a desire to chance policy. There was criticism of the 60 Photographs show. This criticism like all criticism, is a symptom, and it has been essential to analyze the criticism, so we can build upon it. We have wanted to shift out the criticism, and try to dismiss that which is not valid, and profit by that which is valid. So Dave went into considerable length to discuss the criticism with its source - namely Steichen, and O'Keeffe. Perhaps he listened a little to carefully; at any rate he saw an issue: the perfectionist attitude of Stieglitz, with emphasis on photography as a rare form of personal expression, versus the more extrovert attitude of Steichen, with emphasis on photography as a mass expression. Facing this issue has caused Dave to feel it necessary to define in a more precise way than hitherto the limits of the Department's scope.”⁴⁷

⁴⁶ Carta de Ansel Adams a Beaumont Newhall, sem data. **Beaumont Newhall Papers** II.1. The Archives of the Museum of Modern Art.

⁴⁷ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams do dia 21 de março de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2. The Archives of the Museum of Modern Art.

Aqui define-se a questão de que linha o Departamento deveria seguir. Newhall deixa claro que sua postura é mais próxima da linha de Stieglitz, e como vimos em carta de Adams citada acima, o fotógrafo pensa da mesma forma.

Antes de nos concentrarmos nas exposições fotográficas daqui em diante, devemos expor certas circunstâncias que influenciaram profundamente a trajetória do Departamento de Fotografia e a curadoria de Beaumont Newhall - e de sua esposa, Nancy, como veremos a seguir.

7. Nancy Newhall, o *Photography Center*, e a Segunda Guerra Mundial:

A curadoria de Beaumont Newhall no MoMA coincide com a Segunda Guerra Mundial, e os reflexos do conflito sobre a política do museu foram mais que significativos. A primeira exposição de fotografias de guerra foi de Thérèse Bonney, no fim de 1940, e a frequência dessa temática será ainda maior depois do ataque a Pearl Harbor em dezembro de 1941 – ao todo, foram sete shows com imagens da guerra ou relacionadas. O museu aderiu ao esforço de guerra (*war effort*), o que significava apoio ao governo, aos soldados que retornavam do conflito e a participação dos funcionários em atividades oficiais e governamentais. Samuel Hunter escreveu sobre o museu na década de 1990, e sobre esse período ele conta:

“During the war years the Museum modified its program, working in support of the war effort by preparing special programs, posters, films, and exhibitions for the government, the armed forces, and later for the veterans. The Museum executed thirty-eight contracts for various governmental agencies, including the Office of War Information, the Library of Congress, and the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Nineteen exhibitions were sent abroad and twenty-nine were shown on the premises, all related to the war and the problems and suffering it engendered.”¹

Alguns membros e funcionários do museu tiveram participação mais direta no esforço de guerra. O presidente Nelson Rockefeller entregou seu cargo em 1941 para ser coordenador do *Inter-American Affairs*, cuja função era fortalecer os laços com os demais países do continente.² James Thrall Soby, *trustee*, tornou-se diretor do *Armed Services Program* do MoMA – serviços ligados às artes oferecidos a soldados.³ Três *trustees*,

¹ HUNTER, Samuel. Introduction. In: **The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection**. New York: Abradale Press/H.N. & The Museum of Modern Art, 1997, p. 20, 22.

² Ibid, p. 22.

³ **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. IX, no. 4, Maio, 1942; Vol. X, no. 1, out.-nov., 1942. Mudanças de funcionários importantes ocorreram nessa época: Barr é despedido do cargo de diretor (outubro de 1943), McAlpin vai para a guerra e James Thrall

incluindo David H. McAlpin, e cinco funcionários do museu estavam ou servindo nas Forças Armadas ou trabalhando para ela (eram cerca de 60 pessoas envolvidas com o museu naquela época).⁴

Beaumont Newhall foi um deles e partiu em agosto de 1942 para a Europa como oficial das Forças Armadas no cargo de leitor de fotografias aéreas (quem sugeriu ao curador essa posição foi Steichen - que havia executado este trabalho na Primeira Guerra Mundial). A carta de recrutamento chegou a ele em agosto, enquanto estava hospedado na casa de seu amigo Charles Sheeler⁵. Beaumont esteve na Europa por três anos e retornou ao MoMA em outubro de 1945. Contudo, durante esse período, continuou no cargo de curador de fotografia. Sua esposa, Nancy Newhall, continuou as atividades do Departamento de Fotografia e pouco depois foi indicada como curadora atuante (*acting curator*). Ela esteve sempre em contato com seu marido com quem discutia as atividades do Departamento e o informava sobre tudo o que ocorria no museu.

Em sua autobiografia Beaumont conta que a direção do museu estava inclinada a suspender as atividades do Departamento em sua ausência. Questionaram a importância do Departamento e a competência de Nancy Newhall para o cargo de curadora. Contudo, Alfred Barr, James Thrall Soby (constante doador de fotografias ao museu) e David McAlpin apoiaram o seguimento das atividades e Nancy finalmente tornou-se curadora atuante.⁶

A formação de Nancy era em artes plásticas, mas ao conhecer Beaumont ela se familiarizara com fotografias e fotógrafos. Stieglitz tornou-se um grande amigo e antes de morrer pediu a ela que escrevesse sobre sua vida e trabalho. O projeto não realizou-se; contudo, durante os anos em que ela foi curadora atuante ele era alguém a quem ela recorria para receber conselhos. Stieglitz foi quem lhe avisou que Steichen queria dirigir o Departamento em 1945. Sobre essa relação Nancy escreveu:

Soby fica temporariamente em seu lugar como *chairman* do comitê de fotografia. (LYNES, 1973).

⁴ **Bulletin of the Museum of Modern Art**. Vol. X, no. 1, out.-nov., 1942, p. 2.

⁵ NEWHALL, 1993, p. 72.

⁶ NEWHALL, 1993, p. 72.

“We became old fighter and young fighter, a relation most precious to me. Of course I went to the Place [An American Place] often of sheer affection and delight, but I also came now with questions such as: ‘How do you manage a committee’? Stieglitz said, ‘Think it all through yourself, in all its possible permutations. Esthetic, financial, and so on. At that point, you propose your solution, which is often accepted out of pure relief.’ I couldn’t always achieve such a goal, but neither had Stieglitz himself. He was there, thank God, and sometimes he could laugh me out of my problems, and send me, with courage and sense of humor restored, back to the battle. Without him around the corner, without Paul Strand, who came almost daily, without Ansel Adams, constant correspondent, and then when he came to New York, the most eloquent and energetic colleague of all, I don’t think I could have done what I actually did achieve at the Museum – making it the liveliest center since 291 for photographers of all different persuasions and collaborating with Paul Strand and Edward Weston to create the first major retrospectives given by a museum to photographers”.⁷

Strand, Edward Weston e Adams trabalharam com ela durante esses anos no MoMA e durante o resto de sua vida. As duas retrospectivas de que Nancy fala acima seriam as ultimas exposições completamente planejadas por ela e seu marido durante seus anos no MoMA.

Depois de sua morte em 1974, amigos reuniram-se para homenageá-la e Diana E. Edkins escreveu:

“(…) Inexperienced in museum work and working against many obstacles, Nancy took on the enormous responsibilities of maintaining the department’s functions, learning as she went along. She embraced photography with a great intensity, writing to Edward and Charis Weston on September 2, 1942, ‘now’s my chance to do something perhaps for photographers and photography’. During her three years as Acting Curator at the Modern, she directed 15 exhibitions introducing the works of such then little-known photographers as Helen Levitt, Eliot Porter, W. Eugene Smith, Aaron Siskind, Harry Callahan and Weegee. In 1943 she opened the first photography center, a part of the museum which continuously exhibited photographs. Reflecting upon her job she again wrote to Weston, on August 25, 1943, ‘I’m beginning to

⁷ NEWHALL, Nancy. Alfred Stieglitz, notes for a biography. In: **From Adams to Stieglitz: Pioneers of Modern Photography**. New York: Aperture, 1999, p. 113.

feel exhibitions are a medium for expression and to sense that wonderful things can be done. Let's aim for Bach in this one'. ”⁸

O centro ao qual Edkins se refere é o *Photography Center* (P.C.) [Fig. 22], anexo estabelecido pelo MoMA em fins de 1943, na rua 54.. Esse anexo do museu teve vida curta e o *Photography Center* foi extinto em meados de 1944⁹ e o Departamento foi transferido de volta ao prédio do museu na rua 53. A galeria permanente de fotografia (agora chamada de *Photography Room*) continuou nesse período sendo no prédio principal, e o centro era um espaço extra de exposições informais e dedicado ao estudo e apreciação da fotografia.

O *Photography Center* não foi a única mudança no Departamento de Fotografia na ausência de Beaumont. Pouco antes da abertura do *Photography Center*, Williard D. Morgan foi indicado para o cargo de Diretor de Fotografia. A posição foi oferecida a ele pelos *trustees* do museu sem que Nancy fosse consultada em abril daquele ano. Com a abertura do anexo Morgan foi anunciado como o novo diretor do Departamento e as funções e dependências do *Photography Center* foram descritas por ele e Nancy no *MoMA Bulletin* de outubro-novembro de 1943.¹⁰

Em nota introdutória sobre o *Photography Center*, John E. Abbott, vice-presidente executivo do museu, escreve que o centro deveria auxiliar tanto fotógrafos amadores quanto profissionais e que para tanto precisaria do apoio financeiro da indústria fotográfica e dos seguidores da fotografia. Alfred Barr, no mesmo *Bulletin*, escreve que o Departamento de Fotografia trataria de outros papéis que a fotografia exerce em nossa civilização que produzem imagens de grande beleza – mesmo que fossem aspectos secundários para o museu -, e que uma das funções essenciais do *Photography Center* seria auxiliar fotógrafos amadores.

Abbott e Barr assinalaram que a ampliação do Departamento de Fotografia com a abertura do *Photography Center* deveria resultar numa ampliação da abrangência de

⁸ EDKINS, Diana E. A Tribute to Nancy Newhall. In: NEWHALL, Beaumont & THOMPSON, Peter Hunt (Editors). **Nancy Newhall, 1908-1974**. Carmel, CA: Friends of Photography, 1976, p. 5-6.

⁹ O *Photography Center* começou a funcionar em 3 de novembro de 1943. Em junho de 1944 foi fechado para férias, mas nunca reabriu. Foi então transferido em agosto de 1944 para o prédio do MoMA na rua 53.

¹⁰ **Bulletin of the Museum of Modern Art**. Vol. XI, no. 2, out.-nov., 1943.

atividades e interesses no campo da fotografia por parte do museu. O vice-presidente executivo expressa a necessidade de investimentos externos para que isso aconteça. Williard Morgan nos parece ter sido contratado justamente para ser o responsável pela captação dos recursos. Apesar de ser amigo dos Newhall e ter sido editor de livros sobre a técnica fotográfica e curador de algumas exposições, Beaumont escreve em sua autobiografia que ele não tinha um entendimento real da fotografia como arte.¹¹ Nancy, segundo seu marido, sabia disso. Mas ao mesmo tempo, tinha consciência de que Morgan possuía iniciativa e experiência executiva. A ela e Beaumont caberia a curadoria e a Morgan a administração do Departamento e do *Photography Center*. A abertura do Centro e o ingresso de Morgan na equipe seriam parte de um projeto de expansão do Departamento para que este pudesse captar recursos externos e ser independente do museu financeiramente. Morgan foi quem informou Nancy sobre sua admissão, dizendo que só aceitaria se ela e seu marido o apoiassem. Sua posição dentro do departamento fica clara quando lhe diz: “Maybe we can get the department on a good, strong financial footing by the time Beau gets back” (NEWHALL, 1993, p. 101.).

De início houve dúvidas quanto ao que essa atitude significava por parte da administração do museu: seria um forma de evitar um peso de um Departamento pouco apreciado pelo MoMA ou um real apoio a fotografia? Em carta a Adams, Nancy fala do conflito:

“Dave [David McAlpin] feels 'phot'y is being pushed around' but Herc [Williard Morgan], Jim [James Soby], and I do not. Quite the reverse. The Museum will give us proposed print room now if we want it; we feel that the other space is better.”¹²

Nancy encarou as mudanças com certo temor mas ao mesmo tempo vislumbrando a possibilidade de ter mais espaço para desenvolver seu trabalho na luta pela fotografia artística de alta qualidade. Contudo, era uma tarefa difícil e solitária. Quando Barr foi despedido do cargo de diretor ela ficou abalada e escreveu a Beaumont em fevereiro de 1944:

¹¹ NEWHALL, 1993, p. 101.

¹² Carta de Nancy a Adams do dia 17 de maio, 1943. **Beaumont Newhall Paper**, II.4. The Archives of the Museum of Modern Art.

“Lacking Alfred, I have nobody I can turn to in the Museum. Jim [Soby] doesn’t seem to be worth much. To hell with it! I’m getting blue again, and having to remind myself that what I stand for (you, Stieglitz, and creative photography) is more important than my temporary stymies – and that without it the Center, which is becoming the gleam of light for all photography, may miss and go out, and what we want to do will be harder than if I stick it out and overcome all obstacles” (NEWHALL, 1993, p. 104).

No dia da inauguração o *Photography Center* estava cheio, contou Nancy a seu marido.¹³ Todos os seus amigos estavam lá para dar suporte ao Departamento. Meses depois, em Fevereiro de 1944, Beaumont responde a carta de Nancy sobre as atividades do *Photography Center* com entusiasmo:

“I am amazed at the success of the Center. 140 visitors in one afternoon! It is phenomenal! (...) It is inspiring to me that the Center is used, and is appreciated by people, for that is what it is meant for” (NEWHALL, 1993, p. 116).

No entanto, os benefícios das alterações no Departamento foram menores que os malefícios: apesar do *Photography Center* proporcionar um espaço para a apreciação da fotografia, a intenção do museu em tornar o Departamento aberto a investimentos externos desvirtuou sua própria essência ao ponto de afetar a curadoria de fotografia. Enquanto Nancy continuava a montar exposições de acordo com seus padrões e de seu marido, Morgan organizou em 1944 a mostra *The American Snapshot* (1o. de março a 30 de abril) [Fig. 30], com o patrocínio da *Eastman Kodak Company*. Quase 400 imagens produzidas entre 1888 a 1944 (a maioria dos últimos 15 anos), além de algumas câmeras foram expostas sem crédito algum a fotógrafos. Todas as fotografias foram selecionadas por Morgan, a partir dos arquivos de competições fotográficas da Kodak.¹⁴

O catálogo da exposição apresentou algumas fotografias com créditos e os textos de Soby e Morgan tratavam delas como registros feitos pelas famílias americanas de suas vidas e de pessoas queridas. Morgan chamou essas fotografias de arte *folk*, praticada por pessoas todos os dias, e escreve sobre os limites dessa produção:

¹³ NEWHALL, 1993, p. 103.

¹⁴ MoMA press release MoMA 44228-8, de fevereiro de 1944.

“But all of them are snapshots. That is the important thing. Some of them are casual, some are photographically less than perfect. But all of them have the freedom and candor of the snapshot. And a few of them reveal perception and beauty to a very degree.”¹⁵

Morgan baseou sua curadoria na denominação *snapshot* que ele acreditava agregá-las. O único intuito do evento era uma mostra da produção fotográfica americana que ele acreditava constituir uma forma de arte *folk*. No curso de nossa pesquisa não encontramos matérias sobre a exposição a não ser uma página na revista *U.S. Camera* na qual o crítico (provavelmente seu editor chefe Tom Maloney) fez uma breve introdução a duas críticas publicadas por outros periódicos que ele decidiu citar por dizerem aquilo que ele pensava sobre o show.

A *U.S. Camera*¹⁶ reuniu as críticas de dois jornais (*New York Sun* e *New York Post*). O crítico da própria revista reprova o título de arte *folk* dado as fotografias *snapshot* dizendo que isso só seria possível se “tomar café também se encaixasse nessa categoria”. Isso, para ele, é enganar o público. O crítico do *Sun* escreve que como as fotografias foram selecionadas de competições, têm padrão mais elevado do que seriam *snapshots*. Além disso, foram cortadas e ampliadas profissionalmente de forma a valorizar e alterar deliberadamente esse padrão. Com isso, elas não representam *snapshots*, mas poderiam sim estar em salões fotográficos. No jornal *Post*, John A. Knight, também escreve que as imagens não são *snapshots*, e sim mais que isso. Para ele esse foi um dos melhores shows que ele viu no MoMA porque as fotografias não têm pretensão artística: elas representam a verdadeira função da câmera (capturar e preservar a essência da vida como nenhuma outra arte gráfica). Knight demonstra reprovação ao trabalho do Departamento de Fotografia por expor apenas “fotografias de arte”. A seleção foi também um dos pontos da crítica da revista *U.S. Camera* exposição *Sixty Photographs*, da qual falamos acima. Podemos identificar essa questão como uma dificuldade real de parte da crítica da época em aceitar uma representação de apenas uma parcela das habilidades do meio fotográfico. Esperava-se que o museu mostrasse todas as faces da fotografia como meio de comunicação.

¹⁵ **The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera:** catálogo. March 1 to April 30, 1944. The Museum of Modern Art.

¹⁶ Snapshot. *U.S.Camera*, vol. VII, no. 4., maio 1944, p. 36.

As imagens de *Snapshot* são aleatórias e a exposição não possui nenhum foco estético. São fotografias, no entanto, que atestam certa habilidade dos fotógrafos já que todas foram inicialmente selecionadas em competições. A intenção dos fotógrafos evidentemente era a preservação de um momento, e não uma produção de arte. A partir dessa constatação, percebemos que a mostra destoou completamente das intenções do Departamento de Fotografia. Foi um evento comercial, por assim dizer. Beaumont acreditava que essa havia sido uma tentativa de popularizar a fotografia no museu e de atrair investimentos comerciais.¹⁷ Mas, segundo ele, a exposição não foi um sucesso e acabou por ferir a reputação do Departamento que sempre tentou manter um “alto padrão”.¹⁸ Em carta a Nancy em março de 1944 Beaumont escreve que sua luta (dele e de sua esposa) deve ser pela boa fotografia e que isso não poderia ser feito através da popularização. E ele conta então que a Kodak já havia sondado o museu anteriormente:

“I could had have the Snapshot show – you probably know that Kodak asked us for space – but I couldn’t bring myself to it. It was not to be controlled by the Museum, and hence was not considered by Alfred [Barr], who said that the Museum could not put up a show chosen by others. (...) In a very real sense, it is not possible to run the Center as we should like. On the other hand, it is not possible for you or me to play the other game. I can’t do it – you know that” (NEWHALL, 1993, p. 104).

Pouco depois do fim da exposição *Snapshot* Willard Morgan deixou seu cargo e foi para a revista *Look*, permanecendo apenas como consultor do Departamento,¹⁹ o que pode indicar que Beaumont estava correto ao dizer que a exposição havia ferido a reputação do Departamento. Ele escreveu a Nancy sobre Morgan pouco antes da abertura da exposição:

“I do not feel that Herc [Morgan] will ever feel for photography as do you and I. Few people will. And we must face that fact or else we shall be hurt more than is necessary. Our way is not the popular way. We may and can play an important part in fostering the appreciation of photography. But our quest for perfection, our passion for the expression of feeling in a photograph, are things that in general will be no more appreciated than the great chamber

¹⁷ NEWHALL, 1993, p. 104.

¹⁸ Ibid, p. 105.

¹⁹ Ibid, p. 105.

music performers. Therefore a lot of our work will not be appreciated and it may be opposed – not maliciously, but unknowingly. (...) Thus Herc: working loyally, willingly, helpfully. To our eyes blundering at times, and trampling down our carefully nurtured plants which he doesn't even imagine to be growing beneath his feet" (NEWHALL, 1993, p. 115-6).

Morgan, como vimos aqui, não tinha a intenção de mudar completamente as direções do Departamento. Sua função era administrá-lo e torná-lo ao menos auto suficiente. No entanto podemos entender sua entrega do cargo de diretor como o não sucesso das suas pretensões.

A casa que abrigava o *Photography Center* foi vendida e todo o Departamento de Fotografia foi transferido de volta ao prédio do museu na rua 53 em agosto de 1944.²⁰ O *Photography Center* na verdade foi extinto, mesmo que de forma não declarada. Nancy continuou como curadora atuante e trabalhou praticamente sozinha até a volta de Beaumont. Ansel Adams deu contribuições durante os anos da guerra, mas estando distante seu auxílio era precário.

²⁰ MoMA *press release* 44814-29, de agosto de 1944.

8. As Exposições:

Depois de esclarecido o perturbado período de guerra devemos agora nos dirigir de forma mais direta às exposições promovidas pelo Departamento – e a algumas que não o foram - durante a curadoria de Beaumont e Nancy Newhall. Diante de dezenas de exibições, nos dispusemos a separá-las por categorias que podem facilitar não apenas seu tratamento como também contribuir para uma leitura direcionada. Dentro de cada categoria, que não consideramos definitivas nem determinantes, exporemos, quando possível cronologicamente, as exibições. Primeiramente falaremos das exposições cuja temática é a guerra (período influente no museu). Em segundo, brevemente sobre as não organizadas pelo Departamento; em terceiro sobre os shows cujo objetivo é ilustrar a técnica e o meio fotográfico; em quarto sobre as exposições que foram exceção em comparação com o conjunto de shows apresentados no museu; em quinto as históricas; em sexto trataremos das exposições coletivas; em seguida das individuais; e por último sobre as exibições da coleção permanente, que nos abrirão caminho para fazermos então um estudo parcial da coleção fotográfica do museu. Algumas exposições poderiam encontrar-se em outra categoria, mas ao longo da tese exporemos o porque de nossas escolhas.

Aqui estão agrupadas, de forma simplificada, as exposições (sendo que de algumas já tratamos acima):

GUERRA (8):

War Comes to People: History Written with Lens by Thérèse Bonney (1940-1)

Britain at War (1941)

Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert (1942)

Road to Victory (1942)

Tunisian Triumph: War Photographs by Elliot Elisofon (1943)

Pacific Report: Photographs by W. Eugene Smith (1944)

Manzanar: Photographs by Ansel Adams of Loyal Japanese-American Relocation Center (1944)

Power in the Pacific (1945)

EXTERNAS - realizadas por outros Departamentos (4):

Still Photographs From Hollywood Studios (1941)

Dancers in Movement: Photographs by Gjon Mili (1942)

Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor (1943)

Modern American Dance (Barbara Morgan) (1945)

SOBRE A FOTOGRAFIA - a técnica e o meio (3);

Painting with Light/How to Make a Photogram (1942)

Action Photography (1943)

Creative Photography (1945)

EXCEÇÕES (3):

Image of Freedom (1941)

American Photographs at \$10 (1941-2)

American Snapshot (1944)

HISTÓRICAS (5):

Photographs by D.O. Hill & R. Adamson 1843-1848 (1941)

Photographs of the Civil War and the American Frontier (1942)

100 Years of Portrait Photography (1943)

Pictorialism in Transition (1944)

French Photographs: Daguerre to Atget (1945)

COLETIVAS (4):

Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics (1940-1)

Mexico: 8 Photographers (1943)

New Workers I (1944)

New Photographers (1946)

INDIVIDUAIS (4):

Helen Levitt: Photographs of Children (1943)

Birds in Color: Flashlight Photographs by Elot Porter (1943)

Photographs 1915-1945 by Paul Strand (1945)

The Photographs of Edward Weston (1946)

The Photographs of Henri Cartier-Bresson (1947) - realizada após a saída dos Newhall

COLEÇÃO PERMANENTE (7):

New Acquisitions: Photographs (1942)

New Acquisitions: Photographs by Alfred Stieglitz (1942-3)

Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston (1943)

Photography in Progress (1944)

Photographs from the Museum Collection (1944-5)

Photographs from the Museum Collection (1945-6)

Photographs from the Museum Collection (1946-7)

8.1. Guerra:

Em 1941 o MoMA realizou uma exposição com obras de artistas britânicos que retratavam a guerra em seu país juntamente com algumas obras da *National Gallery* do Canadá sobre a Primeira Guerra Mundial. ***Britain at War*** (22 de maio a 2 de setembro) [Fig. 13] apresentou pinturas, desenhos, *cartoons*, filmes, porters e fotografias, além de seções sobre camuflagem, equipamentos de guerra e arquitetura. Diferente das seções dedicadas aos outros meios, a de fotografia não dava crédito aos fotógrafos - a não ser a algumas imagens produzidas pela fotógrafa americana Lee Miller, que trabalhava na época na Inglaterra. O catálogo reproduziu uma pequena parte das obras: das 133 fotografias, 43 estão lá. As imagens fotográficas na exposição foram divididas nas seções Vida Civil, Marinha, Exército, *Royal Air Force* (R.A.F.) e Tipos - maioria das fotografias são sobre a

vida civil e essa seção ainda possui subseções. Cada seção possuía um prefácio, quatro deles por Cecil Day Lewis, que discorriam sobre a liberdade e os heróis de guerra. Aqui está um exemplo, na introdução sobre a Vida Civil:

“We show you the heart of a nation. Here are the common people of Britain, the inconspicuous millions who woke up to find themselves famous. They never asked to be heroes; but, when their ordeal came, they rose above it to heights beyond the reach of heroics. They love peace; but in war they grow tough as steel. (...)”¹

As legendas das imagens não são simplesmente descritivas; elas complementam as imagens de maneira a construir um significado para aquilo que se vê e em muitos aspectos lembram legendas de histórias em quadrinhos (por exemplo: “ ‘Fanatic or Robot’, Captured Nazi airman in London.”).

As fotografias vistas no catálogo mostram as atividades militares, os equipamentos e veículos de guerra em terra e no mar. Foram feitos muitos retratos de soldados sorridentes, posando para o fotógrafo - alguns deles bem iluminados e que poderiam muito bem ser encontrados em capas de revistas. Há fotografias de interiores de prédios e igrejas parcialmente destruídos, de civis trabalhando, crianças e abrigos anti-aéreos. A maioria das imagens, mesmo que seu propósito seja notadamente documental, demonstram a preocupação estética do fotógrafo com composição, luz, e forma – principalmente as fotografias da vida civil.

Na introdução ao catálogo Monroe Wheeler – diretor de exposições e publicações e diretor dessa mostra - escreve sobre os artistas comissionados em períodos de guerra pelo governo, o que a Inglaterra já havia feito na Primeira Guerra Mundial e voltava a fazer na Segunda Guerra.² Todas as obras da mostra foram compradas pelo governo britânico e a maior parte delas selecionadas por Kenneth Clark, da *National Gallery* de Londres; as fotografias foram selecionadas em Londres por C.H. Gibbs-Smith e Misha Black, com exceção das de Miller, escolhidas pelo MoMA.

¹ Material encontrado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

² O *press release* do MoMA sobre a exposição afirma que essa mostra poderia servir como exemplo para o governo americano. MoMA *press release* 41522-41: de maio de 1941.

Dentro do grupo de exposições relacionadas a guerra, a maioria constitui-se de individuais (cinco, para sermos mais exatos). O motivo pelo qual decidimos colocá-las aqui é o fato de terem sido exibições realizadas muito mais como relatos do conflito armado do que como obras de um fotógrafo. Elas fazem parte do programa de esforço de guerra do museu e algumas foram montadas antes mesmo que chegassem ao Departamento de Fotografia. Já escrevemos sobre a exposição de Thérèse Bonney. A exposição individual seguinte sobre a guerra foi *Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert*, em 1942 (15 de abril a 10 de junho) [fig. 19], dirigida por Beaumont Newhall. Foram apresentadas 71 fotografias, doadas pelo fotógrafo ao museu. Vandivert era fotógrafo da revista *Life* (seria em 1947 co-fundador da *Magnum*) e suas obras mostravam o trabalho de marinheiros e bombeiros nos arredores de cidades da Inglaterra (algumas de Londres), e civis em abrigos. A maior parte das fotografias foi feita em um dia, quando Londres foi bombardeada no dia 7 de setembro de 1940: evento que ficou conhecido como *Big Blitz*.³ As legendas são descritivas e, das imagens que tivemos acesso, nenhuma mostra o conflito direto de soldados, mas atividades de controle de fogo e vigília da movimentação na costa marítima. Há muitos retratos de bombeiros e marinheiros sorrindo e muitas imagens de Londres coberta de fumaça durante a *Big Blitz*, tanto ao longe como em pontos conhecidos como *Trafalgar Square* e Ponte de Londres. As composições são muito bem cuidadas e nunca há desespero extremo ou movimentações bruscas nas imagens. São retratos de certa forma amenos da guerra, no sentido de não representar o conflito violento entre soldados ou vítimas. A cidade destruída é personagem, assim como a população e os bombeiros tentando trazê-la a normalidade.

O *press release*⁴ de divulgação da exposição (não foi produzido catálogo sobre a exibição) trata de onde as fotografias foram feitas, o equipamento usado por Vandivert, e traz uma curta biografia. Embora não hajam citações literais (transcrições das falas do fotógrafo), lemos sobre os depoimentos do fotógrafo acerca de sua experiência: fotografou de um avião durante um ataque – “usando sua câmera como se usa uma arma” –; e durante um bombardeio, os civis cantavam em um abrigo anti-aéreo.

³ MoMA *press release* 42414-26, de abril de 1942.

⁴ MoMA *press release* 42414-26, de abril de 1942.

“But it is the story behind the pictures which Mr. Vandivert sees when he looks over his photographs: the behind-the-scenes stories of what the people said to him, or the little incidents that were their way in and around the scene while the photographs were being taken”.⁵

Em nenhum momento lemos sobre as fotografias como obras. Sempre são relatos. Essa é uma das mais importantes “funções” da fotografia, mas não é o centro das preocupações da curadoria dos Newhall. Torna-se nesse momento de guerra, de esforço de guerra. Ao mesmo tempo, por perpassar essa curadoria, estas exposições necessariamente são parte de seu legado. Muito mais no caso de Vandivert, cujas obras integraram a coleção do museu a partir desse show. Ele participaria ainda de três exposições no MoMA: *Action Photography* e *100 Years of Portrait Photography* em 1943, e *Photography in Progress*, em 1944.

Duas matérias de jornal⁶ destacam o uso das câmeras Leica e Contax, que permitiram que Vandivert fizesse suas fotografias com rapidez e agilidade. Um delas defende o uso das artes de forma funcional, o que, segundo o jornalista, não destitui as imagens de significado:

“The lesson of this for other makers of pictures, whether by machine, the camera or by handcraft methods, is that if the subject of a picture be big enough and real enough, formal expression may be trusted to evolve from a truthful and imaginative statement of the theme. (...) In this war period, certainly we need sense in pictures, and no maundering about ‘form’, et cetera. Indeed, the shock of this reality, the greatest of our time, may shake artists out of all the formalistic nonsense into an art expression useful for human beings and rich with emotional awareness of the value of human life”.⁷

O esforço de guerra que permeou as atividades do museu mostra-se uma necessidade para a sobrevivência da instituição que lida com arte. A participação do museu em um projeto de construção de sentido era uma exigência social num momento em que as preocupações com o conflito fizeram com que a sociedade americana não aceitasse a arte

⁵ MoMA *press release* 42414-26, de abril de 1942.

⁶ Ambas encontradas nos *Archives of American Art*, AAA5068: uma sem identificação do periódico e outra publicada no jornal *Star*, de Indianápolis, Indiana (14 de junho de 1942).

⁷ Matéria sem identificação citada na nota anterior.

pela arte. No caso da fotografia, essa exigência é mais acentuada na medida em que ela representa a realidade de forma intensa. Documentar a guerra e trazê-la para os americanos seria nesse momento a tarefa dos fotógrafos.

Tunisian Triumph: War Photographs by Elliot Elisofon (15 de junho a 25 de julho, 1943) [Fig. 26] foi outra individual de um fotógrafo de guerra da revista *Life* organizada pelo Departamento de Fotografia (já sob a curadoria de Nancy Newhall). As 113 fotografias documentam a guerra na África, onde o fotógrafo trabalhava em pleno combate. Diferente das fotografias de Vandivert, Elisofon registra o conflito em meio aos soldados, próximo das explosões e dos tanques em manobra. Ele ainda fotografou um cemitério, soldados inimigos capturados, ruínas e destroços, e aviões em combate. Na exposição, as fotografias estão montadas sem *passpatour*, em formato médio e pequeno⁸ e dispostas, em alguns momentos, em seqüência. Elas foram divididas em nove grupos: Sened, Basilica, Air Attack, G.I., El Guettar, Mateur, Hill 609, Bizerte, Tunis (cada um deles acompanhado de um pequeno texto de introdução).⁹

As matérias que lemos sobre as imagens do fotógrafo, assim como o *press release* do MoMA sobre a exposição, focam seu testemunho sobre o trabalho no campo de batalha, os perigos que correu, e sobre a necessidade de um equipamento rápido. A revista *American Photographer*¹⁰ praticamente reproduziu o *press release* divulgado pelo MoMA de junho de 1943 na qual Elisofon fala das preocupações do fotógrafo de guerra, sendo uma delas a estética da fotografia em pontos de conflito armado:

“What are the esthetics of war photography? Are going to ruin the realism with fancy filters and camera angles? Preciousness and pseudo art are out of place here. Of course you should have an innate sense of quality and composition. Art, if it is to come into war photography, will come indirectly and unconsciously. And what are you going to photograph? Are going to specialize, in, say,

⁸ Por volta de 30x40 cm e 18x24 cm.

⁹ Havia uma placa na entrada onde se lia: “All Photographs exhibited through courtesy of Life”.

¹⁰ As páginas da revista foram encontradas na Biblioteca do MoMA (Artist File), sem referência da edição. No entanto, pelo fato do artigo citar a exposição e agradecer a permissão de reprodução das imagens ao museu, supomos que tenha sido publicada naquele ano de 1943. O *press release* do MoMA que reproduz é 43616-32.

the war of machines? I feel war should be shown in relation to people and try to cover as many aspects of it as possible.”¹¹

Nenhuma dessas obras sobre a guerra integra a coleção do museu; contudo outras quatro do fotógrafo estão lá (doadas pelo fotógrafo). Elifoson participou de outras duas exposições organizadas pelo Departamento de Fotografia - sobre as quais ainda nos estenderemos -: *Action Photography* e *100 Years of Portrait Photography*, ambas ainda em 1943.

Em 1944 houve mais duas exposições individuais relacionadas à guerra. Uma de W. Eugene Smith (que por nossos dados não foi apresentado novamente em exposições no MoMA durante a curadoria dos Newhall e nem tinha obras na coleção), e outra de Ansel Adams, que esteve mais do que presente durante esse período e cuja obra está bem representada na mesma coleção.

Após oito meses de trabalho nas áreas de conflito no Pacífico, W. Eugene Smith voltou aos Estados Unidos e apresentou seu trabalho no *Photography Center* do MoMA (ele era correspondente de guerra da *Popular Photography*, *Flying*, e *Radio News*). ***Pacific Report (Photographs by W. Eugene Smith)*** -10 de maio a 30 de julho- foi organizada pelo Departamento e apresentou 27 obras as quais não pudemos encontrar de forma ordenada. Coletamos imagens de várias fontes sem que pudéssemos identificar exatamente quais poderiam ter sido expostas.¹² A única pista de como elas eram é um trecho do *press release* sobre a exposição, que descreve algumas fotografias:

“Twenty-seven of Smith’s photographs are being shown in the exhibition at the Museum of Modern Art Photography Center. Among them are shots of rough crosses marking the graves of United States Marines at Tarawa; smoke clearing from bomb craters just made on the Jap airstrip on Eniwetok; the late Lt. Commander Butch O’Hare being briefed for one of his last missions; the first wave of invasion barges setting out for Tarawa where more than half were destroyed by enemy fire; a Hellcat fighter with 130 holes in it crash-landing on the deck of a carrier rescue of a fighter pilot shot down over truck; and the solemn moment as the white-

¹¹ Tunisiam Triumph by Elisofon. **American Photographer**, vol. e no. desconhecidos, 1943. Material encontrado em: **Elisofon Artist File**, The Museum of Modern Art Library.

¹² Mesmo tendo encontrado imagens da época a que se refere a exposição, não podemos determinar se são ou não as expostas.

shrouded body of a gunner plunges seaward while the flag whose covering folds it has just left still retains the shape of the body of the boy who died defending it.”

O *press release*, que conta episódios dos dias no Pacífico, foi copiado pelas matérias de jornal que encontramos: lemos sobre os riscos que Smith correu – principalmente o fato de nunca ter-se ferido durante todo o percurso de seu trabalho - e situações em que tentava registrar tudo a sua volta. Os *wall labels*¹³ que acompanharam a exposição abordam os mesmos pontos que o *press release*, e um deles o complementa com os motivos pelos quais as fotografias são expostas (desta vez, segundo o Departamento de Fotografia):

“Whenever in this tremendous war the free peoples and the conquered peoples are working, waiting, fighting, and dying, the photographers are present. Sharing the same hardships, pails and strains. They know what it’s like. Somehow they manage to capture a momentous fraction of it for us to see. What they bring us is invaluable. We have been spared the bombings, invasions, famines, and tyrannies suffered by half the nation of the earth; our own sons, brothers, and husbands are fighting and dying over oceans and continents thousands of miles remote. Our need for understanding and realization is acute.”¹⁴

O retrato da Segunda Guerra Mundial construído pela fotografia no MoMA não se resumiu ao que ocorria além mar. Ansel Adams decidiu revelar em uma exposição a vida dos descendentes de japoneses que foram transferidos para um centro de relocação em Manzanar, Califórnia. Os centros foram criados pelo governo americano para segregar os japoneses e seus descendentes na costa da Califórnia e em Washington. Simpatizantes ou não com a política do seu país de origem, eles foram forçados a deixar suas casas e recriar sua vida em acampamentos de casas populares até que a guerra acabasse – “leais” e “desleais” aos Estados Unidos foram relocados em campos separados. A exposição ***Manzanar: Photographs by Ansel Adams of Loyal Japanese-American Relocation Center*** (10 de novembro a 3 de dezembro) [Fig. 34], de 1944, com fotografias e legendas de Adams, foi organizada por ele e Nancy Newhall e montada no auditório do museu.

¹³ Textos pendurados juntamente com as obras na exposição.

¹⁴ *Wall labels* encontradas nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

Quando Adams ainda organizava seu material, escreveu a Nancy pedindo conselhos. Ele explica que o objetivo das fotografias é distinguir os japoneses/descendentes leais dos desleais (ou leais ao Japão, como coloca). Para ele os leais devem ter o mesmo direito constitucional que qualquer outro americano. Sobre as imagens ele escreve:

“It was a great experience for me and I have striking series of direct portraits and other pictures that are intensely human and real. Through the pictures the reader will be introduced to perhaps twenty individuals in as many branches of trades and professions – journalists, farmers, garment workers, scientists, mechanics, etc. – loyal American citizens who are anxious to get back into the steam of life and contribute to our victory” (ADAMS, 1988, p. 144).

Nancy conta que o comitê de exposições do MoMA havia adorado o projeto de exposição. No entanto, perto da estréia da mostra – originalmente intitulado *Born Free and Equal* - o “museu” pensou em cancelá-lo:

“(...) ten days or so before the opening, the wartime hatred and hysteria blew up in our faces. (...) I pleaded that it was a great show, by a great artist, and very much needed. Jim Soby gave his opinion that the Museum should not be used for propaganda. I retorted that what else could Steichen’s ‘Road to Victory’ and ‘Power in the Pacific’¹⁵ be called – to say nothing of several inferior shows the Trustees had thrust upon the Photography Department? We argued all through lunchtime, our secretaries canceling our engagements (...)” (NEWHALL, Nancy, 1999, p. 110-111).

Nancy procurou Stieglitz, na esperança de conseguir apoio, mas ele não pôde atendê-la porque estava em meio a uma importante negociação com o *Whitney Museum of American Art*. A curadora prosseguiu com as negociações entre o museu e Adams até que houve consentimento nas restrições: Adams deveria mudar o nome da mostra e excluir duas citações (uma de Abraham Lincoln e outra de Walt Whitman).

O museu não editou catálogo, mas Adams e Tom Maloney (da revista *U.S. Camera*) publicaram um livro de baixo custo com as imagens e com o nome original do ensaio.¹⁶ As 61 fotografias foram separadas na exposição em 26 painéis com duas, três ou quatro

¹⁵ Trataremos desses shows a seguir.

¹⁶ O livro *Born Free and Equal* está disponível em formato digital no site da Biblioteca do Congresso Americano: <http://www.loc.gov/rr/print/coll/109_anse.html>. Acessado em novembro de 2007.

imagens em cada; elas mostravam os espaços, paisagens, atividades e pessoas de Manzanar. Apesar de se tratar de um campo improvisado, os moradores nos parecem ter-se adaptado e construído um cotidiano. Eles jogam *baseball*, têm seus negócios, plantam e colhem alimentos, têm filhos e se tratam em seu hospital; estudam, vão a igreja e possuem seu próprio jornal. Adams fotografou pessoas aparentemente felizes, retratou famílias e indivíduos, e, como fotógrafo de paisagem, captou as montanhas e desertos da região em que os japoneses-americanos viveram durante aqueles anos de guerra. Suas fotografias são paisagens da natureza e paisagens sociais. Várias fotografias são nitidamente posadas, a não ser quando a fotografia é feita de uma certa distância, documentando as movimentações em grupo (*baseball*, missa, ida à escola). A luz utilizada é quase sempre a natural, mas com a preocupação de aproveitar os contrastes e sombras. De forma geral, as obras nos transmitem a idéia de uma comunidade bem integrada, feliz e pacífica.

O texto de abertura da exposição (*wall label*) escrito por Adams explicava o que eram os centros de relocação, e qual o intuito da mostra:

“This series of photographs, made at the Relocation Center at Manzanar, California, attempts to show how they have survived the ordeal of evacuation, to indicate the wide range of their abilities, and to present them as the Americans they are.”¹⁷

Mais especificamente sobre as imagens, Nancy escreve:

“(...) In this combination of photographs and text, he [Adams] has attained an interpretation of high emotional quality. Avoiding the formulas of documentary and reportage photography, his approach has a lyric freshness and spontaneity. Most of the portraits were made outdoors in sunlight; single or double flash was used for interiors.”¹⁸

O *press release* apresentou os mesmos textos de Adams e Nancy que formaram os *wall labels*, e, nas poucas matérias de jornal¹⁹ que pudemos ler, o mesmo acontece. No entanto, a revista *U.S. Camera* publicou não apenas imagens como também um artigo de Adams sobre seu ensaio fotográfico, onde informa que não tentou realizar um estudo

¹⁷ Material encontrado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

¹⁸ Material encontrado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

¹⁹ *Archives of American Art*, AAA5069.

sociológico, mas sim focar os indivíduos como representantes dessa comunidade – por isso nos retratos do ensaio as pessoas olham para a câmera, para revelar sem subterfúgios sua personalidade. Ao mesmo tempo conta que preferiu usar iluminações simples para que a tomada da fotografia não prejudicasse a espontaneidade²⁰. Por mais que Adams tente convencer-nos de que as fotografias sejam as mais naturais e diretas possíveis, dificilmente essas pessoas segregadas por sua origem estariam satisfeitas vivendo em um campo improvisado em meio ao deserto. No entanto, Nancy visitou Manzanar com o fotógrafo e relatou que muitos dos “loyal Japanese-Americans” (como ela os chama) não queriam deixar o campo, e sim dividir tudo o que tinham construído com as comunidades próximas. “The old wanted to stay until they died, the young to come back to be married. It had become a sacred place to them.”²¹

As exposições sobre a guerra das quais falamos até agora diferem de inúmeras maneiras das mostras preparadas por Edward Steichen em 1942 e 1945. Quando *Road To Victory* foi exibida, Beaumont Newhall estava prestes a ser convocado, e poucos meses antes de seu retorno, foi a vez de *Pacific Report*. As duas mostras são propagandas explícitas de guerra, com discursos bem definidos sobre o “espírito americano” – como defensores da liberdade destinados a serem vitoriosos – e sobre a força da indústria de guerra americana.

Road to Victory, de 1942 (21 de maio a 4 de outubro) [Fig. 20] foi uma exposição espetacular com 150 fotografias selecionadas por Steichen (a partir de um total de 100.000), textos patrióticos e sentimentais de Carl Sandburg (escritor, cunhado de Steichen), e montagem de Herbert Bayer. Antes que Steichen fosse servir em terras estrangeiras, a Marinha convocou o famoso fotógrafo para criar essa exposição para o MoMA em 1941. Após o ataque a Pearl Harbor, a mostra deixou ser uma exposição para

²⁰ ADAMS, Ansel. Manzanar by Ansel Adams. **U.S. Camera**, vol. VII, no. 8, nov. 1944, p. 16-18, 59.

²¹ NEWHALL, Nancy, 1999, p. 111.

tornar-se um espetáculo sentimental e envolvente.²² Steichen selecionou as fotografias providas de agências do governo (incluindo imagens da *FSA*), Forças Armadas Americanas, e agências de notícias²³. Poucas imagens dão crédito aos fotógrafos, e a maioria delas são creditadas às instituições governamentais.

A mostra foi montada por Bayer de modo a dirigir o percurso do espectador por todo o segundo andar do museu. As imagens foram ampliadas em grande formato, sendo a maioria em proporção de murais. A sequência de fotografias constitui uma narrativa que se inicia com paisagens virgens do território americano e retratos de índios; em seguida viam-se fotografias de camponeses sorrindo, trabalhando em seus lares e suas casas (em um dos painéis com textos de Sandburg lia-se: “Many people, many faces, in their homes, their home towns, their churches, shops, schools where books say their country is ‘the last, the best hope of earth’”²⁴).

Então, surgiam fotografias da força industrial americana, com textos de acentuavam seu poder e potência: além de usinas e tanques de armazenamento de óleo havia imagens de navios de grande porte e outras instalações de construção de equipamentos de guerra. Em seguida, havia uma fotografia de uma assembléia sobre a qual foram coladas frases. Uma delas era “It can’t happen to us”. Assim que o espectador passava para o ambiente seguinte via uma fotografia de um camponês olhando estupefato para o horizonte, ao lado de uma fotografia de Pearl Harbor em chamas, com a data do ataque. Sobreposta a essa imagem havia um retrato do embaixador japonês Nomura e do Representante de Paz Juruso “gargalhando”. A frase mais conhecida da mostra está anexada a fotografia do camponês: “War – they asked for it – now, by the living God, they’ll get it”. Começa então uma

²² STANISZEWSKI, Mary Anne. **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art**. Cambridge: The MIT Press, 1998, p. 209-227.

²³ Os agradecimentos foram feitos a: U.S. Army; U.S. Navy; U.S. Department of Agriculture: Farm Security Administration, Agricultural Adjustment Administration, Bureau of Agriculture Economics, Extension Services; U.S. Department of the Interior; Office for Emergency Management; Tennessee Valley Authority; Time, Inc.; PM; The Associated Press; International News Photos; Acme News Pictures, Inc.

²⁴ **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. IX, no. 5-6, June, 1942.

seqüência de fotografias da guerra: soldados em ataque, aviões em combate, navios em fotografias aéreas, tropas marchando e militares planejando estratégias. A única referência às mortes estava em um texto sob uma fotografia de um soldado em combate (em tamanho natural e recortado):

“Silence, yes, Let them have silence, Call the roll of their names and let it go at that. Too long sleep and deep silence they have gone. Deep among the never forgotten.”.

O último ambiente da exposição é formado por um mural do tamanho de uma tela de cinema com a imagem de uma multidão de soldados marchando. Sobre ela e próximo a ela havia vários retratos de casais americanos representando os pais dos combatentes. O último painel estava junto ao texto:

“America, thy seeds of fate have borne a fruit of many breeds, many pages of hard work, sorrow and suffering – tough strugglers of oaken men – women of rich torsos – they live on – the fathers and mothers of soldiers, sailors, fliers, farmers, builders, workers – their sons and daughters take over – tomorrow belongs to the children.”

O *Bulletin* do MoMA de junho de 1942 tratou exclusivamente da mostra - como uma forma de catálogo - com fotografias da exposição, seus textos, fotografia da maquete da exposição criada por Bayer, além de sua descrição escrita por Monroe Wheeler. Como o evento havia sido um sucesso de público e crítica, o *Bulletin* ainda traz trechos de matérias publicadas sobre ele no *New York Times*, *New York Herald-Tribune*, *PM*, *Daily Worker* e *The New York Sun*.

A crítica da revista *PM* (provavelmente escrita por Ralph Steiner) de 31 maio dizia:

“Every one with two eyes and a heart should go at once to the Museum of Modern Art to see Road to Victory. Your eyes will meet something bigger and better and 25 years more advanced than the World’s Fair; your heart will be warmed by a fullscale picture of the great country and its people”.

No *New York Times* do dia 21 de maio Edward Alden Jewell escreveu:

“(...) the Museum of Modern Art has not, since its career began, performed a more valuable service to the public. (...) It is a portait

of a nation, heroic in stature. And as such, needless to say, it is art”; e em 7 de Junho: “The supreme war contribution”.

Carlyle Burrows no *The New York Herald-Tribune* de 24 de maio: “A show of inspiring purposes...a declaration of power and an affirmation of our will to win the war.”²⁵

A revista *U.S. Camera* publicou uma matéria de várias páginas em sua edição de julho de 1942²⁶ com fotografias da exposição (as mesma reproduzidas no *Bulletin* do MoMA) e uma longa descrição dela ao leitor. Reproduziram ainda vários dos textos de Sandburg e a crítica que Ralph Steiner escreveu para a revista *PM*, citada acima. Afora as longas narrações, o autor (não identificado) escreve que a exposição mostra pelo que os americanos estão lutando e o espírito da nação americana em guerra, e por isso é um evento significativo para todos.

Diante dos textos publicados nos jornais e revista, podemos dizer que certamente Steichen criou um acontecimento que cumpriu o papel de propagar o apoio à guerra e ao esforço de guerra. Wheeler, em *press release* explicita o objetivo da exposição:

“Our purpose in preparing this exhibition was to enable every American to see himself as a vital and indispensable element of victory. Throughout the giant procession of photographs of our farmers and industries and our armed forces in actual combat there recur, again and again, the faces of the fathers and mothers and sons and daughters upon whom everything else depends”.²⁷

Steichen leva o desvio de curso do trabalho original do Departamento de Fotografia - como consequência da guerra - ao extremo: nada de fotografias isoladas, falando por si mesmas, ou demonstração da fotografia de arte. Em carta a Adams em 3 de junho, Beaumont expõe sua opinião:

“...Well the Steichen shebang got up on the walls in time for the opening by nothing short of a miracle. (...) The public finds the show very exciting, and we have been showered with praise about it. Between you and me the show, for all its spectacular timeliness, has nothing whatever to do with photography, and may be more harmful than good. (...) Somehow the ten Stieglitz photos that we

²⁵ Idem, p. 21.

²⁶ Road to Victory. **U.S. Camera**, vol. V, no. 7, July, 1942, p.15-20, 67.

²⁷ MoMa *press release* 42513-32, de junho de 1942.

are acquiring seem to me more important than the entire ‘Road to Victory’. They will last, and the show will not – physically as well as spiritually. (...) But this criticism is mighty personal, and so many people have fallen for the show that I am beginning to wonder if my opinion is a correct one” (ADAMS, 1988, p. 134).

Em um artigo sobre fotografia de guerra publicada dois anos depois na revista *The New Yorker* de janeiro de 1945²⁸, um crítico escreve que quando querer saber como é de fato a guerra procura filmes de notícias e matérias de jornal. Contudo, os filmes são muito rápidos e as fotografias captam muito pouco de cada vez. Para ele, é preciso ser produzida uma declaração definitiva sobre a guerra. O MoMA tentou com *Road to Victory*, mas não obteve sucesso e explica por que:

“Failed, I think, if one were to look deeply enough into the matter, because the road to victory was rather obscure at the moment and the show was forced to resort to a good deal of dramatic tricking-up in the way of arrangement to get any effect at all.”

Segundo ele, a melhor descrição da guerra estava sendo oferecida pela exposição *Power in the Pacific*, organizada também por Steichen, no MoMA: uma idéia clara e completa de como é a guerra na Marinha. Mais que isso, continua o crítico, as fotografias formam uma seqüência que descreve um ataque em mar e em terra, desde quando os soldados se posicionam até a volta de feridos. “É o mais próximo possível de estar lá”, e pelo fato de serem grandes imagens *still* o espectador tem o tempo que quiser para examiná-las.

Power in the Pacific (Official Battle Photographs of our Navy in Action on the Sea and in the Sky), de 1945 (23 janeiro a 20 de março) [Fig. 35] foi uma mostra menos “sentimentalista” que *Road to Victory*, embora a escala ainda seja a mesma: foram 156 imagens, algumas ampliadas em formato de murais e outras um pouco menores. Os textos complementares às imagens (que não são exatamente legendas²⁹) foram escritos pelo

²⁸ The Art Galleries. *The New Yorker Magazine*, 3 jan. 1945, p. 42.

²⁹ O texto de abertura e as legendas foram reproduzidos no *press release* 45123-5.

tenente Roark Bradford constituem uma narrativa de ação (“ALERT! ALERT! ‘Pilots man your planes’”).

Como observa Staniszewski³⁰, a imagem de abertura dessa mostra é parecida com a imagem final de *Road to Victory*, mas dessa vez o mar de soldados está fora de combate e sorrindo; havia duas fotografias aéreas que mostravam o antes e o depois do ataque; fotografias de soldados chegando pela costa marítima; aviões decolando de navios; soldados conversando; e vários retratos. Diferente da primeira exposição de Steichen, aqui o espectador via feridos e corpos de soldados.

Um dos *press releases*³¹ sobre a exposição diz que a sequência de fotografias é dramática. E, de fato, era. Unindo imagens que registram a movimentação e os textos curtos e dinâmicos Steichen cria uma simulação da ação – como uma história em quadrinhos. Essa foi a força da mostra observada pelo crítico do *The New Yorker*. E assim como ele, Wheeler declara³² que ela teve o poder de aproximar os não combatentes da realidade da guerra no Pacífico.

O *Bulletin*³³ do MoMA reproduziu quatro imagens da exposição acompanhadas da matéria de Henry McBride (*The New York Sun*) em que o jornalista afirma ser muito difícil falar em técnica fotográfica diante da realidade da guerra ali presente. Para ele, esse não é uma mostra de arte, porque atinge a alma de forma mais profunda. McBride conta que Steichen teve a mesma aversão a discussão técnica quanto ele. O fotógrafo preferiu conversar sobre os soldados que conheceu e como eles, “de meninos, transformaram-se em adultos”.

Mais uma vez, Steichen não revela o nome dos fotógrafos. De acordo com o *press release*, a maioria das fotografias foi feita pelos soldados e por não haver como certificar-se de todos os autores, não foram creditadas individualmente (o catálogo da exibição

³⁰ STANISZEWSKI, p. 225.

³¹ MoMA *press release* 45123-5, de dezembro de 1945.

³² MoMA *press release* 45123-5, de dezembro de 1945.

³³ **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. XII, no. 4, Spring 1945, p. ?.

apresenta cerca de 50 das imagens e os textos de Bradford³⁴; a revista *U.S. Camera* também publicou o livro).

As exposições cuja temática é a guerra perpassaram a primeira curadoria do Departamento de Fotografia e, mesmo que tenham desviado os interesses primordiais de Beaumont e Nancy Newhall, caracterizaram a curadoria. A guerra teve impacto não apenas no trabalho de curadoria mas também na vida dos personagens dessa história. Caso o conflito não tivesse atingido o país e a instituição Beaumont não haveria se ausentado e Nancy não teria tido a chance de desenvolver seu trabalho como curadora, administradora e escritora de maneira complementar a dele.

Da mesma forma, a apresentação de fotografias documentais poderia ter sido menos importante para os Newhall e com isso o espectro de estilos fotográficos poderia ter sido acentuadamente restrito à fotografia de arte, segundo seu julgamento – ou a um grupo demasiado pequeno de artistas. O viés, enfim, enriqueceu as atividades do Departamento de Fotografia.

Determinante também foi a presença de Steichen no museu. Suas exposições *Road to Victory* e *Power in the Pacific* trouxeram muito público, atenção e boas críticas, o que inevitavelmente pesou em sua escolha como diretor do Departamento em 1945. Os estilos de curadoria distintos fariam com que Beaumont pedisse demissão do MoMA em 1946.

Antes de chegarmos finalmente às exposições que notadamente definem o estilo de curadoria dos Newhall, devemos apresentar outras exposições fotográficas do MoMA que não foram preparadas pelo Departamento de Fotografia. Foram poucas, mas, assim como as exposições de guerra, fazem parte do período que caracteriza os anos Newhall.

³⁴ **Power in the Pacific: Official battle photographs of our Navy in action on the sea and in the sky:** catálogo. New York: Wm. E. Rudge's Sons for the Museum of Modern Art, 1945.

8.2. Externas:

Sobre a primeira dessas exposições – *Still Photographs from Hollywood Studios* (6 de maio a 1 de junho de 1941) – não pudemos obter informações além de que fez parte de uma retrospectiva de filmes realizado pelo museu.

Duas exposições externas têm como foco a dança e são individuais de importantes fotógrafos: Gjon Mili e Barbara Morgan. A primeira delas foi *Dancers in Movement: Photographs by Gjon Mili*, em 1942 (13 de janeiro a 9 de abril) [Fig. 17], organizada por Paul Magriel, bibliotecário dos Arquivos de Dança do MoMA. Magriel reuniu 35 obras de Mili em que o fotógrafo utiliza a luz estroboscópica para captar os movimentos de dançarinos. Mili era um engenheiro especializado em pesquisas com luz que desde 1937 trabalhava em colaboração com Harold Edgerton³⁵ – este desenvolvia pesquisa semelhante no Massachusetts Institute of Technology - MIT. O *Bulletin*³⁶ do MoMA apresenta Mili como engenheiro-fotógrafo ao falar de sua carreira e do seu trabalho, pela primeira vez mostrado como uma exposição, mas já publicado pela revista *Life*. Nascido na Albânia ele fotografou dançarinos de forma a ou paralisá-los em pleno ar, ou captar toda uma seqüência de movimento em uma só imagem. As fotografias de Mili são composições simples, geralmente em fundo preto, nas quais os dançarinos estão em pleno salto, sem qualquer rastro de movimento. Vemos músculos, expressões e tecidos congelados, e também movimentos frenéticos rastreados em uma mesma imagem. Essas fotografias foram publicadas por jornais e revistas. Um crítico da revista *Theatre Arts Monthly*³⁷ de Nova York escreveu:

“Not only do they display extraordinary beauty of design but they provide the dancer with coveted visual evidence of the precision, quality and expressiveness sought in hours, days and years of thought and practice.”³⁸

³⁵ MoMA press release 42108-4, de janeiro de 1942.

³⁶ *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. IX, no. 3 fev. 1942, p. 10.

³⁷ Photographs by Gjon Mili. *Theatre Arts Monthly*, New York City, March, 1942. AAA5076.

³⁸ Ibid.

As fotografias de Mili representam um estudo fotográfico que tanto serve a estética da imagem quanto da dança. Além disso, apresentam a fotografia como um meio de pesquisa científica, assim como os estudos de Muybride e Marey sobre o movimento. Dentro de um museu, as obras podem ser apreciadas como formas e os corpos como esculturas, criadas da colaboração entre duas formas de expressão. As obras de Mili integraram também a exposição *Action Photography*, em 1943.

A exposição seguinte que une fotografia e dança foi ***Modern American Dance***, em 1945 (de 28 de maio a 29 de abril) [Fig. 37]. Desta vez a fotógrafa não figura no título, apesar de ser muito conhecida: Barbara Morgan. A mostra foi organizada por ela para o *Inter-American Office* da *National Gallery of Art*, para ser exibido na América Latina (inclusive no Brasil³⁹). As 44 obras produzidas nos 10 anos precedentes retratam a dança moderna americana através do trabalho de alguns dançarinos em várias montagens de peças. A exposição apresenta uma pequena apreciação da dança moderna escrita por John Marin, crítico especializado do *The New York Times*. Barabara Morgan também escreve sobre seu trabalho fotográfico:

“The pictures were composed in action while the dancers performed especially for my modern speed cameras and lights. I continually sought to discover the fluid relationships of light-time-motion-space-spirit by which I could release not the mere record – but the essence of the dance into the photographic image.”⁴⁰

Assim como Mili, Morgan congelou os dançarinos em movimento e em algumas imagens usa a dupla exposição para captar melhor o espírito da coreografia. Contudo, a fotógrafa utiliza-se desse recurso não para rastrear o movimento, mas para melhor representar o momento. O crítico do jornal *Citizen*⁴¹ de Nova York escreveu que a exposição *Modern American Dance* era magnífica e que a união da fotografia rápida e da

³⁹ *Wall Label* de introdução da exposição, coletado no *Photography Study Center* do MoMA.

⁴⁰ *Wall label* coletada nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁴¹ Gerald O’Dea reports on Photography. **Citizen**, Brooklyn, New York, 4 abril 1945. AAA5065.

dança é um “casamento feliz”. O mesmo termo é usado em outras publicações e revistas. Na revista *Town & Country*⁴² Jon Stroup escreve:

“Her [Morgan] special ability to catch the most characteristic and expressive gesture in a sequence of movements is allied with a sound understanding of the possibilities and limitations of her medium. What results is not only an accurate document but an artistically creative one.”

A fotógrafa aproveita-se muito bem das sombras para dramatizar cenas, o que é mais raro nas obras de Mili. Enquanto Morgan enfatiza a expressão, Mili enfatiza o movimento.

Morgan foi representada em outras exposições no MoMA – *Action Photography* (1943), *100 Years of Portrait Photography* (1943), *Photography in Progress* (1944), *Creative Photography* (1945) - e fazia parte da coleção de fotografias do museu com três obras – uma delas proveniente da exposição *Modern American Dance*.

Em 1943, Genevieve Naylor, que fotografava para as revistas *Times* e *Fortune*, e para a agência de notícias *Associated Press*, expôs suas fotografias feitas no Brasil no MoMA. A individual ***Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor*** (27 de janeiro a 28 de fevereiro) [Fig. 23] suplementou a exposição de arquitetura *Brazil Builds*. Naylor, pupila de Berenice Abbott, havia morado no Brasil por cerca de dois anos como fotógrafa da *Inter-American Affairs* (orgão dirigido por Nelson Rockefeller) para captar os hábitos e população brasileira. As fotografias seriam usadas para difundir nossa cultura nos Estados Unidos. As 41 fotografias foram divididas em 6 grupos: *School Children*; *The San Francisco River*; *Religious Festival*; *Interior Types*; *Copacabana*; e *Carnival*. Algumas imagens têm legenda descritiva, e outras explicativas (a primeira fotografia sobre o carnaval explica o que é o evento, como ele acontece, os tipos de instrumento usados, etc). As fotografias de Naylor cobrem uma grande variedade de costumes, situações e regiões. São uma mostra de populares, festas, hábitos cotidianos, paisagens urbanas; retratam tanto a população mais carente quanto a classe média na praia,

⁴² STROUP, Jon. Time Out. **Town and Country**, abril 1945. AAA5065.

em eventos, ou passeando na rua. A fotografia registra multidões e retrata pessoas; a maioria das imagens capta o momento passageiro e algumas são posadas. Os fotografados na maioria das vezes encaram a câmera, e a fotografia nunca usa luz artificial. A estética documental de Naylor não é invasiva ou estereotipada e lembra em alguns momentos as imagens produzidas pelos fotógrafos do *FSA* ou Jacob Riis. Alfred Barr escreveu que suas obras são notáveis, trabalho de quem conhece as nuances culturais e seu povo.⁴³

8.3. Sobre A Fotografia (a técnica e o meio):

Três exposições realizadas no MoMA durante os anos Newhall focaram a fotografia em seu aspecto criativo ou técnico de forma didática. Elas não privilegiaram exatamente os fotógrafos, mas as potencialidades da fotografia. É claro que grupos de artistas foram destacados, mas pelo fato de serem representantes de certo fazer fotográfico. Eles são “mestres” que poderiam instruir o público sobre a arte fotográfica. Dois desses eventos foram organizados pelo Departamento de Exposições Circulantes com auxílio de fotógrafos – *How to Make a Photogram* (1942), com Lászlo Moholy-Nagy, e *Creative Photography* (1945), com Andreas Feininger. A outra foi organizada e dirigida por Nancy Newhall – *Action Photography* (1943). Apesar de as duas primeiras poderem ser consideradas exposições externas, colocamos ambas nesse grupo pelo fato de serem mais relevantes enquanto definidoras da arte fotográfica.

How to Make a Photogram, de 1942 (16 de setembro a 2 de novembro) [Fig. 21] também é chamada em alguns documentos de *Painting with Light*. A exposição foi preparada por Moholy-Nagy, diretor da *School of Design* de Chicago, com auxílio de Georges Kepes e N.B. Lerner (a pedido do Departamento de Exposições Circulantes do MoMA). Com exceção de duas obras de Man Ray, todos os fotogramas foram criados pelos organizadores ou alunos da escola. Estas se tornaram parte da coleção do MoMA.

⁴³ LEVINE, Robert M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942.** Durham: Duke University Press, 1998, p. 44.

O *press release*⁴⁴ sobre a exibição introduz o conceito de fotograma, explica que o processo foi empregado em 1802 para fazer silhuetas e foi revivido em 1918, sendo Man Ray o seu maior modernizador. O documento também explica como é feito um fotograma e diz que a relação da fotografia com o fotograma é demonstrada pela presença de fotografias que privilegiam a forma e as sombras. A mostra apresenta cerca de 20 painéis de formato irregular em que fotogramas são pendurados junto com alguns objetos utilizados para fazê-los. As legendas e os *wall labels* definem e explicam as obras e o processo. O último painel convida o espectador a fazer um fotograma com papéis disponíveis na sala de exposição.⁴⁵

Action Photography, de 1943 (18 de agosto a 19 de setembro) [Fig. 27] trata de outra peculiaridade da fotografia: as diferentes formas de captura proporcionadas pela variação do tempo de exposição e do equipamento usado ao longo do desenvolvimento da fotografia. O título aponta para a ação, mas as imagens na verdade falam do tempo na fotografia – e conseqüentemente da representação do tempo no meio fotográfico. Nancy Newhall preparou e montou uma exposição que abrange a fotografia desde sua concepção: começa por Daguerre e chega a Harold Edgerton. Ao mesmo tempo, os temas das obras variam desde o retrato até fotografia de guerra. A mostra trata da própria captura do tempo.

São muito os fotógrafos representados na exposição. Dos 44, 16 são representado por mais de uma imagem. São eles Daguerre (2), Roger Fenton (1), Reijlander (1), Nadar (1), Muybridge (3), P.-J.-C. Jassen (1), E. J. Marey (15), Thomas Eakins (1), Harold Edgerton (19), Gjon Mili (7), Moholy-Nagy (1), Herbert Matter (2), Lisette Model (1), Strand (2), Cedric Wright (1), Thomas Bouchard (6), Barbara Morgan (6), Arnold Genthe (2), Paul Martin (1), Stieglitz (7), Erich Salomon (1), Alfred Eisenstaedt (1), Remie Lohse (1), Peter Stackpole (1), Adrian Siegel (1), Morris Engel (2), Cartier-Bresson (2), Helen Levitt (2), William Warnecke (1), Jesse Strait (1), Russel I. Sorgi (1), Charles Payne (1), James A. Jones (1), San Shearé (1), Joseph Costa (1), Earl Theisen (1), Weegee (4), Elliot

⁴⁴ MoMA *press release* 42914-56, de setembro de 1942.

⁴⁵ Como não obtivemos boas reproduções dos fotogramas expostos, não faremos nenhum análise das imagens. Além disso, as matérias de jornais as quais lemos reproduzem o *press release* do MoMA, por esse motivo não trataremos das críticas a exposição.

Elisofon (3), George Stock (1), William Vandivert (1), Margaret Bourke-White (1), J.H. Hagenguth (1), Arthur Palme (1), Andreas Feininger (1). Além dessas obras, algumas fotografias expostas – sem crédito autoral – são da Marinha, outras imagens de observatórios. Além disso, algumas obras com autor creditado foram fornecidas por agências de notícias e revistas. Por outro lado, muitas das obras foram emprestadas pelo próprio fotógrafo (como Stieglitz, Morgan, Elisofon).

Nancy escolheu cerca de 140 fotografias para a exibição, que ainda incluía um desenho em pastel de Edgar Degas – “Woman washing”-, e duas pinturas: uma de Giacomo Balla – “Progressive lines plus dynamic sequences (the swifts)” - e outra de Duchamp – “Nude descending a staircase”. A exposição foi dividida em quatro grandes grupos: *Historical Introduction*, *Highspeed Photography*, *Normal Exposure*, e *Prolonged Exposure*. Na *label* de apresentação lia-se:

“The extraordinary capacity of photography to analyze and interpret action has influenced the sciences, arts, industries, and even the amusements of our time”.⁴⁶

Mesmo o *press release* da exposição já explica que quase todos os tipos de registro fotográfico da ação seriam apresentados.⁴⁷

Cada um desses grupos ainda é seccionado algumas vezes de maneira não tão uniforme. A exposição segue uma cronologia no início, para depois seguir tópicos de aplicação e experimentação da fotografia.

Em *Historical Introduction*, Nancy data cronologicamente avanços da técnica fotográfica, e também situa algumas experimentações que concernem o tempo e o movimento na fotografia. Mais que isso, a curadora trata também da representação do movimento através da sequência de imagens e do uso da fotografia na criação de desenhos que demonstram o movimento. Outro aspecto descrito é a questão do longo tempo de exposição no começo da fotografia. A seção estende-se até os primórdios da fotografias *highspeed* pela primeira vez utilizada nas obras de Muybridge, Marey e Edkins (e as compara entre si).

⁴⁶ *Wall label* coletada nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁴⁷ MoMA *press relase* 43813-48 de Agosto de 1943.

Como as seções são divididas e subdivididas, acreditamos ser apropriado expô-las (como foram apresentadas), pois podem ajudar na compreensão da montagem da exposição:

HISTORICAL INTRODUCTION

Label 2 – The outline of action photography

1837 – Daguerre – Two of the earliest photographs in existence

1851 – Talbot and the electric spark (não há imagem que represente essa subdivisão)

1863 – Holmes and the analysis of motion (desenhos baseados em fotografias)

Label 3 – Human Expression

1860-1872 – Reijlander and Darwin – The first reliable record of emotion

1886 – Nadar and Photo-reportage

Label 4 – Highspeed Photography

1872 – Muybridge records the motion of a running horse

Label 5 – Highspeed photography for scientific analysis

1882-1888 – Marey and Chronophotography

Label 6 – Comparison: Muybridge, Marey, Eakins

1884-1885 (aqui são mostrados outros desenvolvimentos da técnica)

A seção *Highspeed Photography* em si é mais sucinta. Nancy apresenta o trabalho de Harold Edgerton, Gjon Mili, Herbert Matter, Moholy-Nagy, e outros fotógrafos, assim como a influência em outras artes da visão proporcionada pela técnica fotográfica *highspeed*.

As divisões e subdivisões são as seguintes:

Label 7

HIGHSPEED PHOTOGRAPHY

The “Silhouette” method (Em 1885 Ernst Mach conseguiu fotografar também as ondas de calor e som de uma arma de fogo; aparentemente não há imagens que demonstrem a técnica na exposição)

Reflected light method (Nancy apresentou aqui Harold Edgerton e Gjon Mili)

Label 8

The influence of highspeed photography

Mathematics: Philosophy: Sculpture (Moholy-Nagy, Herbert Matter e as pinturas estão aqui)

Normal Exposure é a seção mais longa. Nela Nancy posiciona fotografos que registravam e representavam o movimento de diferentes formas, seja por técnica seja por estilo. Estão aqui fotografias de dança de Milli e Barbara Morgan, a instantaneidade das câmeras de mão, a agilidade das câmeras miniatura, a fotografia de imprensa e de guerra. Muitos fotografos são citados e mostrados como Bouchard, Matter, Ernst Salomon, Alfred Eisenstaedt, Adrian Siegel, Paul Strand, Cedric Wright, Stieglitz, Paul Martin, Arnold Genthe e Weeghe. Cartier-Bresson, Helen Levitt, e Morris Engel são agrupados sob “anti-graphic” (fotografia do acidental e do inesperado).

A seção é apresentada da seguinte forma:

Label 9

NORMAL EXPOSURE

Label 10

Dance: Bouchard

Dance: Barbara Morgan

Dance: Matter

Label 13

The hand camera movement

Label 14

The miniature camera

Label 15

Masters of miniature

“Anti-graphic”

Label 16

Press

Label 17

War

A última seção, *Prolonged Exposure*, é exemplificada por fotografias de rastros de luz na cidade e de imagens de cometas feitas através de telescópios. Essas fotografias têm tanto como propósito a arte como a ciência:

Label 18

PROLONGED EXPOSURE

Label 19

Astronomical photography

Como a *checklist* que encontramos não separa detalhadamente os fotógrafos pelas seções não podemos conhecer completamente o *layout* da exposição. Contudo, as *labels* com textos e as obras nos mostram que Nancy pretendia ilustrar as inúmeras possibilidades que a fotografia tem a seu dispor para representar o movimento e o tempo. As seções

principais privilegiam a história e a escolha técnica, mas as fotografias e os fotógrafos escolhidos também permitem a interpretação de que o tempo é um instrumento para o artista que fotografa. O meio é caracterizado pela captação e congelamento de um instante, ele representa sempre o passado, e com isso a passagem do tempo, as mudanças, e a história da humanidade em vários aspectos.

Da mesma forma, o movimento e sua relação com a fotografia são apresentados. O meio capta o deslocamento que o olho não consegue, pois a fotografia não tem uma relação estática com o movimento ou com o tempo. Ela adequa-se a ele de acordo com as intenções do artista (ou cientista). O tempo é ilustrado nessa exposição porque ele está, na fotografia, atrelado ao movimento. Ambos necessariamente coexistem na fotografia já que ela é criada de um só golpe pelo artista: o tempo de produção é o mesmo daquilo que é representado, e o movimento mostrado por ela é o mesmo que ocorreu naquela passagem longa ou curta de tempo.

Por fim, o arranjo das imagens é bem variado. Por fotografias que temos da exposição, além da *checklist* e das seções que a compunham, pudemos perceber que as imagens estão agrupadas em diversos suportes de fundo preto e separadas não por artistas, mas por temas. A intenção do *display* não nos parece ser tanto estética quanto tornar a mostra mais clara e didática visualmente.

A crítica Elizabeth McCausland escreve no *Sunday Union & Republican*⁴⁸ que o tempo no século XX é diferente do do século anterior. A nova velocidade é física, histórica e real, e os olhos humanos não conseguem captar a rapidez do novo mundo. A autora questiona como a arte pode expressar a nova realidade, que certamente é uma nova temática. Para ela a exposição *Action Photography* pode responder algumas perguntas: é uma mostra de uma nova visão.

“At any rate, the ‘Action Photography’ exhibition gives proof of what is surely a major desideratum for esthetics in our time – the need for the arts to mirror our age, with all its qualities and movements and concepts.”

⁴⁸ McCAUSLAND, Elizabeth. Museum of Modern Art shows ‘war art’ sequel. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 8 set. 1943. AAA5067.

Herbert Kubly, do *Herald Tribune*⁴⁹, tem uma opinião diferente. Enquanto McCausaland percebe um subtexto possível e mais amplo que Nancy não desenvolveu como poderia ter desenvolvido, o crítico desse jornal atém-se a crua questão do registro do movimento. Ele dá destaque ao trabalho desenvolvido por Harold Edgerton e não aceita a presença das fotografias de guerra que lhe parecem captar *subjects* muito estáticos. Ele ainda critica a direção da exposição ao escrever que exposições também são formas de expressão e que como tal devem ser objetivas e motivadas, e devem definir uma questão e excluir material supérfluo.

Podemos considerar que ambos os críticos têm razões para defender suas posições. A impressão que temos ao ler as *labels* e ver as imagens é de que a exposição poderia ter sido melhor explorada, já que seu tema é contemporâneo e rico. Em certos momentos o texto enfatiza a técnica, em outros a estética. Faltou à exposição um equilíbrio que pudesse uniformizar o discurso.

Action Photography poderia ser agrupada por nós de outras formas. Ela poderia encaixar-se entre as exposições históricas ou mesmo ser considerada uma exposição única nesse período do Newhall - uma exposição temática. No entanto, pelo fato de centrar-se mais na técnica e menos em conceitos, aceitamos explorá-la como uma apresentação sobre o tempo e ação na fotografia, o que significa que a mostra pretende esclarecer uma peculiaridade do meio fotográfico - ao lado das exposições sobre os fotogramas e a criação na fotografia – *Creative Photography*.

Creative Photography, de 1945 (7 a 25 de março) [Fig. 36], assim como *How to make a Photogram*, claramente inclina-se para o didático. A mostra pretende mostrar passo a passo como uma obra fotográfica deve ser apreciada e por que ela deve ser apreciada como meio de expressão pessoal. As obras são exemplos do que pode ser criado através da fotografia. Essa exposição foi, segundo os *press releases*⁵⁰, montada pelo museu (nenhuma menção ao Departamento de Fotografia) com a assitência de Andreas Feininger. *Creative*

⁴⁹ KUBLY, Herbert. Action photo exhibit reveals how birds fly, athletes move. **Herald Tribune**, New York, NY, 29 ago. 1943. AAA5067.

⁵⁰ MoMA *press releases* 45102-1, de janeiro de 1945; e 45306-10, de março de 1945.

Photography fazia parte de um conjunto de três exposições montadas especialmente para serem circuladas pelo país com um baixo custo. Devido ao grande aumento de pedidos de exposições por outros museus, faculdades, clubes e escolas, essas exibições – os outros foram *The Lesson of War Housing*, e *What is Modern Painting* – foram planejados em pequena escala e em grande número de versões, todas iguais, com baixo custo por apresentarem reproduções mecânicas das obras, e não as obras em si. Ou seja, as fotografias não eram, de fato, fotografias. Esse aspecto da exibição é particularmente conflitante no caso da fotografia já que o Departamento de Fotografia lutava para um reconhecimento da fotografia como *fine-art*. Essa batalha, dessa forma, também significava oferecer a fotografia o status de peça única, o que já é conflitante em si pelo fato da fotografia ser naturalmente um meio que possibilita inúmeras reproduções. Stieglitz, por exemplo, produzia apenas uma cópia de cada uma de suas fotografias e queimava as demais que não atingiam seus padrões de excelência. A questão é que o museu, espaço da arte, decidiu gerar essas reproduções, o que é conflitante com os próprios propósitos desse tipo de instituição.

A exposição uniu o trabalho de 19 fotógrafos em 12 painéis, cada qual com um tema. Eram 24 fotografias, uma fotografia de um quadro de Chaim Soutine, e 21 pequenas fotografias ilustrativas de processos fotográficos – todas produzidas por Feininger. Os painéis tinham os seguintes títulos: *Creative Photography (title panel)*, *The Photographer is an Artist*, *He Works with a Mechanical Tool*, *His Medium is a Scale in Values*, *He Selects the Subject*, *He Composes with the Camera*, *He Selects the Moment*, *The Camera Records Infinite Detail*, *The Camera Creates its own Perspective*, *The Camera Compresses or Extends Space*, *The Camera Stops or Prolongs Motion*, e *The Camera Translates Color into Black and White*.

Podemos perceber que os títulos se dividem em duas categorias: aquilo que diz respeito ao fotógrafo e aquilo que diz respeito ao instrumento que ele usa para criar. Assim, apresenta-se ao espectador as possibilidades e limitações desse artista. A descrição da exposição é a seguinte:

“In terms understandable to the amateur, Creative Photography points out the wide range of opportunities open to the person who understands the camera’s potentialities and knows what he wants

to do with them. It is illustrated by the work of outstanding American and European artists as well as diagrams and many smaller pictures, with brief explanatory text.”⁵¹

Todos os painéis apresentam um pequeno texto que explica cada um dos pontos indicados. Eles explicam que o fotógrafo é um artista, que não deve se apoiar em outras artes para realizar seu trabalho; ele deve saber o que ele quer para criar suas obras. Se as pessoas usam adjetivos como dramático, sensível e brilhante para descrever uma fotografia significa que elas sabem que a fotografia é um meio de expressão, e não apenas um aparelho de registro científico, lia-se em um painel. Em outro: um fotógrafo pode demonstrar padrões, estrutura e texturas em suas obras. Em alguns momentos, os textos inclusive oferecem conselhos técnicos.

A exposição, dessa forma, não apenas é didática para quem deseja fotografar como também pode apresentar ao público a fotografia como meio de expressão. Na ocasião da exposição *Sixty Photographs*, houve crítica que pedisse melhor explicação quanto ao motivo pelo qual tal obra deveria ser apreciada. Nesse sentido, essa mostra é instrumental, como projeto educacional para a formação de apreciadores. Em uma série de matérias no *World-Telegram*⁵², Mabel Scacheri relembra seu argumento. Ela escreve que na ocasião alguém do museu lhe disse que a instituição não se importava se as pessoas entendessem, e que a mostra destinava-se a quem pudesse entender. A crítica diz ter lutado contra essa intolerância, e que o museu pode ser de grande valor para as pessoas comuns. Ao tratar das imagens em si, Scacheri escreve que a fotografia “Opening Night at the Opera” de Weegee é um mal exemplo. Para ela a fotografia é uma caricatura de raiva de pessoas de classes diferentes, e que o fotógrafo não selecionou o momento (essa fotografia está no painel *He Selects the Moment*), mas que foi o momento que o selecionou. No lugar dessa imagem ela escreve que teria escolhido fotografias de bebês, em um momento de expressão e pose desinteressantes e em outro em que tudo está perfeito. A argumentação mais perturbadora

⁵¹ Material junto com a *checklist* da exposição, coletados nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁵² As matérias são: SCACHERI, Mabel. Museum Show Aimed at Nonphotographer. **World-Telegram**, New York, NY, 9 mar. 1945; e sua coluna *Your Camera*, publicada no mesmo jornal nos dias 20 e 21 de março, 1945.

que a jornalista faz está no trecho em que escreve sobre a fotografia *Childrem Playing in Ruins, Spain*, de Cartier-Bresson: ela diz que sempre gostou da imagem e que ela lhe faz pensar sobre os sofrimentos e sentimentos dessas crianças, e faz várias outras observações do gênero, todas instigadas pela fotografia. Mas em seguida escreve:

“This, you may say, is a first-rate photograph, regardless of some technical flaws and annoying mergers. It is a social document; it makes you think. Nobody has foxed it up, given any slant to it. This happened and wishful thinkers and rationalizers can be confronted with it. No matter what they fancy to be true, the camera says this is true. On the other hand, this is just the kind of photograph which makes me despair of photography as an art. I wish this picture had being painted by a good painter, so that it WOULD have some interpretation and reaction-of-the-beholder painted into it. I don’t want any propagandist to paint the picture. But I do like to see in a picture not merely the subject but the artist’s thought and feeling about the subject. That is what you can’t do with the camera.”⁵³

Para Scacheri, apesar de o fotógrafo ter percebido a importância do *subject*, ele não pode dar o significado numa fotografia da mesma forma que um pintor o faz na pintura. Para ela é o próprio *subject* na fotografia que lhe instiga a significância, não o fotógrafo.

Várias questões interessantes emergem dessa crítica: primeiramente vemos que o autor da imagem não é reconhecido como criador de um discurso, e sim como um reprodutor inevitavelmente destituído da capacidade de imprimir-se em sua obra. Segundo, a dificuldade de se ver a fotografia além de seu referente fotográfico.⁵⁴ Além disso, a crítica dá grande importância à técnica. É curioso o fato de que, mesmo tendo visto tudo aquilo que viu na fotografia – uma evidência de que a obra a tocou e a fez criar uma cadeia de associações –, ela logo em seguida nega que seus pensamentos tenham sido gerados pela imagem. Scacheri sente a necessidade de que tudo seja dito de maneira mais explícita – como julga que a pintura faz. Mas se ambas as artes se comunicassem da mesma forma, não haveria distinção entre elas e é justamente a diferença de recepção que torna a fotografia um meio único e poderoso. O impacto da imagem fotográfica é muito diferente

⁵³ Matéria do dia 21 de março, 1945.

⁵⁴ Ver primeiro capítulo de nossa dissertação de mestrado “Referente e Imagem na Fotografia Brasileira em fins do Século XX”, Unicamp, 2002.

especialmente pelo fato de o espectador ter certeza de que o que ele vê não foi imaginado. Dessa forma, a crítica nega, ou melhor, debate-se, com uma importante característica da arte fotográfica.

8.4. Exceções:

Três foram as exposições de carácter peculiar no MoMA. De uma delas já tratamos: *Snapshot*, de 1944. As demais, das quais falaremos agora, foram preparadas pelo Departamento de Fotografia. Ambas foram declaradamente testes.

Image of Freedom, de 1941-42 (29 de outubro a 1 de fevereiro) [Fig. 15], foi o resultado de uma competição de fotografias organizado por Beaumont Newhall e Ansel Adams. A idéia do concurso foi de Adams, pensando, como conta Beaumont em sua autobiografia, que afirmações positivas sobre a nação e seu povo iriam reassegurar a fé no país em tempos de guerra⁵⁵. Então foram selecionados seis jurados. Três funcionários do museu – Beaumont, Barr e Monroe Wheeler - e três do Comitê de Fotografia – McAlpin, Adams e James Thrall Soby.

O edital de chamada do concurso saiu em junho de 1941. Beaumont ainda conta que o Departamento pediu a Archibald MacLeish⁵⁶ que escrevesse o edital, e ele pediu que lhe escrevessem um rascunho no qual ele poderia se basear. Nancy foi quem escreveu esse texto, e quando MacLeish o leu disse que estava “soberbo” e que não havia necessidade de alterá-lo. O que nos interessa nesse episódio é que ele é prova de que Nancy, mesmo antes de Beaumont ir para a guerra, já participava das atividades do Departamento.

Aqui estão alguns trechos do edital:

“Let us look at these United States...now, in these critical days, when our lives and all that gives them meaning are threatened: What gives our lives meaning? Why do we feel that, with all its faults, this is the place we want to live? Why do we feel that the foundations of our national life are not only unshaken but capable of supporting a greater, more human structure than any nation, or combination of nations, has yet built?”

⁵⁵ NEWHALL, 1993, p. 66.

⁵⁶ Membro do Comitê de Fotografia.

We have seen searching photographic studies of the waste of life and land due to abuses that we allowed to accumulate, and we have seen the beginnings of a reclamation.

Now let us see, with a vision equally exact, the power which can remedy these faults...the vast, unconscious power of millions of us living on American earth, the spirit born of our thoughts, our ways, our homes, our jobs. (...)

In these immense panorama, what, to you, most deeply signifies America?

Can you compress it into a few photographic images? Not with the hysteria and jingle of superficial patriotism, nor with the bitterness of protest, but profoundly, simply, with insight and emotion? (...)

No other medium carries the conviction that is implicit in photography. (...)

In the belief that you, photographers of America, can through photography express and affirm our faith...

You are invited to enter a competition....IMAGE OF FREEDOM.”⁵⁷

É curioso que o texto não peça *jingles*, mas ele mesmo nos parece ser um. Ele também pede imagens do que as pessoas realmente sentem e pensam de seu país, mas rejeita críticas. Ele, então, praticamente pede propagandas e direciona a temática das fotografias.

A idéia, que foi anunciada tanto no panfleto convite do concurso quanto no *press release*⁵⁸, era selecionar 100 imagens (só foram aceitas fotografias preto e branco). Cada fotógrafo poderia submeter até 5 obras. Os autores selecionados receberiam o prêmio de 25 dólares por fotografia, que elas seriam exposta no MoMA. Os jurados não tiveram acesso aos nomes dos fotógrafos e as obras foram numeradas. Assim que a seleção estivesse encerrada os nomes seriam revelados.

Quando a competição ainda estava em planejamento, Adams, em carta⁵⁹ a Beaumont em 5 de agosto de 1941, pergunta se seria antiético reservar espaço para os fotógrafos Dorothea Lange e Edward Weston. Não acreditamos que isso tenha sido aceito,

⁵⁷ Panfleto de chamada da competição acessada na biblioteca do MoMA (número de chamada MoMA 155x).

⁵⁸ MoMA *press release* 41620-49, de junho de 1941.

⁵⁹ Carta de Ansel Adams a Beaumont Newhall, de 5 de agosto de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Archives of the Museum of Modern Art.

já que nenhum dos dois figura na lista de vencedores. Por fim, as 100 imagens foram escolhidas, pertencentes a 66 fotógrafos. Não pudemos descobrir por que, mas cinco delas, de dois artistas (nenhum deles conhecido) foram excluídas logo em seguida. Foram expostas, assim, 95 fotografias de 64 fotógrafos.

A competição foi aberta a todos os fotógrafos (profissionais e amadores), e a grande maioria dos vencedores é composta de amadores. Beaumont escreveu em sua autobiografia que os artistas participantes mais conhecidos eram André Kertész, Eliot Porter, Charles Sheeler, Aaron Sisking, Brett Weston e Minor White (que na época ainda era desconhecido).⁶⁰ De fato, procuramos referências de todos os fotógrafos ganhadores e cerca de 80% são completamente desconhecidos. Dos 64 fotógrafos, apenas 9 já tinham ou viriam a ter mais obras adquiridas pelo Departamento de Fotografia. São eles: Alexander Alland, Ruth Bernhard, Imogen Cunningham, Faurest Davis, André Kertész, Eliot Porter, Charles Sheeler, Arthur Siegel, e Brett Weston.

Um quinto dos artistas são mulheres, e um terço dentre todos é da cidade de Nova York (a divulgação certamente foi mais maçica na cidade). Beaumont escreveu a Adams em 8 de julho⁶¹:

“The competition is attracting plenty of interest and publicity here in the East. The newspapers carried our press release -- which went to our regular chain of newspapers all over the country --and some of the camera editors took special pains to explain the competition in their own language. Of the 20,000 folders which we printed, we have distributed 16,000 already! About 200 people have written in for blanks [fichas de inscrição], and Treppe at the front desk says that he has given away hundreds over the counter.”

Matérias sobre a competição saíram em jornais do país inteiro, reproduzindo partes do texto de Nancy ou simplesmente anunciando que o museu queria imagens que representassem o espírito americano. Houve um jornal⁶² que chamou o concurso de salão, e outro que considerou a iniciativa do Departamento como um experimento no valor da arte

⁶⁰ NEWHALL, 1993, p. 67.

⁶¹ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams no dia 8 de julho de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II.2, The Museum of Modern Art Archives.

⁶² **The Sun**, New York, NY, 12 julho 1941. AAA5068.

como propaganda de defesa nacional⁶³ - de fato, não podemos discordar dos jornalistas. O jornal *Post*⁶⁴ criticou a necessidade de o artista pagar uma taxa de um dólar para inscrever-se na competição: cobrar para que os membros do museu avaliem as fotografias, segundo o crítico, denigre a imagem da instituição, e o peso do financiamento do museu não deveria recair sobre o artista.

O *press release* que anunciou os vencedores ofereceu alguns dados sobre os fotógrafos⁶⁵: 16 estados estavam “representados”, em primeiro Nova York e em segundo Califórnia. Ainda sabemos que 22 fotógrafos tiveram mais de uma obra selecionada: Robert Ingram (2), Andé Kertész (2), Sol Libsohn (3), Betty Clark Little (2), Wright Morris (2), Roi Partridge (2), David Robbins (2), Thurman Rotan (2), Ralph Samuels (3), Gilbert H. Seaver (2), Peter Sekaer (3), Arthur Siegel (3), Aaron Siskind (2), Rolf Tietgens (2), Brett Weston (4), e Minor White (3).

Jornais locais de todo o país anunciaram os vencedores de suas cidades e reproduziram algumas das fotografias vencedoras. Um texto de Beaumont sobre a competição e a exposição foi publicado no *Bulletin*⁶⁶ do MoMA, juntamente com a lista de fotógrafos e algumas fotografias: “Armonk, New York”, de André Kertész; “TVA Worker, Cherokee”, de Albert Fein; “Freedom of Religion”, de Alexander Alland; “Mr. Average American on an American Holiday”, de Walter Farynk; “Fred Walter – Moneral Cuntly, Nevada”, de Mildred Leo Clemens; “American Forms”, de Arthur S. Siegel; e “Three kids and a sled”, de Philip Fein.

Para Beaumont, o concurso era experimental – “Photographers were challenged to interpret the abstract ideal of freedom in concrete terms of photography”⁶⁷. Das mais de 700 obras inscritas, alguns escolheram retratar a liberdade através da paisagem e dos recursos naturais. Outros através da melhoria das condições de vida pelas ações do governo (imagens de casas populares e estações de força). Na avaliação de Beaumont,

⁶³ DE VINNA, Maurice. News and comment on Art. **World**, Tulsa, Okla., 13 jul. 1941. AAA5068.

⁶⁴ **Post**, New York, NY, 7 julho, 1941. AAA5068.

⁶⁵ MoMA *press release* 41916-67, de setembro de 1941.

⁶⁶ **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. IX, no. 2, Nov., 1941, p. 14-16.

⁶⁷ *Ibid*, p. 14.

“To still others freedom of expression seemed most important: freedom to worship, freedom to protest, freedom to live the way one pleases, freedom to work with pride of craftsmanship and to enjoy leisure hours without regimentation. To all contestants freedom was deeply associated with America; it was generally felt that to focus on typical aspects of our way of life was ipso facto to express freedom. The result is a series of photographs of America embodying a spirit not common in photographic exhibitions. Among the photographs there are few abstract symbols. For the most part the prints form a composite picture of a land where, happily, freedom is enjoyed by the many; a picture representing what a group of citizens feel to be worth defending.”⁶⁸

Praticamente o mesmo texto foi usado como apresentação da exposição montada na sala *New Acquisitions* do museu. A crítica à exposição por Ralph Steiner, da *PM*⁶⁹, foi elogiosa, mas com reservas quanto a fotografia promovida pelo Departamento de Fotografia do MoMA de forma geral. Sobre o conjunto de fotografias de *Image of Freedom* diz ele:

“(...) if every picture isn’t wonderful that fault will lie not with the museum, but the photographers. It’s one exhibition calculated to extract pictures from thoughtful photographers, and to make unthoughtful, arty photographers think.”

Norris Harkness do *Sun*⁷⁰ e Elizabeth McCausland, do *Sunday Union & Republican*⁷¹ enfatizaram as variadas formas de representação da “América” e ambos os críticos citam dezenas de imagens oferecendo ao leitor uma idéia do que ele veria na exposição. A revista *U.S. Camera*⁷², no entanto, criticou a exposição por ter muitas obras já publicadas:

“Many of the pictures are good, but they are old stuff. Quite a few have appeared in U.S. Camera Annuals in years gone by. They do

⁶⁸ Ibid, p. 14.

⁶⁹ STEINER, Ralph. Here’s a start at setting a yardstick for photos. **PM**, 26 out. 1941. AAA5068.

⁷⁰ HARKNESS, Norris. Let’s make pictures. **Sun**, New York, NY., 3 nov. 1941. AAA5068.

⁷¹ McCAUSLAND, Elizabeth. ‘Image of Freedom’ photos at the Modern Museum. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 2 nov. 1941, AAA5068.

⁷² Image of Freedom. **U.S. Camera**, dez. 1941. AAA5068.

not show that factories are working overtime for defense; that people are going back to work; or that land is being reclaimed by government agencies. There was scarcely a picture or army life in the lot.”

Contudo, o edital do concurso em momento algum exige fotografias recentes ou inéditas. A partir dos documentos que encontramos, pudemos apurar que algumas fotografias foram produzidas na década anterior – sendo a mais “antiga” de 1931. Quanto às objeções relacionadas ao fato de não haver imagens diretamente ligadas ao esforço de guerra, sabemos que não era esse o tema da exposição. De qualquer forma, essa temática seria muito bem desenvolvida durante os anos seguintes – como vimos no grupo de exposições sobre a guerra.

Walter Rosenblum, fotógrafo que escreveu sobre a exposição na revista *Photo Notes*⁷³, declarou-se decepcionado. Inicialmente feliz pelo fato de haverem vários sócios do clube *Photo League* selecionados (13 %, segundo ele), ele conta que as imagens não fazem juz ao tema da competição. Para Rosenblum, as fotografias não representam os Estados Unidos o suficiente:

“The line which many of the photographers adapted was too narrow, and failed to take into consideration many of the broader aspects of American Life.”

A falta dos fotógrafos da *FSA*, de revistas e jornais, segundo ele, deveu-se ao fato de que, na leitura de muitos, o edital da competição exigia direito exclusivo de publicação. Por esse motivo, muitos fotógrafos desistiram de participar. De fato, Beaumont, em carta⁷⁴ a Adams, conta que deveria ter feito um edital mais simples; que o museu apenas queria ter o direito de publicar as imagens e que em momento algum queria a posse dos negativos. Roy Stryker – chefe do *FSA* – proibiu seus fotógrafos de participarem, e os fotógrafos da *National Geographic* ficaram preocupados. Beaumont tentou sanar o problema

⁷³ ROSENBLUM, Walter. The Image of Freedom. **Photo Notes**, dez., 1941. Disponível em: <<http://newdeal.feri.org/pn/pn1241b.htm>>. Acessado em novembro, 2007.

⁷⁴ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams em 8 de julho, 1941. **Beaumont Newhall Paper**, II.2. The Archives of the Museum of Modern Art.

comunicando-se com vários fotógrafos, grupos e comunidades, mas certamente não foi suficiente já que a competição era nacional. Rosenblum confirma a tentativa de “conciliação”:

“Many photographers were unwilling to sign away the rights to their most creative work for the \$25.00 offered by the Museum. Many Photo League members would have been kept out in this way if personal inquiry hadn't been made of Mr. Newhall of the Museum staff. Here we discovered that the question was merely a form question and had no real meaning. But nevertheless, others were confused, and by this error, the museum immediately cut off a great source of its supply of fine pictures.”

O fotógrafo/crítico ainda questionou a escolha dos juízes, dizendo que eles refletiam em demazia o próprio museu. Para ele, deveriam haver juízes que pudessem ampliar o gosto fotográfico na seleção. No entanto, ele elogia a sincera tentativa do museu de agrupar em uma exposição o melhor da produção fotográfica do país e diz acreditar que “da próxima vez” certamente o MoMA teria mais sucesso.

Apesar dos percalços, *Image of Freedom* deu a chance ao Departamento de adquirir para sua coleção obras muito conhecidas como “Savoy Dancers”, de Aaron Siskind, “Right of Assembly”, de Arthur S. Siegel. Mais importante ainda foi a possibilidade de conseguir uma interessante mostra da produção fotográfica amadora do período, o que enriqueceu a coleção como um todo. Beaumont nunca mais realizou um concurso de fotografias, mas não podemos avaliar essa atitude como uma visão de fracasso do experimento, pois devemos considerar que no período de guerra ele foi obrigado a se ausentar.

Nancy conta um episódio curioso dessa exposição. Minor White, ainda desconhecido, tornou-se familiar através de *Image of Freedom*. Quando os juízes finalizaram a seleção e foram resgatar os nomes dos fotógrafos leram o nome Minor White e pensaram: “What a curiously appropriate name for a photographer!” (NEWHALL, Nancy. 1999, p. 93). Ela informa também que, após a Segunda Guerra, o diretor do *Oregon Art Museum* queria montar um departamento de fotografia como o do MoMA e pediu que Nancy e Beaumont treinassem White por um ano para que se tornasse o curador. Então o jovem fotógrafo foi estagiário do MoMA e Beaumont lhe ensinou sobre os procedimentos e

processos do museu. O mandou para Meyer Schapiro da *New York University* para aprender sobre história da arte. E, mais que isso, Beaumont e Nancy o apresentaram para Stieglitz.

Não podemos seguir a diante antes de abordar, de maneira geral, as fotografias expostas. Os temas são variados e alguns recorrentes. Se lembrarmos do edital do concurso podemos considerá-lo genérico: tudo aquilo que o fotógrafo considera parte da sua vida, cenas cotidianas, cenários e pessoas comuns, paisagens, etc, encaixa-se nas idéias expostas naquele texto. Ele não dizia respeito exclusivamente à liberdade. Muitos fotógrafos procuraram seus temas baseados no conceito daquilo que consideravam características de seu país, mas muitos registraram aquilo que viam ao seu redor – pois, apropriadamente, é aquilo que sua vida é, assim, aquilo que é sua nação. Talvez se o texto de Nancy não fosse tão amplo, as imagens não seriam tão diversas. São fotografias de crianças brincando (na rua ou na escola; negras e brancas), famílias reunidas (em frente a sua moradia precária ou em torno da mesa de jantar), fachadas de casas e fazendas (algumas com bandeiras suspensas), paisagens (com ou sem a presença do homem em algum aspecto), plantações, centrais de energia, retratos de trabalhadores (em serviço ou posadas; camponeses ou metalúrgicos), igrejas (pessoas rezando, retrato de cerimônias ou fachadas), paisagens urbanas, fazendas cercadas por natureza, protestos ou passeatas, parques de diversão, multidões, embarcações em rios, estradas vazias rodeadas de vales e montanhas, etc. Algumas imagens únicas se apresentaram: uma criança sendo vacinada, *close-up* das mãos de um maestro, uma mulher negra segurando um bebê branco, um avião com a palavra America escrita em seu corpo, retrato de um indígena, homem esperando trem em estação suspensa, e outras. As fotografias têm qualidade técnica e são aparentemente não manipuladas. Algumas podem nos parecer imagens de revistas (alegres e bem compostas), mas a maioria aproxima-se do estilo documental (não posadas e de interesse social).

Não podemos deixar de notar que são poucas as obras que retrataram a cidade, mas, ao todo, as imagens selecionadas tendem para a representar a família, o trabalho, e o lazer. Algumas fotografias são esteticamente desinteressantes, o que nos leva a crer que das mais de 700 obras analisadas, poucas eram verdadeiramente boas. No entanto, várias encaixam-

se perfeitamente na concepção estética do museu (ou seja, do Departamento de Fotografia), como resultado da seleção direcionada ou de um estilo fotográfico difundido.

A outra exposição teste realizada pelo Departamento de Fotografia foi *American Photographs at \$10*, também em 1941-42 (3 de dezembro a 4 de janeiro). Chamada no *press release*⁷⁵ de projeto experimental, a exposição tinha o objetivo de promover o colecionismo de fotografias, e para isso convidou nove fotógrafos renomados para disponibilizar dez ampliações de uma de suas obras para a venda – o valor de cada fotografia era 10 dólares e seria todo repassado aos artistas, conforme o *press release* e o *wall label*⁷⁶ da exposição destacaram. Além disso, as imagens poderiam ser enquadradas e entregues na casa do comprador por um “preço razoável”. O *wall label* ainda explica que o preço das obras só pôde ser minimizado porque as dez versões de cada imagem são idênticas – o artista produziu todas de uma única vez. O *Bulletin*⁷⁷ do MoMA informa ainda que essa seria a primeira exibição anual de fotografias à 10 dólares, mas ela nunca mais se repetiu. As obras disponíveis eram:

“Utah Farm” (1941), de Ansel Adams;

“Midtown” (1933), de Berenice Abbott;

“Interior, Cape Cod” (1931), de Walker Evans;

“Tacubaya, Mexico City” (1941), de Helen Levitt;

“From Radio Tower, Berlin” (1928), de Lászlo Moholy-Nagy;

“Violins” (1941), de Arnold Newman;

“Bucks County Barn” (1915), de Charles Sheeler;

“Ocean” (1939), de Brett Weston;

“Yosemite Snow” (1938), de Edward Weston.

Todas as fotografias eram de mesmo tamanho, enquadradas de maneira idêntica, e expostas lado a lado em uma parede pintada de preto. Os nove fotógrafos, talvez com exceção de Newman até então, faziam parte do que podemos chamar de artistas em

⁷⁵ MoMA *press release* 411201-90, de dezembro de 1941.

⁷⁶ *Wall label* encontrado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁷⁷ **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, Vol. IX, no. 2, nov., 1941, p. 17.

destaque pelo Departamento de Fotografia - a lista de obras e artistas é, de fato, notável. Newman teria mais atenção na exposição *New Photographers*, de 1946, mas essa é a primeira vez que ele é exposto no MoMA. Nos anos seguintes o Departamento ganharia três obras do próprio artista e ainda compraria outras nove. Dentre essas obras, quase todas são retratos de artistas, sua especialidade.

8.5. Históricas:

A primeira exposição de caráter histórico durante a curadoria dos Newhall foi dedicada a David Octavius Hill (e Robert Adamson, frequentemente eclipsado apesar de ter colaborado com Hill). Seu título era *Photographs by D.O. Hill and R. Adamson 1843-1849*, em 1941 (9 de setembro a 19 de outubro) [Fig. 14]. A seleção de imagens foi feita a partir da coleção de Dr. Heinrich Schwarz – autor da primeira monografia sobre um fotógrafo, usada por Beaumont quando trabalhou na exposição *Photography 1839-1937*. Beaumont foi quem organizou a exibição que apresentou 40 imagens, parte delas impressões originais. A maioria das obras são retratos, muitos deles realizados para a pintura de um quadro encomendado a Hill. O *press release* e a *label* de abertura (escrita por Beaumont) apresentam as obras como “possivelmente” as primeiras em que a fotografia foi utilizada como um meio de expressão, e que, assim, são uma parte de sua rica tradição. Os textos explicam que mesmo depois da comissão do quadro, Hill e Adamson continuaram fotografando personalidades e pessoas comuns. Beaumont (na *label*) estabelece características do calótipo (técnica usada pelos fotógrafos): o tempo de captura da imagem era longo – mesmo assim Hill conseguiu “poses relaxadas” -, e o detalhamento da imagem era limitado:

“The lack of sharpness produced a pleasant elimination of details and broadening of effect without loss of structure, which photographers in later years tried by various other less functional ways to attain.”⁷⁸

⁷⁸ MoMA *press release* 41908-66, de setembro, 1941.

Beaumont acreditava que a falta de detalhe nas imagens não era apreciada por Hill, e, de qualquer forma, era algo sobre o qual o fotógrafo não tinha controle. Nesse contexto, o curador então aceita a “dificuldade técnica”, mesmo que não seja uma característica apreciada por ele na fotografia.

No *label* ele escreveu:

“By boldly massing his lights and shadows and choosing accessories of striking shape and patterns, Hill used the lack of sharpness to achieve broad and massive effects. Usually he posed his subjects against architecture of the dark rectangle of an open door. Large objects, characteristics of their professions, served, literally, as props during the long exposures. Hill’s control of his sitters is remarkable. Although they had to sit absolutely rigid for two or three minutes in direct sunlight, with a concave mirror focussed upon them to lighten the shadows, most of them appear spontaneously revealed in a characteristic attitude. Hill’s success is not due, as has often been supposed, to the rugged features of his sitters. The smooth faces of children and young women are presented with the same intensity as the scored countenances of octogenarians.”⁷⁹

As obras de Hill e Adamson, segundo Beaumont, desapareceram e só foram redescobertas em 1897, quando a *London Camera Club* preparou uma retrospectiva. Hill foi apresentado ao público americano pela *Photo-Secessionists* em 1905 e Stieglitz publicou algumas obras no *Camera Work*.

Beaumont conclui o texto citando a coleção de Schwarz e seu livro e que a maior coleção pública americana de fotografias de Hill está no *Metropolitan Museum of Art*. Com isso, podemos entender que a obra de Hill (e Adamson) é reconhecida tanto entre fotógrafos quanto em museus (guardadas as devidas proporções, pois o *Metropolitan* era um museu tradicional e receoso, na época ao menos, quando se trata de fotografia como arte).

Elizabeth McCausland⁸⁰ escreveu sobre a exposição e sua crítica posiciona Hill como o retratista de um período de transição cujas feições mudariam rapidamente:

⁷⁹ *Wall label* adquirido nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁸⁰ McCAUSLAND, Elizabeth. Photographs by the art’s first master. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 28 set., 1941. AAA5068.

“What Hill created was in essence (intead of the synthetic portrait of the convocation) the portrait of a class, of a period. Thus at a time when Balzac had already questioned his world with penetrating realism. Hill was content to accept his and record it with proper style and flourishes. Truly, his photographs are expressive. They are expressive not only of the photographer but of the whole set of values which ruled society and culture in his time.”

Ela ainda aponta para a escolha de Hill por uma lente que não produziria com perfeição os detalhes, assim como Julia Margaret Cameron (mesmo que na época já houvesse uma lente mais precisa). Assim como Beaumont, a crítica admira as massas sépia que contrastam como a luminosidade. E ambos acreditam que Hill inicou a vida estética da fotografia.

O crítico da revista *Time*⁸¹ comparou a estética de Hill com um mestre da pintura:

“(...) he had caught the dour, moody characters of his sitters with a Rembrandt-like vividness that no present-day camera artist has ever surpassed.”

Dessa forma, é claro o consenso quanto a importância de Hill & Adamson para a história estética da fotografia. Newhall apenas reafirma o que é estabelecido e ainda utiliza a situação para justificar a coerência de suas concepções sobre a fotografia.

Tanto no *press release* quanto na *label* de abertura da exposição afirma-se que essa exposição iniciaria uma série de mostras históricas da fotografia que aconteceriam de “tempos em tempos”. De fato, outras quatro (a partir de nosso arranjo) aconteceram, embora esta tenha sido a única delas de um só artista (ou, nesse caso, dupla).

Ansel Adams - com o auxílio de Beaumont - montou a exposição *Photographs of the Civil War and the American Frontier* em 1942 (3 de março a 5 de abril) [Fig. 18] com obras de 23 fotógrafos.⁸² Foram apresentadas 98 fotografias (dez delas fotografias estéreo) e quatro álbuns de fotografias cujas páginas eram viradas todos os dias. Seis das fotografias estéreo estavam montadas com os visores apropriados do mesmo modelos que os utilizados

⁸¹ Calotypist Hill. **Time Magazine**, Chicago, Ill., s/d, 1941. AAA5068.

⁸² O *press release* sobre a exposição – 42228-15 - fala de 14 fotógrafos americanos; não sabemos se essa era uma diferenciação de nacionalidade ou se o número estava correto. O *press release* vinha acompanhado da *checklist* da exposição.

na época da produção das imagens. Quase metade dos fotógrafos expostos tinha obras na coleção do museu – inclusive o álbum de T.H. O’Sullivan & W. Bell.

O *press-release* informa que a mostra continha fotografias da Guerra Civil americana e imagens mais antigas da fronteira do país produzidas durante expedições para o Novo México e Arizona, Parque Yellowstone, outras da expedição de Custer, e ainda das empresas *Union Pacific Railroad* e da *Alaska Railroad*. Adams ainda produziu novas ampliações de fotografias de Matthew B. Brady cujos negativos estavam nos arquivos de várias instituições americanas. As fotografias estéreo montadas com os visores foram produzidas na década de 1870 – eram muito populares na segunda metade do século XIX.

Baseando-se na *checklist* e nas informações do *press release*, sabemos que as fotografias da Guerra Civil são as criadas por Brady (dentre elas retratos) e as encontradas no livro de Gardner – “Sketchbook of the War” – com obras dele mesmo e de Barnard & Gibson, Wood & Gibson, e T.H. O’Sullivan. As imagens do Alaska são de H.C. Barley, e H.G. Kaiser; dois fotógrafos registraram a construção da *Union Pacific Railroad*: A. J. Russell (todas elas doadas ao museu pela empresa) e John Cabott (todas deste são fotografias estéreo); há apenas uma fotografia da expedição de Custer e é uma fotografia estéreo de W. H. Illingworth. Também havia várias imagens de índios americanos de E.S. Curtis, D’Heureuse, Clarence King, Ben Wittick e de outro fotógrafo desconhecido – Adams apresentou quatro obras de autor desconhecido, assim como um álbum: “Pacific Coast Scenery”, de 1872. As fotografias de William H. Jackson são basicamente do que viria a ser o Parque Yellowstone – segundo Adams o parque foi instituído em parte graças as fotografias de Jackson⁸³ – e dentre suas obras apresentadas estão fotografias estéreo e um álbum: “Photographs of the Yellowstone National Park and Views in Montana and Wyoming Territories”, de 1873. Já o fotógrafo Charles G. Johnson é representado por um álbum: “History of the Territory of Arizona, 1868”. Sete outros fotógrafos são representados por apenas uma fotografia.

T.H. O’Sullivan têm obras no livro de Garner e em outro montado por ele mesmo e por W. Bell (“Photographs of the Western Territory of the United States”, de 1871-73); Adams ainda selecionou uma fotografia estéreo de O’Sullivan. Ambos os álbuns foram

⁸³ MoMA *press release* 42228-15, de fevereiro de 1942.

doados por Ansel Adams ao museu em memória de Albert H. Bender, um importante doador de fotografias ao museu que havia morrido recentemente. As muitas fotografias expostas foram ou doadas ou emprestadas – tanto por colecionadores quanto por instituições. Os colecionadores que colaboraram foram Francis P. Farquhar, Samuel E. Day, William H. Jackson – era um dos raros fotógrafos expostos que ainda era vivo; ele visitou a mostra, poucas semanas antes de falecer⁸⁴ - e Robert Taft, que escreveu o livro *Photography and the American Scene*.

Adams comenta a exibição da seguinte forma:

“In this exhibition we have brought together some of the photographs of the Civil War by Matthew Brady and his associates, and some of the photographs by those hardy men who, following the Civil War, turned their lenses on the vast spaces of the West – the American Promised Land.

“The ‘Frontier’ is not limited by any specific boundary of time – O’Sullivan in the Colorado in the 1870’s, Jackson in the Northwest in the 1870’s and 1880’s, the building of the Alaska railroad in the early 1900’s – all were ‘Frontier’ photographic material. New territories made new problems, new problems required new solutions. (...) In this exhibition we made no effort to give historical evaluations or to make comprehensive selection of the work of fifty years; it is planned to suggest the product of a most vital era of American photography. Above all these photographs indicate the positive value and importance of the simple, straightforward approach to the medium, and will undoubtedly give encouragement and confidence in contemporary photographers who, possessing miraculous equipment and materials, seek expression of their experiences in a difficult and uncertain time.”

Por essa última declaração de Adams vemos que ele encontra três propósitos para a mostra. Primeiramente ela apresenta fotografias de um período de grande produção fotográfica americana (assunto tratado com detalhes por Taft em seu livro, que contém capítulos específicos sobre a Guerra Civil e a Fronteira Americana; e de passagem por Beaumont em seu catálogo de *Photography 1839-1937*); em segundo, Adams defende a fotografia pura da qual é adepto quando escreve “straightforward approach”; e em terceiro

⁸⁴ NEWHALL, 1993, p. 67-68.

apresenta fotografias de guerra, as primeiras do gênero, já em meio a Segunda Guerra Mundial, quando fotógrafos vão à Europa para registrar o conflito.

Para justificar a presença dessas fotografias no MoMA, Adams explica que mesmo que o propósito não tenha sido a criação de obras de arte, esses fotógrafos produziram imagens de qualidade e que a simplicidade ressaltou as características do meio fotográfico:

“These men had no time or inclination for self-conscious ‘art’; hence, a viril quality of art was achieved as is often the case when expression depends on function. The perfection and technique were usually adequate – at times inspired – and the severities of the environment and the limitations of the equipment and materials only served to strengthen and clarify the photographic concept.”

Em um relatório de atividade para a diretoria do museu em setembro de 1942 no entanto, Adam ainda esclarece que sua seleção visou o aspecto estético das imagens muito mais do que o histórico:

“The Photographs of the Civil War and the American Frontier Exhibit I consider my most important contribution. My intention in preparing this exhibit was to concentrate on the esthetic aspects of this phase of American photography rather than on the historical aspects. Again there was certain criticism based on historical paucity. I believe, however, that the quality of the exhibit, handsomely hung by Mr. Newhall, justified the elimination of some well-known historical pictures which do not achieve an artistic significance.”⁸⁵

Como não pudemos ter acesso a todas as fotografias expostas, não iremos apresentar análise sobre obras específicas, até porque são muitas. E as poucas matérias de jornal que encontramos reproduzem as informações do *press release* e os comentários de Adams sobre a exposição. De Elizabeth McCausland, do *Sunday Union & Republican*, encontramos dois textos instigados pela exposição. No primeiro⁸⁶ ela escreveu que as fotografias são uma forma de aproximação dos fatos do passado muito mais tocantes e impactantes que os documentos históricos e estatísticas. A crítica preferiria que mais espaço tivesse sido dado

⁸⁵ Relatório enviado a Nancy Newhall em 5 de setembro, 1942. **Beaumont Newhall Papers**, III.3. The Archives of the Museum of Modern Art.

⁸⁶ McCAUSLAND, Elizabeth. Photographs of Civil War and the Frontier. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 8 mar., 1942. AAA5068.

as fotografias da Guerra Civil – isso porque a maior parte das imagens referem-se a fronteira americana. No segundo⁸⁷, escrito meses após a exposição, ela faz uma breve apreciação da história da fotografia do século XIX, citando a mostra *Photographs of the Civil War and the American Frontier* e os livros de Taft *Photography and the American Scene* e de Beaumont (o catálogo da exposição de 1937 que tornou-se o livro *Photography: a Short Critical History*).

Em fins de 1943, Nancy e Williard Morgan prepararam a exposição *100 Years of Portrait Photography* (4 de novembro a 7 de dezembro) com 76 obras de 38 fotógrafos. Apenas onze delas, de oito artistas, foram emprestadas; todas as demais já faziam parte da coleção ou por compra ou por doação. Apenas três das que faziam parte da coleção foram adquiridas antes de 1940 (de Ansel Adams, D.O. Hill e Dorothea Lange). A maioria dos retratos foram produzidos nas décadas de 1930 e 1940 e quase a totalidade dos artistas representados eram ainda ativos. Os fotógrafos mais antigos eram D.O. Hill, Atget, Mathew Brady, Julia Margaret Cameron, Clarence White e Stieglitz (também com obras contemporâneas). Stieglitz é uns dos artistas com mais obras expostas, acompanhado por Brady, Berenice Abbott e Edward Weston. É interessante nesse momento repararmos que a maior parte dos fotógrafos apresentados nas exposições fotográficas são do sexo masculino. Há algumas mulheres em destaque como Berenice Abbott, Helen Levitt, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Lisette Model, Barbara Morgan e mesmo Genevieve Naylor e Thérèse Bonney. As três últimas tiveram exposições individuais no MoMA, mas nenhuma delas montada pelo Departamento de Fotografia – Helen Levitt será a única ainda nesse ano de 1943. Nessa exposição de retratos, no entanto, a presença de mulheres fotógrafas nos parece ser mais representativa. Elas são um terço dos artistas, embora suas obras não atinjam um quarto das obras. As mulheres presentes são Berenice Abbott, Julia Margaret Cameron, Elizabeth Colman, Louise Dahl-Wolfe, Sybil Freed, Lotte Jacobi, Dorothea Lange, Helen Levitt, Lisette Model, Barbara Morgan, Doroty Norman e Rogi-André.

⁸⁷ McCAUSLAND, Elizabeth. *Photography as Factor in Social Development*. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 30 ago. 1942. AAA5068.

No que diz respeito à exibição de maneira geral, a maioria das obras são retratos de personalidades, principalmente de artistas: James Joyce e Atget (por Abbott), Walt Whitman e Abrahan Lincoln (por Brady), John Herschel (por Cameron), Marc Chagall (por Klaus W. Herrmann), Thomas Mann e Albert Einstein (por Jacobi), Frida Kahlo (por Nickolas Muray), Piet Mondrian (por Arnold Newman), Stieglitz (por Dorothy Norman), Duchamp (por Man Ray), Max Ernst e Picasso (por Rogi-André), Bernanrd Shaw (por Steichen), e Dorothy Norman e Georgia O'Keefee (por Stieglitz). Não podemos deixar de considerar o fato de que os retratos fotográficos possuíam para o museu uma importância outra além da de obra de arte. Eles eram e são um arquivo de retratos dessas personalidade e artistas que certamente podem ser aproveitados por outros departamentos – principalmente o de pintura e escultura – em livros, catálogos, *press releases*, exposições, etc.

Contudo, a questão mais relevante que a exposição *100 Years of Portrait Photography* levanta é a de uma irraigada e inegável tradição fotográfica. A fotografia inseriu-se num universo que já produzia imagens, e no qual o retrato era uma modalidade estabelecida. Inevitavelmente, a imagem mecânica carregou influências, mas suas peculiaridades tornam possíveis outras abordagens e efeitos.

A *label* de introdução declarava:

“For a hundred years photography has been the popular portrait medium. It fulfills easily our desire to preserve our individuality. This exhibition, briefly reviewing a century, purports to show that photography far from being hash or literal, is, in imaginative hands, capable of the most subtle penetrations and interpretations of personality. Most of the photographers represented are not only professionals but professional portraitists; for the others photography is a passion rather than a livelihood.”⁸⁸

Os textos⁸⁹ chamavam a atenção para o fato de que os fotógrafos dedicados ao retrato herdaram a tradição iniciada pela pintura. A exposição, então, separava as imagens em grupos e em cada um deles era ressaltada uma característica do retrato ou possibilidade

⁸⁸ *Label* coletada nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁸⁹ Apesar de termos as *wall labels* da exposição, o material está rabiscado e rearranjado. Por esse motivo não podemos reproduzir as divisões por grupos exatamente como estavam na mostra original, o que nos fez decidir por não reproduzi-las aqui.

de abordagem por parte do artista. Segundo os mesmos textos, o retrato fotográfico proporciona variadas possibilidades: o uso dos detalhes ao fundo da imagem, de técnicas diferenciadas como a solarização, dos *close-ups*, dos comentários emotivos nos rostos retratados, e da relação entre pessoas quando mais de uma pessoa é fotografada.⁹⁰

Em termos de tradição, a próxima exposição lida com um movimento exclusivamente fotográfico e duradouro na história do meio: o pictorialismo. Apesar de Adams, Nancy e Beaumont não apreciarem o estilo por considerar que ele apoia-se na pintura e promove interferências maçissas no processo fotográfico, não se poderia negar que o pictorialismo ainda era ativo e que era uma importante vertente da fotografia. ***Pictorialism in Transition***, de 1944 (16 de fevereiro a 19 de março) [Fig. 29] foi apresentado como um *Study Show* no *Photography Center*. O *label* explica que a exposição não era extensiva e apenas apresentava seleções de algumas coleções:

- “1. the prize winners of the traditional salon, chosen from the Oval Table Collection;
2. A representative selection from the salon prints of the Rockefeller Center Camera Club;
3. The work of certain Pictorialists whose importance is generally acknowledged;
4. Work by photographers most of whom are or have been members of the Pictorial Photographers of America, which indicates a living individual approach.”⁹¹

A *checklist* que encontramos não especifica todos os empréstimos. Acreditamos, porém, que as obras emprestadas de J.M. Big sejam da referida *Oval Table Society*.⁹² As obras que faziam parte da coleção do MoMA eram quatro de Clarence White, três de Arnold Genthe e uma de Stieglitz; ou seja 8 fotografias dentre as 74 expostas. Apesar das imagens de Harriet Veissi e Thurman Rotan presentes não serem da coleção, ambos

⁹⁰ Como a exposição foi a primeira realizada no *Photography Center* e inaugurada juntamente com o espaço, as matérias de jornal que encontramos apenas citavam o evento e centram-se na abertura do *Photography Center*.

⁹¹ Material encontrado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

⁹² Idem.

possuíam outras na coleção do MoMA. Dessa forma, cinco dos 39 fotógrafos estão representados na coleção de fotografias do museu.

Juntamente com a exposição o *Photography Center* anuncia a “todos os amadores sérios” que pretendia organizar uma exibição da melhor fotografia amadora contemporânea e, assim, pede que os fotógrafos submetam suas obras sem nenhuma restrição ou taxa. O texto deixa claro que essa iniciativa era baseada na percepção de que muitos fotógrafos insatisfeitos com o “sistema de salão” não têm para onde enviar seu trabalho. Não encontramos nenhuma exposição do gênero em todo o material adquirido nos arquivos, biblioteca ou *Photography Study Center* do museu. Contudo, não podemos ter certeza absoluta de que ela nunca aconteceu: em meio as matérias de jornal que copiamos dos arquivos de relações públicas do museu – disponíveis no *The Archives of American Art* – lemos uma coluna de Bruce Downes⁹³ em que ele escreve sobre uma pequena exposição do fotojornalista Herbert Giles que aconteceu em janeiro de 1944 no *Photography Center*. Como não há *press releases* sobre algumas exposições apresentadas no centro, podemos supor que as atividades do anexo do museu não foram metodicamente divulgadas, principalmente no caso de exposições pequenas e informais. Da mesma forma, sabemos que o Departamento e o anexo realizaram inúmeras palestras sobre fotografia – muitas vinculadas às exposições – das quais não tratamos aqui justamente por não terem sido catalogadas.

Apesar de serem poucas as referências à essa exposição de fotografias pictorialistas, podemos, através das matérias de jornais, recriá-la vagamente. Segundo Mabel Scacheri⁹⁴, do *World-Telegram*, *Pictorialism in Transition* foi dividida em quatro seções: uma com “traditional pictorials” emprestadas da *Oval Table Society* (cita especialmente F.J. Mortimer, William Zerber, Eugene Hutchinson), com imagens em “soft focus”. Outra de “typical salon exhibit of a modern camera club” emprestadas da *Rockefeller Center Camera Club*, que Scacheri define como basicamente “straight photography”. Uma terceira seção com obras de notáveis fotógrafos do passado (Clarence White, Gertrude Kasebier, Doris

⁹³ DOWNES, Bruce. Photography. **Citizen**, Brooklyn, NY, 12 jan. 1944. AAA5076.

⁹⁴ SCACHERI, Mabel. Your Camera. **World-Telegram**, New York, NY, 26 fev. 1944. AAA5076.

Ulmann e Arnold Genthe) que a crítica acredita serem referências importantes para qualquer um interessado em fotografia, mesmo que essas obras específicas não sejam, em sua visão, as mais representativas desses fotógrafos. E uma última seção intitulada “Toward a New Approach”, sobre a qual ela escreve: “What was new about them?”.

No jornal *Post*⁹⁵ outro jornalista critica o próprio título da exposição dizendo que esperaria uma apresentação de obras dos salões dos últimos 20 ou 30 anos, para que se pudesse perceber as diferenças ao longo dos anos (justifica a escolha de salonistas porque, como explica, a fotografia de salão e pictorialismo passaram a significar a mesma coisa tanto para os fotógrafos quanto para o público). Segundo ele, a base de comparação não é encontrada na mostra. Ao invés disso, a exibição contém três grupos de imagens com pouca relação entre si. No primeiro andar havia uma dúzia de exemplos de fotografias de salão europeu (“corny”, como ele denomina), e “pretty sad local pictures” sendo a maioria de “would-be salon kings who cannot quite make the grade even in that dead-end alley of art”. No segundo andar havia algumas obras de White, Kasebier (pictorialistas de 25 atrás); e na principal sala de exposições uma boa apresentação de “fine contemporary photography” que segundo ele é antítese do pictorialismo contemporâneo (Ira Martin, Robert Janssen, Samuel Grierson, Emmanuel Weil, Frank Navarra, Helen Salomon e outros). Essas últimas obras valem a pena serem vistas, considera o crítico.

Como vemos aqui, a visão dos críticos é distinta e a exposição não nos parece ter tido impacto ou ter mostrado uma percepção individual ou específica da curadoria sobre o pictorialismo. Assim, como explica-se na *label*, tratava-se de um evento desprezencioso. Talvez tenha relação com o fato de Willard Morgan querer atrair o apoio dos grupos pictorialistas – em especial a *Pictorial Photographers of America*, muito influente naquela época no meio fotográfico. Pensamos dessa forma não apenas pelas declarações sobre a necessidade de investimentos externos sobre as quais tratamos quando escrevemos sobre a abertura do *Photography Center*. Outro indício dessa tendência está em carta escrita por Soby a Beaumont em agosto de 1944, ao falar sobre o fechamento do centro, cuja existência não passou de oito meses:

⁹⁵ Photography. *Post*, New York, NY, 4 fev. 1944. AAA5076.

“I think that the reduction in the size of the Department was the only possible solution. Perfectly frankly I think if we had gone on with the Center, we would have come more and more to depend on Camera Clubs, the photographic industry, and so forth” (NEWHALL, 1993, p. 109).

O próprio fato do Departamento convocar fotógrafos insatisfeitos com os salões é mais um indício de uma rejeição aos estilo pictorialista que caracterizava os salões. Vejamos dessa forma: os pictorialistas não foram “convidados”, pois já tinham seu espaço em outros lugares, e o museu indiretamente declara preferencia por outras vertentes da fotografia ao acolher os demais artistas.

Em 1945 *French Photographs: Daguerre to Atget* (21 de fevereiro a 27 de maio) pela primeira vez exclui a fotografia americana de uma exposição. Nancy Newhall e Thérèse Bonney (que já havia exposto no MoMA em 1940-41) selecionaram aproximadamente 57 fotografias, uma pintura, quatro álbuns fotográficos, uma câmera e um livro a partir de várias coleções privadas e públicas. As coleções particulares que estão na *checklist* são de Berenice Abbott – todas as obras de Atget -, de Thérèse Bonney, Victor Barthélemy – de quem Beaumont havia emprestado obras para *Photography 1839-1937* -, de M. Sirot, e de Julien Levy – dono da galeria Julien Levy, grande patrocinadora da fotografia em Nova York. Os demais empréstimos foram do *Louvre* de Paris, da *Eastman Historical Collection* e do *Conservatoire National des Arts et Metiers*. Embora não esteja na *checklist*, o *press release*⁹⁶ ainda inclui na lista a Coleção Gilles – não sabemos quais obras. Essa não é a única informação excluída da lista encontrada: o documento de divulgação da destaque a uma microfotografia de manchetes de jornal enviada por pombo correio a partir de Paris em 1870; um álbum de 25 *cartes de visite* de celebridades, uma câmera fotográfica que pertencia a Daguerre (ambos da coleção de Bonney); e a primeira edição do Manual de Daguerre, da coleção da *Eastman*.⁹⁷

As obras demonstram vários processos fotográficos como o daguerreótipo (coloridos também), o colódio, o calótipo, o albúmen, o estereógrafo (uma obra), a

⁹⁶ MoMA *press release* 45220-8, de fevereiro de 1945.

⁹⁷ A *checklist* que transcrevemos não mostra essas peças por não termos detalhes sobre elas.

fotomontagem (uma obra⁹⁸), e o woodburytype (uma obra). A pintura presente era uma retrato de Daguerre feito por Charles Millet⁹⁹ e os álbuns de Blanquart-Evrard, Maxime Du Camp, e de Charles Hugo & Auguste Vacquerie (e ainda o álbum de *cartes de visite* de Bonney). Também havia *cartes de visite* avulsas. De todos os artistas, apenas dois tinham obras na coleção do museu: Atget e Le Secq, ambos dentre os artistas com maior número de obras expostas.

Uma boa parte das fotografias são retratos, e outra de paisagens – entre elas urbanas, como as por Atget, e do Egito, por Du Camp; havia ainda fotografias de arquitetura de Le Secq e da construção da *Opera House* de Paris, por Delmaet & Durandelle. Da coleção do *Conservatoire National* foram emprestados daguerreótipos da *Exposição Universal* de Londres, de 1851. Os álbuns expostos são de Blanquart-Evrard (sobre as origens e transformações da fotografia), de Du Camp (sobre o Egito), e de Hugo & Vacquerie (imagens da família de Victor Hugo). Dessa forma, são vários gêneros, processos fotográficos, e suportes mostrados ao espectador. Ao mesmo tempo, ainda que várias das obras não tenham data, pelos processos podemos supor que sejam na maioria da segunda metade do século XIX. Atget é o único fotógrafo que alcançou o século XX. Nancy Newhall, cujas palavras foram citas no *press release*, declara que a exposição celebra a “notável” contribuição da França a fotografia em seus primórdios.

O *press release* sobre esse evento diferencia-se dos demais porque contém descrição de imagens em forma de análise do seu conteúdo ou gênero – conta por exemplo sobre o dos pombos correios. Em um dos trechos lemos sobre um daguerreótipo pintado de uma pai com suas filhas:

“This daguerreotype indicates quite plainly that life with father in those days was no laughing matter. Pater-familias himself, a burly, a stern-looking individual, is seated on a massive chair very much

⁹⁸ Esta foi uma das obras as quais não conseguimos ter acesso. Como nossa pesquisa se foca na fotografia contemporânea, não nos atemos às obras mais antigas. Contudo, grande parte delas está disponível na internet ou em livros que consultamos. Por esse motivo, várias exposições são tratadas em menor profundidade que outras no que concerne as obras apresentadas.

⁹⁹ Essa era a única obra emprestada do Louvre. Disponível em: < <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc&paramAction=actionGetOeuvre&idFicheOeuvre=114909>>. Acessado em 15 de outubro de 2007.

above the level of the couch on which the three girls are crowded. Papa has his foot commandingly on a footstool and the three girls, hair parted in the middle and slicked down at each side with lacquer-moothness, look properly meek and brow-beaten.”¹⁰⁰

O documento ainda cita as *cartes de visite*, as “lindas” fotografias arquiteturais de Le Secq, e os retratos de celebridades de Nadar. O trecho final explica que muitas das obras em exposição foram trazidas da Europa por Bonney antes da guerra, e cita sua origem.

Encerra-se aqui o grupo de exposições históricas oferecidas pelo museu, todas elas montadas pelo Departamento de Fotografia. O mesmo ocorreu com as exposições coletivas, da quais falaremos em seguida.

8.6. Coletivas:

Quatro foram as mostras coletivas apresentadas no espaço do museu entre 1940 e 1946. A primeira foi a exposição introdutória do Departamento de Fotografia e sobre a qual já escrevemos: *Sixty Photographs: A Survey on Camera Esthetics*, em 1940-41. O segundo foi **Mexico: 8 Photographers**, 1943-44 (13 de dezembro a 13 de fevereiro). Os fotógrafos apresentados foram Fritz Henle (23 obras), Anton Bruehl (7), Bradley Smith (12), Manuel Alvarez Bravo (4), Antonio Reynoso (5) [Fig. 28], Edward Weston (11), Paul Strand (10) e Helen Levitt (8). Encontramos pouco material sobre a mostra, apenas sua *checklist*, mini-biografias¹⁰¹ (provavelmente penduradas juntamente com as imagens de cada artista), e uma pequena citação em um *press release*¹⁰². Este último documento anuncia a exposição como uma “study exhibition” de fotografias feitas no México entre 1925 e 1943 por fotógrafos contemporâneos.¹⁰³

Dentre os oito artistas, dois são mexicanos e os demais americanos – dois destes são naturalizados. Segundo a mini-bio, Henle (americano de origem alemã) havia produzido suas obras como um relatório ao governo mexicano, e por este financiado; as fotografias,

¹⁰⁰ MoMA *press release* 45220-8, de fevereiro de 1945.

¹⁰¹ Material coletado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

¹⁰² MoMA *press release* 431123-61, de novembro de 1943.

¹⁰³ O *press release* anuncia o título *Mexico by Contemporary Photographers*, que foi posteriormente alterado. Não sabemos o motivo.

segundo o texto, demonstram a contribuição do México ao esforço de guerra e o progresso social e industrial do país, que esforça-se para eliminar a pobreza, a doença e a ignorância. Sobre Bruehl (americano de origem australiana) lemos que as imagens preto e branco apresentadas foram produzidas em 1932 e publicadas no ano seguinte em seu álbum “Mexico”; já seus os *kodrachromes* foram feitas no verão de 1933: “Both reflect Bruehl’s warm affection for the Mexican people.” As imagens as quais tivemos acesso são as preto e branco, que em si são retratos de pessoas pobres em seu ambiente cotidiano. Uma das fotografias é de mãos fazendo cerâmica. Os rostos são fortes e sérios, principalmente das crianças, que em duas obras encaram a câmera.

A mini-bio de Smith explica que ele, editor associado da revista *Click*, havia acabado de voltar do México e que suas fotografias demonstram “preocupação” com o choque entre um “estilo de vida antigo” e a tecnologia como a saúde pública e a indústria cinematográfica.

Manuel Alvarez Bravo é um dos mexicanos cujas obras foram expostas. A mini-bio conta que ele é autodidata, que é o fotógrafo mexicano mais conhecido daquela época (também era professor) e mostra uma apreciação concisa das impressões das obras: “The savage violence of his work often contains a fantastic humor.”

As *checklists* das obras não mostram datas e os nomes podem não ser os mesmo utilizados hoje em dia. Dizemos isso porque acreditamos que três das obras com os títulos “Window”, “Eating place” e “Workman assassinated in street”, são na verdade “Dauther of the Dancers” de 1933, “The Crouched ones”, de 1934 e “Striking worker murdered”, também de 1934 - as imagens são marcantes na obra do fotógrafo. Pensamos dessa forma pelo fato de termos nos deparado com situação semelhante no caso de “Migrant Mother”, de Dorothea Lange: no *Bulletin*¹⁰⁴ de introdução do Dept. de Fotografia a imagem é reproduzida com o nome “Pea Pickers Family, California”; na edição de *The History of Photography from 1839 to the Present* de 1949 como “In a camp of migratory pea pickers”, e na edição desse mesmo livro de 1982 como “Migrant Mother, Nipomo, California”. Além disso, como podemos ver na *checklist*, muitas obras não têm título, mas são descritas em parênteses. Apesar de nossa desconfiança, não podemos saber ao certo o que aconteceu.

¹⁰⁴ **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. VIII, no. 2, Dec-Jan, 1940-41, p. 11.

Sobre “Dauther of the Dancers” podemos ter certeza, já que encontramos uma nota de jornal sobre o artista com a reprodução dessa fotografia, só que intitulada “The Window”, assim como na mostra.¹⁰⁵ No caso das fotografias de Bravo, podemos dizer que foram produzidas na mesma época e que os títulos nos indicaram essa possível confusão. Mais do que isso, a presença dessas imagens significaria que essas obras destacavam-se no corpo do trabalho de Bravo e é interessante perceber que o museu já as expôs como exemplos do “melhor” do artista.

As obras de Antonio Reynoso, o outro artista mexicano exposto, foram dadas ao museu provavelmente na ocasião da exposição. A mini-bio diz que suas fotografias são instantâneas (“split second”) e que elas evocam “moods of strange power” - pede-se que se compare suas obras com as de Bravo e Levitt. Isso porque as obras desses três artistas são capturas de pessoas agindo de forma espontânea, são situações retratadas no “calor do momento”, por assim dizer. O fotógrafo se depara com as cenas e as capta, com o mínimo de interferência possível. Obtivemos no curso da pesquisa duas obras de Reynoso da coleção. “By the Market of Mercy” mostra pessoas sentadas na rua: uma mulher, ao lado de um homem deitado, estendendo o braço para outro, sentado e encostado em parede. “Annunciation” mostra duas mulheres em pé, olhando para o lado, com braços esticados como que apontando para algo; atrás delas outra, em pleno salto, com os braços para cima. Ao fundo há uma casa que assemelha-se a uma casa de fazenda, e a rua é de terra batida. A cena é alegre e há poeira no ar. Os títulos demonstram uma atribuição de significado às imagens: a mulher da primeira fotografia que aparenta pedir algo está na “mercy street”, e as moças da segunda obra parecem estar agitadas pela aproximação de algo – interpretado pelo fotógrafo como uma anunciação. Reynoso, por essa atitude ligeiramente mais distante da fotografia que chamamos de documental, diferencia-se.

Os demais três fotógrafos, Weston, Strand e Levitt, como veremos, são bem conhecidos e reconhecidos pelo Depto. São três dos quatro artistas que terão individuais no MoMA sob a curadoria oficial dos Newhall.

As mini-bios contam que tanto Weston quanto Strand viveram no México. O primeiro entre 1923 e 1926, e o segundo entre 1932 a 1934. Weston, explica o texto, é o

¹⁰⁵ **Christian Science Motion**, Boston, Mass., 24 jul. 1946. AAA5094: 109.

mais abstrato entre todos os fotógrafos e suas imagens do México já demonstram um senso de estrutura formal que dominaria seu trabalho nos anos seguintes. Sobre Strand, a mini-bio conta que as fotografias apresentadas são parte do portfólio do artista “Photographs of Mexico”, de 1940. Além da extraordinária “riqueza em qualidade”, as obras mostram seus sentimentos sobre a trágica nobreza e dignidade do povo mexicano. Não podemos deixar de notar a perspectiva misericórdiosa que a curadoria do museu vê nas imagens de indivíduos mexicanos. A palavra “trágica” dá esse tom. As fotografias em si são retratos limpos e diretos de pessoas, mas a diferença de vestimentas e atividades causam um estranhamento aos curadores de forma que eles viam a cultura mexicana predominantemente como pobreza.

Finalmente, Levitt passou alguns meses de 1941 no México (principalmente na cidade do México e nos subúrbios de Tacubaya). O texto declara que apesar da instantaneidade, a artista consegue captar um humor lírico do lugar e a essência das relações humanas cotidianas no México.

A exposição sobre o México nos dá um exemplo da visão da fotografia por parte do museu como uma arte que adquire qualidade apenas no eixo Estados Unidos-Europa. A presença de maior número de artistas americanos nessa exibição não pode ser ignorada. Esta teria sido uma boa oportunidade, devido ao tema, de trazer fotógrafos mexicanos para as paredes do MoMA. No entanto, isso não ocorreu. Claro que devemos levar em consideração que o museu é americano e que assim deveria privilegiar os artistas de seu país. Mas também pensamos que um museu de arte moderna importante poderia, sim, buscar a arte além das fronteiras dos países já focados pelo *mainstream*. O fato de que a possibilidade de se fazer isso ter sido talvez ignorado pelos curadores nos mostra uma visão centralizadora que na verdade não se interessa pela fotografia como um todo. As causas e os reflexos dessa atitude são amplos, e poderemos falar melhor sobre isso adiante.

New Workers de 1944 (22 de março a 30 de abril) montada no Photography Center, apresentou obras de seis fotógrafos. Não encontramos a *checklist*, no entanto sabemos que cada um dos artistas expôs um ou mais ensaios fotográficos. Eles foram: “2 Nightclubs” de Lisette Model [Fig. 32], “Rehearsal” de Adrian Siegel, “East Side” de Walter Rosenblum,

“New York Streets – Conney Island” de Morris Engel [Fig. 31], “14 Variations from Sequence” de Dorothy Norman e “New Mexico” de John Candelario.

Segundo uma matéria de jornal de John Adam Knight¹⁰⁶, foi produzido um catálogo para a exposição. Não o encontramos no museu, mas apenas os textos que ele conteria. Por estes, adquiridos nos arquivos do *Photography Study Center*, pudemos ter pistas de quais fotografia foram expostas. Sabemos que os textos foram escritos por Nancy Newhall (a curadoria deve ter sido dela também) porque James Thrall Soby escreveu uma carta a ela em 3 de maio de 1944 comentando a crítica de Knight (nessa carta ele chama os textos de *labels*, o que nos faz incertos quanto a existência de um catálogo). Nessa matéria¹⁰⁷, o crítico elogia as obras expostas: para ele a maioria é muito boa, as de Adrian Siegel são excelentes. Mas não gosta das de Rosenblum e de Norman (muito amadora, segundo ele). No entanto, ele achava que os textos sobre as imagens eram “excessivamente místicos” e que diziam coisas sobre as fotografias que o espectador não vê. Soby escreveu a Nancy tentando aconselhá-la a não escrever sobre as obras de forma emocional. Segundo ele o museu tem a preferência por textos mais factuais e contidos. Nancy teria tentado incutir um “clima” (*mood*) nas fotografias que teria tornado seu texto muito “pesado”. Ele fala que o ensaio que ela escreveu no catálogo de 15 anos do museu era muito mais claro e forte, estilo que ela deveria seguir.

Voltando as fotografias, os dois ensaios de Model são sobre as casas noturnas Sammy’s e Nick’s, ambos realizados por encomenda da revista *Harper’s Bazaar*. Para Nancy, a intuição de Model é psíquica e elétrica (essa é uma das frases que Knight critica). A forma massiça e dinâmica das imagens são enfatizadas pelo *flash* e pelo corte fechado e quadrado sobre o *subject*, conta Nancy. Após os comentários sobre os fotógrafos, há sempre uma mini-bio indicando também quando cada um foi exposto no MoMA e se o artista tem obras na coleção.

Adrian Siegel, continua Nancy, foi músico da *Philadelphia Orchestra* por 21 anos (também era pintor). Ele fotografou músicos em pleno ensaio, sem as formalidades das

¹⁰⁶ **Beaumont Newhall Papers**, II.6, The Archives of the Museum of Modern Art.

¹⁰⁷ Idem. Por essa matéria, sabemos que os textos que encontramos no *Photography Study Center* são os do tal catálogo. Mas são textos muito curtos, que ao todo completam cerca de quatro páginas.

apresentações ou das fotografias de estúdio. Segundo ela, seu trabalho lembra o do fotógrafo Erich Salomon na década de 1920.¹⁰⁸

Walter Rosenblum foi representado por fotografias feitas no *East Side* de Nova York. Nancy diz que ele cresceu naquela região; seus retratos são sensíveis e suas fotografias de grupos são muito vivas, muito diferentes do estilo documental tradicional. Segundo ela, suas obras são exemplos de como a fotografia, através de como nos ensina a ver, sentir, pensar e expressar uma forma pessoal de ver, pode ajudar no combate a deseducação massiva e servir para desenvolver o pensamento amplo e alerta essenciais a democracia. Esse comentário de Nancy é muito pessoal e vai além daquilo que está nas imagens. Certamente é um dos trechos que incomodaram Knight por tentar de certa forma impor uma interpretação ao espectador.

O texto sobre Morris Engel, cujo ensaio fotográfico apresentado é sobre Coney Island, introduz o artista como alguém que conseguiu expressar de forma clara e plástica a relação entre pessoas. Nancy diz que, a princípio, suas obras podem parecer captações típicas do “estilo” de câmeras miniatura, mas que na verdade elas revelam solidão e sensibilidade. Acompanha esse texto e a mini-bio um ensaio de Paul Strand sobre a obra de Engel, publicado no livro sobre o este fotógrafo¹⁰⁹. Strand também destaca as fotografias que demonstram relações. Engel, segundo ele, vê seus *subjects* com muita intensidade e não mostra “tipos” e sim pessoas. Nancy, já que aprecia as mesmas qualidades nas obras de Engel que Strand (ou talvez tenha sido em muito influenciada pelas observações dele), poderia aqui ter omitido seu próprio comentário, visto que um corrobora o outro. Das fotografias de *Coney Island* que descobrimos na pesquisa, percebemos dinamismo nas imagens, geralmente captadas de um ângulo baixo; Engel mostra várias pessoas ao mesmo tempo, preferencialmente quando todas elas estão em alguma ação – de interação ou não. Coney Island deve ter sido um bom espaço para desenvolver essa abordagem destacada por Nancy e Strand: a praia abrigava uma grande quantidade de pessoas, quase que amontoadas nas areias da praia.

¹⁰⁸ Não conseguimos encontrar nenhuma imagem que foi exposta aqui, apenas uma possibilidade que não sabemos se faz parte desse grupo.

¹⁰⁹ Referencia do catálogo: **Photographs of People by Morris Engel**, The New School for Social Studies, 1939.

Diferente dos demais ensaios, não temos nenhuma pista de que fotografias de Dorothy Norman foram expostas. Nancy escolheu 14 delas de diferentes ensaios sem indicá-los. No texto, a suposta curadora atribui às obras um caráter feminino e sensibilidade semelhante a literatura. Um dos trechos que foram criticados por Knight está aqui: Nancy diz que as fotografias são calorosas e femininas, e que a fotógrafa parece carregar em suas mãos os símbolos líricos da experiência. Devemos concordar com o jornalista nesse momento, pois o texto de Nancy aqui ultrapassa até a observação pessoal (isso pode ter ocorrido porque ambas eram, de fato, muito próximas, e quando se conhece o artista nosso julgamento leva em consideração nossa visão da pessoa que cria).

John Candelario foi representado com fotografias no Novo México, obras que não pudemos encontrar. Ao mesmo tempo, o texto de Nancy sobre ele foi o mais técnico e certamente, por isso, menos privilegiado. Ela apenas escreve que ele representa a terra e as pessoas do local de forma direta e simples.

A maioria dos fotógrafos desta exposição tiveram suas obras publicadas em revistas. Alguns são mais conhecidos que outros e a novidade da mostra foi de fato apresentar artistas fora do grupo central no qual a curadoria do museu preferencialmente focava. A exposição seguinte também tenta abrir espaço para novas linhas de trabalho, muito mais talvez que *New Workers*. Nancy também faria a seleção deles, e isso ocorre quando a curadoria oficial de Beaumont estava extinguindo-se. Ele pediu demissão do cargo cerca de dois meses antes dessa exposição, mas sabemos que Nancy o programou pelo ensaio de Edkins sobre ela na ocasião de sua morte. Quando tratamos do papel de Nancy na curadoria de seu marido transcrevemos um trecho desse texto, que conta que foi ela quem introduziu no MoMA obras dos artistas que participaram da exposição da qual iremos tratar a seguir.

Antes disso, nos é possível transcrever um trecho de uma carta que Beaumont mandou a Nancy em 17 de dezembro de 1944, em que fala sobre *New Workers*:

“The New Workers show is the most important. Perhaps even more than Paul’s [Strand] and Edward’s [Weston]. Theirs will be the greatest achievements, but the consequences of the New Workers show will be one-man full dress shows of the future. I am intrigued by the number of totally new names nominate” (NEWHALL, 1993, p. 129).

Na carta, o curador se mostra preocupado com a necessidade de dar suporte a novos artistas. Ele se pergunta o quanto o museu fazia para encorajar novos talentos. Para ele, além de mostrar nomes consagrados o museu deveria estar atento aqueles que têm potencial. De fato, *New Workers* foi também anunciado como *New Workers I*, demonstrando uma intenção de seguir com um projeto de caça a novos artistas.

McCausland escreveu sobre a exposição no *Sunday Union & Republican*¹¹⁰. Ela diz que o *Photography Center* é um bom lugar para estudar as fotografias de perto e perceber as nuances das diferentes formas de impressão. Sobre a exposição, ela destaca os trabalhos de Rosenblum, Siegel e Model, jovens que, segundo ela, são adeptos da escola documentarista: os pictorialistas lutaram contra a noção da fotografia como imagem mecânica, e o movimento dos documentaristas revolta-se contra o formalismo da “straight photography” e o perfeccionismo da f/64, define a crítica. Para ela, os documentaristas acham que nada é mais inspirador e emocionante do que ver como é a humanidade.

Uma das iniciativas de estímulo a novos talentos se concretizaria em novembro de 1945, quando o museu anuncia o *Photography Fellowship* de US\$1.000. Um comitê formado por Willard Morgan, Edward Weston e Beaumont Newhall analisou as propostas de 49 fotógrafos – oito mulheres dentre eles. A contemplada foi Helen Levitt cujo projeto era continuar com seu trabalho nas ruas de Nova York. Falaremos mais dela quando tratarmos de sua individual no MoMA em 1943. Nesse projeto ela escreveu:

“In general I have been attempting to accomplish the following: to seize upon and record those apparently accidental disarrangements that nevertheless and in seeming contradiction provide a more intense apperception of reality. A city of this size and varied character constantly forces into the open materials for my camera; for instance the games of children, with their uninhibited and astouning improvisations; and the sudden nuances that reveal deep representations of the unyoung.”¹¹¹

¹¹⁰ McCAUSLAND, Elizabeth. Photographic show at Modern Museum. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 2 abril 1944. AAA5076.

¹¹¹ MoMA *press release* 46318-16, de março de 1946.

New Photographers, de 1946 (19 de junho a 15 de setembro) apresentou 73¹¹² trabalhos de 17 fotógrafos¹¹³. Vinte dessas obras eram *kodachromes* (duas obras em papel não constam na *checklist* encontrada). Não pudemos descobrir com certeza quem foi o curador, mas temos pistas que apontam para Nancy. O texto de Edkins que citamos indica que ela foi quem introduziu no MoMA os fotógrafos Harry Callahan e Aaron Siskind¹¹⁴. Embora o segundo tenha participado de *Image of Freedom*, o primeiro só surgiu em *New Photographers*, o que nos levou a essa dedução. Outro indício de que a curadoria foi dos Newhall está no livro de Steichen (naquele momento já orbitando o Departamento de Fotografia) *A Life in Photography*¹¹⁵, no qual ele conta que a primeira exposição que montou para o MoMA foi *Three Young Photographers: Leonard McCombe, Wayne Miller, Homer Page*, de 1947. *New Photographers* foi uma das exposições de transição de comando do Departamento de Fotografia; a outra foi a individual de Henri Cartier-Bresson, em 1947.

Os fotógrafos participantes foram Arnold Newman [Fig. 41], Aaron Siskind [Fig. 42], Joe Munroe, Todd Webb, Rosalie Gwathney (a única mulher), Max Dupain, Arthur Leipzig [Fig. 40], Godfrey Frankel, Homer Page, Alfredo Boulton, Gyorgy Kepes, Harry Callahan, Robert Janssen, Frederick Sommer, Stanley Clough, Alfredo Reynoso, e Howard Dearstyne. O *press release* da exposição divulgou uma mini-bio de cada artista, que, nas *labels* vinha ainda acompanhada de frases dos fotógrafos sobre seu meio artístico.¹¹⁶ A *label* de introdução explica que a mostra apresentava fotógrafos contemporâneos e seus trabalhos de fotografia criativa: todas as fotografias foram feitas com o propósito de expressão pessoal, e elas variavam do registro da vida em um momento revelador ao registro criativo da luz, sombra e textura. As frases sobre a fotografia foram escritas a pedido do museu, que montou a exposição para um itinerário pelo país.

¹¹² Não conseguimos determinar quantas obras de Harry M. Callahan foram expostas.

¹¹³ MoMA *press release* 46613-31, de junho de 1946.

¹¹⁴ Nancy Newhall/*Untitled 10/Quarterly of The Friends of Photography*, 1976, p. 6.

¹¹⁵ STEICHEN, Edward. *A Life in Photography*. Garden City: Doubleday, 1963, p. 13-14.

¹¹⁶ Ambos documentos foram coletados nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA. O *press release* era o de número 46613-31, citado acima.

De todas as obras, apenas cinco são parte da coleção do museu (todas as outras foram emprestadas pelos próprios artistas): uma de Newman¹¹⁷, as três de Reynoso, e a única de Leipzig. As mini-bios desses 17 fotógrafos informavam de onde eles eram, quando começaram a fotografar, onde trabalhavam, e onde estudaram. A informação mais interessante sobre eles é com que quem estudaram fotografia. Vamos a eles.

As fotografias de Newman são retratos que fazem parte da série “Portraits of Artists”. O fotógrafo, um dos grandes retratistas do século XX, capta seus *subjects* em ambientes que refletem seu trabalho. A imagem de Mondrian ao lado de um cavalete, por exemplo, forma um jogo de linhas verticais e horizontais semelhante ao estilo do pintor.

Aaron Siskind, que já havia sido exposto no *Image of Freedom* em 1941 e que tinha duas outras obras na coleção, apresentou três fotografias das quais conhecemos uma (“Symbols in Landscape”), que explora forma e textura de maneira abstrata – característica de grande parte de seu trabalho. Uma de suas frases que traduz suas obras é: “I regard the picture as a new object to be contemplated for its own meaning and its own beauty”.

Joe Munroe estudou fotografia com Ansel Adams, Nicholas Ház e Arthur Siegel (todos estes com obras na coleção do MoMA). Suas obras aqui apresentadas não foram encontradas. Ele tinha uma obra na coleção do museu adquirida através da competição *Imagem of Freedom*.

Reynoso reaparece com duas obras já expostas em *Mexico: 8 Photographers*, e mais uma, “A Woman”, também parte da coleção do museu. Em sua citação ele diz que a lente da máquina só cria algo significativo se usada com sensibilidade e verdade poética.

Callahan apresentou uma série de dez *kodachromes* (“Series of Neon Lights Abstractions”, 1945). Ainda havia duas¹¹⁸ outras fotografias suas da série “Shop Windows, Detroit”, 1945. Ele escreveu:

“I want to free myself of convention from the standpoint of feeling and understanding so as to react visually to the things that I feel photographically, thereby establishing a small pattern of my feelings about living”.

¹¹⁷ No entanto, segundo a lista de obras que o museu nos cedeu, os retratos de Max Ernst e de John Sloan também faziam parte da coleção.

¹¹⁸ O número de obras é incerto, mas pela quantia geral de fotografias e pelas imagens da exposição acreditamos que sejam duas.

Todd Webb, que também estudou com Adams, teve obras apresentadas em dois momentos na sequência de fotografos pendurados nas paredes do museu. Infelizmente não encontramos muito material sobre ele. Sobre sua prática fotográfica ele escreveu:

“The experience of seeing people as something living and beautiful and getting some of it on paper was wonderful for me”.

O húngaro Gyorgy Kepes havia sido professor da Escola de Design de Chicago e publicado o livro “Language of Vision”, 1944. Ele já havia sido apresentado no MoMA na exposição *Painting with Light/ How to make a Photogram*, de 1942, e todas as obras aqui presentes são abstratas.

Frederick Sommer, americano nascido na Itália, havia fotografado arquitetura no Brasil anos antes. Suas obras apresentadas na exposição trabalham com textura. Uma delas foi adquirida pelo museu através de *Image of Freedom*.

Homer Page, que terá destaque na primeira mostra organizada por Steichen como diretor do Dept. de Fotografia, estudou na Escola de Design de Chicago. Suas obras fazem parte da série “The Problem with Kids”. Sua frase que acompanhava as fotografias:

“Many times, the actions of people give some indication of their inward seethings and uncertainties. I would like to crystalize and communicate these manifestations”.

Sobre o alemão Robert Janssen nada sabemos a não ser que algumas de suas imagens são ampliações (5x). Ele escreveu que revelar aquilo que o olho não vê é, para ele, a função mais importante da câmera. Nos parece que Janssen está perdido com sua visão científica da fotografia em meio a artistas. A escolha dele para a exposição é quase que inexplicável. Talvez as imagens nos proporcionariam outra percepção.

As obras de Stanley Clough – que fazia parte da coleção do MoMA com duas fotografias abstratas -, do venezuelano Alfredo Boulton¹¹⁹, de Rosalie Gwathmey¹²⁰

¹¹⁹ Ele foi um importante historiador de arte da Venezuela. Website sobre seu trabalho disponível em: <<http://www.fundavollmer.com/alfredo.htm>>. Acessado em novembro de 2007.

¹²⁰ Matéria do **New York Times**, de 2001, sobre ela disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990DE6DC1230F935A25751C0A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=print>>. Acessado em novembro de 2007.

(estudou com Luke Swank e na *Photo League*), do australiano Max Dupain, e de Godfrey Frankel não foram encontradas pela pesquisadora. Entretanto, sabemos que Webb, Gwathmey e Frankel eram do *Photo League*¹²¹. Em entrevista¹²², Frankel conta que quem o indicou para levar suas obras para o MoMA foi Stieglitz. Ele lhe disse para mostrar seu trabalho para os Newhall, e foi provavelmente como entrou na exposição. Segundo o fotógrafo, Beaumont e Nancy frequentavam muito o *Photo League*. No entanto colecionavam imagens diferentes da produção de clubes de fotografia.

Já Dupain, sobre quem a exposição não ofereceu nenhuma informação, é um fotógrafo reconhecido na Austrália pelo seu pioneirismo modernista. No entanto, as obras apresentadas no MoMA são imagens que fez de nativos da Nova Guinéa. Suas imagens de arquitetura, retratos e ensaios de formas de texturas eram desconhecidos ou foram ignorados pela curadoria.¹²³

Arthur Leipzig é outro que estudou fotografia na *Photo League*. Naquele ano de 1946 ele trabalhava para a *International News Photo*, agência de fotografias. A sua fotografia na exposição, que fazia parte da coleção, mostrava crianças olhando através de uma vitrine. Ele escreveu: “I attempt in my photography to reveal the tenderness, the pathos and the dignity of the people around me.”

Howard Deartyne, que apresentou dez *kodachromes* de sua “Series of Outdoor Close-ups”, foi estudante de arte na Bauhaus entre 1928-34 e, segundo sua mini-bio realizava seus trabalhos apenas nesse suporte fazia dez anos.

¹²¹ A Biblioteca Pública de Nova York apresentou uma exposição com suas obras. O Website é: <<http://www.nypl.org/research/chss/spe/art/photo/league/late.html>>. Acessado em novembro de 2007.

¹²² **Interview with Godfrey Frankel, Conducted by Merry Foresta em 29 de novembro de 1993.** Smithsonian Archives of American Art. Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/franke93.htm>>. Acessado em novembro de 2007.

¹²³ Algumas dessas obras não expostas podem ser vistas no website da *National Gallery of Australia*: <http://cs.nga.gov.au/Search.cfm?mystartrow=226&realstartrow=226&SHOWROWS=25&KEYWORD=dupain%2520max&VIEW_SELECT=2&ORDER_SELECT=1&SIMPLE_SELECT=3>. Acesso em novembro de 2007.

Mesmo que restrito o conhecimento sobre as obras expostas, ainda assim podemos dizer que essa foi uma mostra eclética de fotografias; da abstração de Kepes ao documental de Dupain, e dos retratos de Newman ao formalismo de Siskind. Havia a presença de diversas nacionalidades: um australiano, um mexicano, um italiano, um húngaro, um alemão, um venezuelano e dez americanos. Várias obras são apresentadas como séries, e dois artistas (Clough e Leipzig) expuseram apenas uma obra.

8.7. Individuais:

As primeiras exposições individuais organizadas pelo Depto. de Fotografia foram realizadas conjuntamente. *Helen Levitt: Photographs of Children* [Fig. 24] e *Birds in Color: Flashlight Photographs by Eliot Porter* aconteceram em 1943 (10 de março a 18 de abril) com a curadoria de Nancy Newhall.

Levitt apresentou 56 fotografias de crianças feitas em Nova York desde 1936, e no México, de 1941. Segundo o *press release*¹²⁴, sua atitude como fotógrafa foi influenciada por Cartier-Bresson, e seu treinamento foi com Walker Evans. Com sua câmera Leica de visão desviada para a direita, ela focam discretamente as crianças brincando nas ruas. Sua abordagem diferencia-se dos fotógrafos documentais que usam equipamentos grandes e tripés, diz o documento do museu (sabemos, no entanto, que as câmeras miniaturas foram uma revolução na fotografia documental ao proporcionar agilidade ao fotógrafo. Os dias das câmeras de grande formato estavam contados). O *press release* contém descrições de fotografias criadas pela artista que parece ter sido invisível ao seus personagens. Levitt fotografou predominantemente as crianças nas ruas e terrenos vazios do Harlem, bairro pobre da cidade de Nova York; e também registrou os desenhos de giz nas calçadas feitos por elas. Sobre o foco e espírito de suas obras lemos:

“Miss Levitt began photographing children in 1936 chiefly in Harlem where, with its mixture of races, she finds the most vivid action. (...) She attempts to record the accidental in its brief second of high emotional impact, to seize the unforeseen and the quick.”¹²⁵

¹²⁴ MoMA *press release* 43308-13, de março de 1943.

¹²⁵ Ibid.

O texto de Nancy sobre as fotografias da exposição publicado no *Bulletin*¹²⁶ do MoMA estende a apreciação sobre o interesse das obras:

“The children of the poor are not starched and supervised. Roaming in tribes through the streets and empty lots, they inherit to the full the magic and terror of the inscrutable world. Joyous, vicious, remote, or sad, these photographs arouse in adults a swift and poignant succession of emotions.”

As fotografias foram divididas em dois grupos principais: *New York*, e *Mexico*. O grupo de Nova York foi ainda dividido em *The Streets*, *Masks*, *Improvisations*, *Portraits*, *Chalk Drawing*, e *Emotions*.

A fotógrafa participou de outras oito exposições no museu: *Sixty Photographs* (1941), *American Photographs at \$10* (1941-42), *Action Photography* (1943), *100 Years of Portrait Photography* (1943), *Mexico: 8 Photographers* (1943), *Photography in Progress* (1944), *Creative Photography* (1945) e *Photographs from the Museum Collection* (1945-46). Mais que isso, várias obras suas foram compradas ao longo da década de 1940. Em seus arquivos¹²⁷ na biblioteca do museu encontramos uma carta que ela escreveu a Beaumont em 1942 informando datas de algumas fotografias. As obras que foram adquiridas pelo museu são quase todas dessa exposição. Este mesmo arquivo contém matérias e críticas sobre suas fotografias de crianças e desenhos de giz. A revista *U.S. Camera*¹²⁸ de maio daquele ano publicou uma matéria de Edna R. Bennett sobre as imagens e ainda as críticas de Bruce Downes e John Adam Knight¹²⁹.

Bennett conta que muitos fotógrafos, ao serem questionados sobre por que fotografam, não sabem articular a resposta. Ela escreve que as imagens de Levitt são honestas e diretas, e que ela fotografa de forma instintiva e despretenciosa, sempre sensível

¹²⁶ NEWHALL, Nancy. Helen Levitt: Photographs of Children. **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. X, no. 4 abril, 1943, p. 8-9.

¹²⁷ Carta de Helen Levitt para Beaumont Newhall de 21 de março de 1942. **Photography Bio File**. Library of the Museum of Modern Art.

¹²⁸ BENNETT, Edna R. Helen Levitt's Photographs: Children of New York and Mexico. **U.S. Camera**, vol. VI, no. 4 maio, 1943, p. 14-17.

¹²⁹ A mesma crítica de Knight foi publicada no jornal *New York Evening Post* em 25 de março de 1943.

a ações que podem resultar numa boa fotografia. Segundo a crítica, Levitt saiu com sua câmera pela cidade sem ter inicialmente a intenção de fotografar crianças. No entanto, encontrou nelas uma fonte de espontaneidade que lhe atraiu. Ela se interessa por pessoas, e não por coisas. A crítica ainda conta que a fotógrafa não considera suas obras como documentais porque elas não têm o intuito de registrar grupos ou seções. Levitt diz não conseguir classificá-las: elas devem falar por elas mesmas.

Enquanto o texto de Downes claramente reproduz o *press release* sobre a exposição, Knight demonstra sua percepção sobre as obras e sua admiração pela artista. As crianças nas fotografias de Levitt pouco sorriem e muitas vezes estão tristes, escreve ele. Isso mostra que elas não posaram para a fotógrafa, e sim que ela conseguiu capturar momentos reais e espontâneos da infância. Para ele Levitt tem um dom e é uma verdadeira artista que não tem como princípio primeiro a técnica fotográfica. Mesmo assim, ela reconhece o momento preciso em que a essência física e espiritual da infância alcança o ponto de destilação, e em que os valores atingem a forma gráfica que pode ser capturada pela fotografia.

De fato, as obras de Levitt são cruas e ao mesmo tempo emocionais para o espectador. O que vemos não são as fotografias apenas, mas um fragmento da realidade ainda em forma viva e pulsante. As críticas que lemos apontam para essa percepção de uma essência que vai além de uma análise técnica. Sua aproximação com Bresson é notada pela capacidade de fotografar instantes de essência, assim como Evans, que fotografa com ironia e dureza. Sem dúvida a temática da infância traz consigo um interesse universal, e suas aventuras no mundo adulto da cidade atraem a interpretação e projeção de significados.

Birds in Color: Flashlight Photographs by Eliot Porter foi composto por 27 fotografias coloridas feitas com *flash* e onze preto e branco, de um total de 54 (37 coloridas e 16 preto e branco) doadas ao museu pelo fotógrafo no ano anterior [Fig. 25]. A *checklist*¹³⁰ que encontramos é de um empréstimo da exposição que circulou. Nela são nomeadas as 54 doadas, e não sabemos quais foram penduradas no MoMA para a exposição da qual tratamos aqui.

¹³⁰ *Checklist* coletada nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

Nancy escreveu a Barr em 17 de outubro de 1942¹³¹ contando da doação dessas fotografias, que ele havia visto e gostado. Ela disse que não sabia se aceitaria a doação, mas que James Thrall Soby as havia adorado e as queria numa exposição circulante. Com isso, a doação foi aceita.

Nancy escreveu no *Bulletin*¹³² que Porter era tanto artista quando cientista. Em suas fotografias, que são um grande avanço na técnica fotográfica, ele oferece não apenas documentos vivos mas também um *insight* profundo sobre a beleza e diabolismo da natureza. Ele retratou pássaros no Arizona, Illinois e Maine em que os filhotes que “encarnam a ganância” esperam a comida trazida pelos pais. Segundo ela, Porter usa a cor e o preto e branco para acentuar qualidades diferentes: um pássaro em meio a cactus parece rochoso em preto e branco, e um filhote na vegetação se sobressai em cor. Após essa apreciação, ela conta parte da biografia do fotógrafo e o vincula a Stieglitz:

“His approach to photography was crystalized by the ideals and influence of Alfred Stieglitz and Ansel Adams. In 1937 he began applying these severe standards to his lifelong interest in birds. He insisted in attaining three things: a clear and characteristic portrait of the bird, a technical good photograph, and an emotionally satisfying picture.”¹³³

Ela conclui explicando que Porter recebeu em 1941 uma bolsa do museu *Guggenheim* para continuar este projeto de fotografias de pássaros¹³⁴. Uma informação importante foi divulgada no *press release*¹³⁵: em 1938 ele tivera uma exposição individual na galeria *An American Place*, de Stieglitz¹³⁶. As imagens dessa exposição eram da natureza em cidades do interior, e composições de plantas e flores.

¹³¹ **Alfred H. Barr Papers**, Reel: 2167:1133. The Archives of the Museum of Modern Art.

¹³² NEWHALL, Nancy. Eliot Porter: Birds in Color. **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. X, no. 4 abril, 1943, p. 6-7.

¹³³ Ibid, p. 6.

¹³⁴ Algumas dessas imagens estão disponíveis em:

<<http://www.cartermuseum.org/collections/porter/collection.php?mcat=2&scat=5>>.

Acessado em novembro de 2007.

¹³⁵ MoMA *press release* 43308-13, de março de 1943.

¹³⁶ Algumas dessas imagens estão disponíveis em:

<<http://www.cartermuseum.org/collections/porter/collection.php?mcat=2&scat=6>>.

Acessado em novembro de 2007.

Porter foi apresentado pelo Depto. de Fotografia em *Sixty Photographs, Image of Freedom*, e ainda teria outras obras expostas em *Photography in Progress* (1944) e *Photographs from the Museum Collection* (1945-46). As fotografias de pássaros doadas ao museu são as únicas do artista na coleção.

Nos anos de 1945 e 1946 foram organizadas as duas primeiras grandes exposições individuais retrospectivas de fotógrafos no MoMA. Nancy Newhall realizou um extenso trabalho de seleção de imagens com os fotógrafos Paul Strand e Edward Weston. As duas exposições foram acompanhadas de catálogos com reprodução de obras, cronologia, e bibliografia selecionada, além de escrever um longo ensaio sobre cada um deles para os respectivos livros.

A retrospectiva *Photographs 1915-1945 by Paul Strand* de 1945 (25 de abril a 10 de junho) [Fig. 38] espalhou pelas paredes do MoMA 172 obras de Strand divididas em períodos cronológicos. As *labels* foram detalhas: histórico, técnica e cronologia do conjunto da obra de um dos artistas mais reconhecidos do Depto. de Fotografia e amigo de Beaumont e Nancy. Strand participou de outras nove exposições no museu, desde *Photography 1839-1937* a *Photographs from the Museum Collection 1945-46*. No entanto, suas obras na coleção não são tantas quanto se poderia imaginar: são nove obras “avulsas” e um portfólio de vinte imagens – *Photographs of Mexico*, publicado em 1940. À época da exposição de Strand, Beaumont estava prestes a voltar para os Estados Unidos. Então sabemos que foi Nancy a responsável por toda a produção. Ela contou que o fotógrafo que estava trabalhando no museu para a mostra chamava-a constantemente para opinar sobre pequenos detalhes. Segundo ela, ele era um perfeccionista.¹³⁷

O *press release*¹³⁸ resume o ensaio de Nancy, citada literalmente em alguns momentos. Este ensaio trata da vida e obra de Strand, descrevendo a trajetória do artista e seu desenvolvimento criativo. A curadora começa dizendo que a obra de Strand tornou-se

¹³⁷ NEWHALL, Nancy. Paul Strand: Catalyst and Revealer. **Modern Photography**, ago., 1969. Apud: NEWHALL, 1993, p. 138.

¹³⁸ MoMA *press release* 45425-16, de abril de 1945.

uma lenda e que “time and again photographers coming in brief contact with its forces and its extraordinary beauty have felt the shock of a catalyst.”¹³⁹ As fotografias de Nova York em 1915 são, ela exemplifica, “impressões abstratas da velocidade e terror” da cidade.

Na escola, aos 12 anos, Strand teve aulas de fotografia com Lewis Hine, ainda em começo de carreira. Quando Strand tinha 17 anos Hine levou seus alunos a galeria “291” de Stieglitz. Essa tarde teria ampliado o mundo do fotógrafo: cada imagem que viu carregava a individualidade de seu criador. Logo em seguida ele entrou para o *Camera Club* de Nova York, e experimentou todas as técnicas em moda na época – lentes fora de foco, goma bicromatada, etc, todas apreciadas por seu “efeito artístico” (aspas de Nancy). Nancy conta que Strand sempre procurava Stieglitz em sua galeria, e que dele recebeu a “primeira verdadeira iluminação”: os detalhes e as gradações de cinza são a essência da fotografia e destruí-los seria negar a própria fotografia; para conhecer todos os recursos do meio era necessário que o fotógrafo aceitasse o desafio do mundo objetivo: ver de maneira completa, profunda e instantânea. Depois que Strand voltou da Europa, viu trabalhos de Picasso, Braque e Matisse na “291” e neles percebeu a necessidade de reexaminar a realidade à luz do século XX: formas, linha, tom e ritmo. Essa abordagem teve grande influência na obra de Strand. Em 1915 ele levou para Stieglitz suas obras feitas em Nova York (1915). Stieglitz ficou muito tocado, conta Nancy, e dedicou ao fotógrafo uma exposição em 1916 e várias páginas na revista *Camera Work*. Sobre essas fotografias Nancy escreve:

“Here was the city, now entering its climatic period of structure and thrust, dwarfing its inhabitants, engulfing them in speed, terror and frustration. Other photographers had looked down from the city’s tower before, but not with this formidable realization of abstracted form. Here too were the hurt, eroded people in the streets and parks. These huge, astonishing close-ups are the first ‘candid’ (...). Coming so close to things as to destroy identification, he created new classic structure from ordinary kitchen bowls, fruit, and later, machines”.¹⁴⁰

Essa era uma nova visão, ela continua. Mesmo Stieglitz já havia percebido a forma como detentora de uma carga emocional. Charles Sheeler estava fazendo imagens abstratas

¹³⁹ NEWHALL, Nancy. Paul Strand. **Paul Strand: Photographs 1915-1945**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1945, p. 3-7.

¹⁴⁰ Ibid, p. 4.

de prédios e celeiros. Weston, no entanto, ainda estava trabalhando com técnicas passadas e Man Ray e Moholy-Nagy ainda não haviam começado a trabalhar com fotografia. As formas e conceitos dinâmicos de Strand proclamavam uma nova abordagem para a fotografia. Esses conceitos foram infinitamente repetidos por experimentos europeus na década de 1920 e pelos imitadores americanos na década de 1930. Nancy diz que para Strand, Stieglitz, Sheeler, Weston e os demais grandes fotógrafos americanos a abstração era uma disciplina e um ponto de partida.

Nancy conta que a relação de Strand e Stieglitz durou por muitos anos, mas não entra num fato importante. Em livro publicado pela *Aperture* em 1999¹⁴¹, que citamos ao longo dessa tese, há trechos de anotação de Nancy em que ela explica que houve uma ruptura entre os dois artistas quando ela e Strand estavam preparando sua retrospectiva no MoMA. Dentre teorias de ciúme e inveja, ela conta que um dia Strand foi a galeria *An American Place* e silenciosamente entregou as chaves a Stieglitz; Strand explicou a ela o que havia se passado com “lágrimas nos olhos” em 1944.

De volta ao ensaio, a curadora escreve também sobre a carreira na produção de filmes, que tomou muitos anos de trabalho do fotógrafo. O primeiro filme que fez foi *Manhatta*¹⁴², com Charles Sheeler (Nancy não se atém ao tema por muitos parágrafos). Na década de 1920 Strand escreveu muito sobre fotografia e seus textos eram polêmicos, ela diz. Ele atacava o pictorialismo e defendia a fotografia pura.

Strand desenvolveu uma técnica de impressão *platinum*. Nancy destaca que as obras que produziu através desse método são raras e “verdadeiramente únicas” (adjetivos e conceito que ela usa contra a noção de reprodutibilidade da fotografia e a favor da noção de arte como um objeto raro).

Quando Strand foi a Gaspé em 1929, ele produziu composições que utilizavam-se de toda a paisagem, desenvolvendo um “excelente senso de momento” quando “the moving

¹⁴¹ NEWHALL, Nancy. Alfred Stieglitz: Notes for a Biography. In: **From Adams to Stieglitz: Pioneers of Modern Photography**. New York: Aperture, 1999, p. 131.

¹⁴² Filme disponível no website do *Metropolitan Museum of Art* em: http://www.metmuseum.org/explore/artists_view/manhatta_main.html.

forces of clouds, people, boats are in perfect relation with the static forms of houses and headlands”¹⁴³.

Esse senso de espírito do lugar, que já estava implícito na séries de Nova York e na de Maine, emerge como tema dominante na obra de Strand, escreve Nancy. A busca desse fundamento atinge “proporções sinfônicas” na série New Mexico em 1930-32. A curadora cita a poeta Lola Ridge que escreveu: “Paul Strand has apprehended and made manifest the fierce rythms of this earth”.¹⁴⁴

Nancy, ao escreve sobre os retratos que o fotógrafo fez no México, diz que eles atingem uma solidez maciça e intensidade que lembram o trabalho de D. O. Hill.

A carreira cinematográfica de Strand é consistente, e segundo Nancy, houve dois interlúdios depois que começou a dedicar-se a ela: quando ele foi a Gaspé em 1936 e quando produziu o portfólio com fotografias do México, em 1940 – mais uma vez ela insiste na raridade das obras, dizendo que apenas 250 cópias foram feitas.

Na década de 1940 Strand retomou a fotografia. Faz parte da série de Vermont, de 1944, um retrato de um velho fazendeiro, Mr. Bennett, que, escreve Nancy, é um dos retratos mais eloquentes e pungentes na fotografia – esta é uma das imagens reproduzidas no catálogo.

Nancy, então, encerra seu ensaio:

“In the past thirty years his work has been called brutal, cruel, tender, selfless, precious, static, timeless, tumultuous, wonderfully alive. The final veredict, as with all artists, rests with the future”.¹⁴⁵

Certamente, a exposição contribuiu para a sedimentação do reconhecimento de Strand. Escolhemos tratar de certos trechos do ensaio de Nancy aqui para que entendessemos a importância do artista para o Depto. de Fotografia do MoMA. Primeiramente, é óbvia a devoção a ele: sua obra é rara, fundamental, essencial e um símbolo da fotografia pura. Em segundo lugar, sua ligação com Stieglitz o torna ainda mais importante – o fotógrafo e galerista é uma bússola para os Newhall desde o princípio. Nancy também ligou Strand a Hill, outro fotógrafo celebrado pelo Depto. e por Stieglitz.

¹⁴³ NEWHALL, Nancy. 1945, p. 6.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid, p. 7.

A cronologia, que apareceu nas paredes do museu no catálogo, apresentou a história de vida de Strand, assim como suas fases fotográficas – Nancy escreve sobre quais séries ele produziu e quais as características mais marcantes dessas imagens.

As *labels* da exposição resumiam brevemente as idéias do ensaio de Nancy, e ainda destacavam cinco “temas” que aparecem nas fotografias de 1915-16 e que são “importantes no subsequente desenvolvimento de Strand”. Sendo assim, são os pontos considerados fundamentais pela curadoria da exposição. Resumidamente, são os seguintes:

Novos ângulos visuais: Strand já começou a organizar temas arquiteturais e de paisagem em dois relacionamentos fundamentais – os planos retangular e vertical, e forte estrutura tridimensional;

Close-ups extremos: as estruturas formais da abstrações iniciais se convertem numa concentração na essência emocional dos objetos;

Movimento: o senso de *timing* na série de Nova York e o instantâneo psicológico do retratos “candid” desenvolvem-se para um sentimento refinado pelo momento quando as forças em movimento numa paisagem estão em perfeita relação com as formas estáticas;

Senso de lugar: Strand procura pelas forças fundamentais e ritmos que modelam a terra e seu povo;

Retratos “Candid”: Strand já fotografou pessoas desprevenidas, esperando o momento de auto-relevação inconsciente como na série New York. No México, o que o moveu foi a graça, o orgulho e a força das pessoas, o que ele expressa através de “solidez escultural”.

Finalmente foram criadas ainda *labels* que especificam os equipamentos utilizados em cada série e as técnicas de ampliação. Na introdução dessa seção lemos que Strand sempre lutou contra a concepção mecânica da fotografia. Para ele o meio fotográfico responde tão profundamente quanto a música. As preferências de Strand são explicadas e os dados são interessantes: ele prefere lentes de maior distância focal. Raramente usava filtros que não o K1 e K2, que diminuem a opacidade e acentuam os valores do céu. Ele preferia filmes de velocidade média (Weston 50¹⁴⁶); tanto na série New York quando na Mexico ele usou máquinas com lentes desviadas, para fotografar sem que os retratados soubessem. Em

¹⁴⁶ O que equivale aproximadamente a ASA 60.

alguns casos, Strand subrevelava os negativos para depois superexpor, com isso conseguia mais densidade na imagem; ele enriquecia seus papéis fotográfico com mais metais. O fotógrafo também preferia papéis “invisíveis” que não distraíssem o espectador com a superfície (ele tinha preferência pelo papel Japine cujo fabricante era Willis and Clement). Todas as fotografias de Strand são por contato e para obter mais definição ele fazia máscaras quando necessário, e em alguns casos ele queimava os *highlights* com lentes de ampliação (lupas).

A última observação de Nancy quando à técnica retoma a raridade da obra de Strand: ele coloca em sua impressão (*print*) uma intensidade criativa que alcança picos emocionais difíceis de se repetirem. É a obra de um artista e não de um técnico. Sendo assim, escreve ela, a maioria de suas impressões são únicas.

Em sua crítica sobre a exposição Edward Alden Jewell do *New York Times*¹⁴⁷ também recorre a Stieglitz, cuja citação literal também foi usada por Nancy no catálogo: “His vision is potential. His work is pure. it is direct. It does no rely upon tricks of process”. O autor afirma que Strand é um dos melhores de um grupo pequeno de fotógrafos americanos que estão preparados para responder a pergunta “a fotografia é arte” de forma trunfantemente afirmativa. A arte aparece em todo bom trabalho fotográfico, porém, mais que isso, o elemento mecânico deve ser transcendido; a noção do intrincado processo fotográfico deve se perder na visão no artista. Strand, escreve Jewell, tem uma visão que mexe com espectador a esse ponto. Sua obra centra-se na abstração que ele consegue captar em todas as formas: primeiro em pequenos objetos, e mais tarde em todo o mundo natural. A visão de Strand é uma verdadeira percepção - para aqueles que não apreciam a abstração na pintura, diz o crítico, esse é um tipo de abstração além de qualquer reprovação. O que Jewell possivelmente quer ressaltar com essa discussão é que a abstração era vista por alguns como uma fuga, longe de qualquer sentido mais profundo da realidade. As fotografias de Strand mostram que o conceito desse tipo de visão está presente em tudo ao nosso redor e por isso é uma percepção válida da vida e da arte.

¹⁴⁷ JEWELL, Edward Alden. Strand: Three Decades. *The New York Times*, 29 abril 1945, p. X5.

Jewell assinala que um artista do calibre de Strand não precisa recorrer a “truques”. Sua obra é direta. No entanto, devemos dizer que Beaumont conta em sua autobiografia que quando montou a exposição *Photography 1839-1937* e escreveu seu catálogo, acreditava que não havia qualquer manipulação da imagem no grupo de “straight photographers”. Mas em sua visita a Weston – quando ele e Adams decidiram acelerar o processo de criação do Depto. no verão de 1940 – lhe ensinou a fazer “mascaras” (*dodge*) nas fotografias e que isso o fez perceber que a concepção de não manipulação era mais tênue que imaginava¹⁴⁸. Strand encaixava-se no mesmo cenário turvo já que também aplicava a técnica em suas obras.

O crítico do *The Sun*¹⁴⁹ pensava como Jewell quanto a prova que Strand oferece da validade da fotografia como arte. O fotógrafo tem todos os atributos de um artista e sua busca, diz ele, é o belo: Strand é extremamente apto a localizá-lo e colocá-lo no papel quanto os pintores de madonas medievais. O crítico escreveu que as fotografias de Strand poderiam iniciar novamente a questão da fotografia como arte, no sentido de desenvolvê-la; discussão que foi, ele acredita, quase que resolvida quando o MoMA decidiu que sim anos atrás (quando o Depto. foi fundado).

Uma percepção diferenciada das anteriores é a de Eleanor Thomas, no *Daily Worker*¹⁵⁰. Ela conta que apesar de bem conhecidas entre os fotógrafos, as obras de Strand não haviam ainda estado disponíveis para apreciação do público em geral até agora (com a exposição do MoMA). As fotografias estavariam sendo mostradas ao mesmo tempo que as pinturas de George Rouault. A justaposição, para a crítica, seria muito apropriada, pois, apesar de meios distintos, seus objetivos são comuns: a tentativa de expressar a vida através de meios visuais. Ao mesmo tempo, ambos os artistas lutam com os problemas de composição, tom, ritmo e dinâmica. Mas embora pintores sempre tenham sido fascinados com os jogos de luz, para o fotógrafo esse elemento é sangue vital. De fato, continua, pode-se dizer que a fotografia é luz.

¹⁴⁸ NEWHALL, 1993, p.63.

¹⁴⁹ Attractions in the Galleries. **The Sun**. New York: 28 abril, 1945. AAA5067.

¹⁵⁰ THOMAS, Eleanor. Paul Strand Probes Life's Recesses with his Camera. **Daily Worker**. New York, 11 maio 1945. AAA5067.

Para ela, a função do fotógrafo não é criar sua própria concepção do mundo, mas mostrar de maneira mais verdadeira possível a natureza desse mundo em que vivemos, aqui e agora. Se isto é visto com *insight* e inteligência, haveria indicações do futuro intrincadas no trabalho do fotógrafo, assim como revelações do passado, e nunca distorções da realidade presente. Em outro trecho é mais claro o que Thomas quer dizer com isso. Ela escreve que Strand olhou com cuidado para os homens e mulheres – seus rostos, celeiros e casas; ele viu e tentou entender sua luta com a terra e outros indivíduos:

“The faces in his photographs show sometimes disillusion, often resignation – but there are also faces charged with determination and courage. Never are the faces simply maps of the features measured in light. Drama is surely there, but in earnest – the exciting revelation of the real face so often hidden behind the mask”.

As experimentações de Strand, ela diz, nunca são um fim em si mesmas. Seus estudos de pedras, folhas e madeiras – delicados e precisos – desafiam o espectador a perceber o milagre das complexidades da natureza, e não a esperteza do fotógrafo em captar os padrões.

O que Thomas demonstra é uma visão complementar a dos demais sobre a obra de Strand. Ela vê as fotografias como uma percepção da vida e da natureza que não são simplesmente a do artista, mas sim como um entendimento daquilo que constitui a vida. A crítica não analisa as formas, mas sim seu significado. As formas não são o fim, e sim o meio. É o que Nancy identificou como o senso de lugar nas fotografias de Vermont. Talvez, o entendimento seja coincidente, mas a maneira de expressá-lo em palavras é distinto.

A orelha do livro de Strand aponta o catálogo como a primeira monografia crítica de fotografia pelo MoMA, e anuncia que outras retrospectivas estavam sendo planejadas de fotógrafos americanos e europeus. Beaumont escreveu em sua autobiografia que quando foi convocado para a guerra, ele, Nancy e Adams sentaram-se juntos para planejar as exposições dos próximos anos. As retrospectivas já estavam previstas. Uma de Adams, assim como as de Strand e Weston, era para ter sido realizada, mas acabou não se

concretizando. Stieglitz era para ter sido o primeiro, mas sua idade o impossibilitou de levar a diante o projeto.¹⁵¹

Então, cerca de um ano depois, Weston abriu a sua retrospectiva: *The Photographs of Edward Weston*, em 1946 (12 de fevereiro a 31 de março) [Fig. 39]. Apesar de Beaumont haver voltado a o museu, Nancy foi a curadora desta exposição. Ela queria trabalhar ao lado de seu marido no museu, mas os *trustees* tinham uma política de não autorizar casais a trabalharem juntos. Contudo, por ter preparado grande parte da retrospectiva, ela foi indicada como curadora desse projeto.¹⁵² Nancy e Weston haviam selecionada as imagens ainda em 1944. Segundo Beaumont, a primeira edição do catálogo - com ensaio da curadora, cronologia, lista de exposições individuais e bibliografia – esgotou antes mesmo que saísse da gráfica (eram mil livros).¹⁵³

Embora o fotógrafo quisesse ser representado por 500 obras, Nancy o advertiu de que ninguém conseguiria apreciar um montante como esse. Então, escolheram cerca de 250 fotografias e 10 negativos. Os nus de Weston causaram problemas com os *trustees*, e o fotógrafo escreveu a Nancy: “By all means tell your Board that P.H. [pubic hair] has been definitely a part of my development as an artist (...)”.¹⁵⁴ Acreditamos que uma das obras não foi mostrada pela nudez, o que reduziu o número.

Weston é um dos fotógrafos com mais obras na coleção do museu – mais de 50. E sua participação em exposições foi constante: desde *Photography 1839-1937* a retrospectiva foram dez exposições.

O ensaio de Nancy sobre Weston é diferente do escrito para Strand. Ele é carregado de informações biográficas ao ponto de nos parecer não haver espaço para a apreciação das próprias fotografias. Weston, e isso fica evidente no texto, era um fotógrafo compulsivo sempre na busca de uma essência artística pessoal. Ele viajava constantemente e expunha seu trabalho em vários países.

¹⁵¹ NEWHALL, 1993, p. 137.

¹⁵² Ibid. p. 143.

¹⁵³ Ibid, p. 144.

¹⁵⁴ Ibid.

Weston começou como fotógrafo comercial e em pouco tempo montou seu próprio estúdio. Ao mesmo tempo mandava trabalhos pessoais para salões pictorialistas. Segundo Nancy, ele estava insatisfeito e quando em 1915 descobriu a arte de vanguarda em São Francisco seu trabalho começou a mudar. Quando Tina Modotti levou as fotografias de Weston para o México (nada se diz sobre quando e como eles se conheceram) e as mostrou a Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros eles, entusiasmados, as compraram. Nancy conta que Weston não estava acostumado a ter obras pessoais compradas, e isso o fez mudar-se para o México. Antes disso, ele fotografou a indústria Armco e foi a Nova York, onde conheceu Stieglitz (mas, sem detalhes, Nancy só diz que eles não se aproximaram). Sobretudo foi com a obra de Sheeler que o fotógrafo se impressionou.

No México, Weston morou por três anos e lá produziu “a startlingly vivid series of heroic heads against the sky”.¹⁵⁵ Ao comentar sobre o retrato de Guadalupe de Rivera ele escreveu em 1924:

“I am only now reaching an attainment in photography that in my ego of several years ago I thought I had reached long ago. It will be necessary to destroy, unlearn, and rebuilt” (NEWHALL, Nancy, 1946, p. 7).

Nesse período, ele testava arranjos de objetos a exaustão, com diferentes luzes e relações. Nancy cita o fotógrafo que diz que foi estimulado pela “proximidade com uma raça primitiva” e que “renovou-se com sua expressão elementar”.

De volta a seu país, Weston pegou conchas no estúdio da pintora Herietta Shore (que as usava para criar estudos semiabstratos), e “de repente, sua mente encheu-se de forças dinâmicas do crescimento, as formas vitais e superfícies iluminadas de conchas, frutas e vegetais”.¹⁵⁶ Trabalhou então muito tempo com essas formas tentando expressar seus sentimentos pela vida através da beleza fotográfica presente na textura, ritmo, e forma da natureza. Ele queria captar a quintessência do objeto ou elemento, ao invés de uma interpretação, escreve Nancy.

A autora então discorre sobre a técnica usada por Weston, cujas fotografias são todas por contato. Em seguida conta sobre a formação do grupo *f/64* em 1932: “As an

¹⁵⁵ NEWHALL, Nancy. Edward Weston. **Photographs of Edward Weston**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1946, p. 6.

¹⁵⁶ Ibid, p. 8.

active spearhead, Group f/64 lasted only a year or two; as the violent peak of a great contemporary movement, its influence still persists”

Em 1936 Weston criou uma série clássica e majestosa nas dunas em *Oceano*. No ano seguinte ele conseguiu o *Guggenheim Fellowship*, o primeiro fotógrafo a entrar no programa. Seu objetivo seria o que ele considerava o maior desafio da fotografia: “mass production seeing”. Ele e sua esposa partiram para uma viagem com gastos pessoais mínimos para otimizar o dinheiro. Ao fim da viagem, Weston conseguiu uma extensão do seu programa pelo *Guggenheim* e então foi para o laboratório imprimir os mais de 1.500 negativos produzidos.

O texto corre com mais informações sobre o que Weston fez depois disso. Ao fim dele, Nancy conta que em 1946 ele faria 60 anos e cita o fotógrafo mais uma vez: “I am a prolific, mass-production, omnivorous seeker”.¹⁵⁷

Entendemos aqui que Weston e Nancy conversaram muito sobre a trajetória do artista e que havia muito informação a ser passada para o papel. As idéias do fotógrafo em forma de citações literais, e a apreciação da sua criação praticamente só aparecem nessas falas. Não sabemos qual foi a interferência do fotógrafo no ensaio, mas fica claro que a voz que ouvimos é predominantemente a dele, e não da autora.

As *labels*¹⁵⁸ da exposição são compostas da cronologia, de uma explicação da técnica do fotógrafo, e de um pequeno texto que acompanhava cada seção – assim como aparecem na *checklist*. Esses pequenos textos são resumos de trechos do ensaio de Nancy, e assim como esse, continham citações de Weston.

Sobretudo pelo fato da exposição ser uma retrospectiva, as matérias de jornal que encontramos contam a sua história. Foram quarenta anos de sua arte pendurados no MoMA. Em sua autobiografia, Beaumont conta que quando Weston esteve em Nova York para o evento ele ia ao museu quase todos os dias para “conhecer seu público”, dizia o fotógrafo.¹⁵⁹ Beaumont foi convidado pela revista *Popular Photography*¹⁶⁰ a escrever uma

¹⁵⁷ Ibid, p. 10.

¹⁵⁸ Material coletado nos arquivos do *Photography Study Center* do MoMA.

¹⁵⁹ NEWHALL, 1993, p. 144.

¹⁶⁰ NEWHALL, Beaumont. Edward Weston in retrospect. **Popular Photography**, mar. 1946, p. 42-46, 142. AAA5071.

matéria sobre a exposição. Mas, como explica, não poderia fazê-lo antes que as fotografias estivessem expostas. Então, ele relata uma boa parte da história do fotógrafo e como eles se conheceram. Cita Weston sobre sua técnica e conta sobre a preparação para a mostra por Nancy. Beaumont, que conheceu Weston em 1940, escreve:

“We [ele e Nancy] not only observed him at work, but worked with him, putting to practice the theories we learned. As we grew to know Weston and his work we longed to share this experience with others, and an exhibition at the Museum of Modern Art imperative.”¹⁶¹

Com esse depoimento de Beaumont, podemos supor que a proximidade pode ter sido um fator importante na escolha do Depto. de Fotografia por alguns fotógrafos. Temos já o exemplo de Adams e Stieglitz que tinham retrospectivas planejadas mas que não concretizaram-se por motivos maiores. Strand também era amigo dos curadores. A própria Nancy contou que ele a ajudou muito enquanto Beaumont estava fora do país.

A ligações dos curadores com os fotógrafos é obviamente esperada se pensarmos que para se conhecer melhor a obra de um artista o contato com ele é instrutivo. Como o espaço para a fotografia naquela época era restrito, essa era a forma viável de se tomar conhecimento sobre um fotógrafo – não havia muitas exposições que pudessem ser campo de descobrimento. A guerra e este cenário restringiram o alcance da curadoria dos Newhall. *Image of Freedom* foi uma boa tentativa de ampliar o leque de fotógrafos na coleção e nas paredes do museu. Da mesma forma, as indicações faziam o processo de busca menos trabalhoso.

Depois da saída dos Newhall do MoMA, foi realizada uma retrospectiva de **Henri Cartier-Bresson** em 1947 (5 de fevereiro a 6 de abril). Apesar de Steichen já ter tomado as rédeas do Depto., a exibição foi inicialmente planejada pelos curadores precedentes. Beaumont conta que quando a idéia surgiu, Bresson estava desaparecido em meio a guerra e ninguém sabia onde ele estava. Nancy então encontrou David Seymour, amigo de Bresson, que estava voltando a Europa e lhe pediu para avisar o fotógrafo que ela queria montar uma exposição com suas obras. Seymour e Bresson encontraram-se e na primavera

¹⁶¹ Ibid, p. 43.

de 1946. Beaumont estava deixando o MoMA quando Bresson chegou a Nova York para ajudar na preparação da exposição.¹⁶²

Um história curiosa sobre esta exibição foi exposta por Dorothy Norman, que escreveu uma matéria para o jornal *Post*¹⁶³ de Nova York em agosto de 1946 em que conta que o MoMA estava planejando uma exposição póstuma de Bresson por ter “ouvido” um rumor acerca da possível morte do fotógrafo durante a guerra. “Felizmente”, ela diz, “o rumor era falso”, e agora ele mesmo estava ajudando na sua montagem.

Oficialmente, os organizadores foram Monroe Wheeler e Ann Armstrong, assistente do Depto. de Fotografia. Contudo, Beaumont escreveu um texto sobre a técnica e preferências de Bresson para o catálogo da exposição. O ensaio principal foi de Lincoln Kirstein. O texto de Kirstein faz o que Nancy não conseguiu nos livros sobre Strand e Weston: a linha condutora não é a biografia do artista, mas a apreciação das fotografias (não entraremos mais profundamente nesse texto por sair do âmbito de nossa pesquisa).

¹⁶² NEWHALL, 1993, p. 156-157.

¹⁶³ NORMAN, Dorothy. A visitor fall in love – with Hudson and East River. **The Post**, New York, NY, 26 ago. 1946. AAA5064.

9. Coleção Permanente: Exposições e Aquisições:

As exposições relacionadas diretamente com a coleção permanente do MoMA e com suas novas aquisições formam sete: uma delas foi especialmente dedicada a Stieglitz, outra apresentou obras dos fotógrafos mais prestigiados pelo Depto. de Fotografia, outra foi preparada para a exposição comemorativa dos 15 anos do museu, e as demais foram mostras da coleção, geralmente montadas na galeria permanente de fotografia. Estas últimas nos servem sobretudo como ponte para uma apreciação sobre toda a coleção adquirida ao longo dos anos pelo museu, seja por doação ou por compra.

No início do ano de 1942 o museu, com iniciativa de David H. McAlpin, disponibilizou US\$ 1.000¹ para que o Depto. de Fotografia comprasse obras de Stieglitz.

Em carta a Adam em janeiro de 1942², Beaumont conta que havia comentado com McAlpin há algum tempo como era “chocante” o museu não ter nenhuma obra de Stieglitz. O *trustee* então lhe “autorizou” a oferecer US\$ 1.000 ao fotógrafo por algumas de suas obras. Stieglitz, segundo Nancy³, perguntou se ele mesmo poderia escolher as imagens e que talvez oferecesse outras por sua própria conta. Os curadores ficaram entusiasmados. Este comentário entre McAlpin e Beaumont certamente aconteceu antes que algumas obras de Stieglitz tivessem sido doadas ao museu em 1941: uma por A. Conger Goodyear, quatro por Charles Sheeler, e outra pelo próprio artista (a famosa “The Steerage”, 1907).

Uma exposição com as obras recém adquiridas foi montada pelo Depto. de Fotografia juntamente com uma mostra maior de novas aquisições do museu. ***New Acquisitions: 10 Photographs by Alfred Stieglitz*** aconteceu em 1942 (16 de dezembro a 28 de fevereiro) e apresentou três obras criadas na década de 1880 e outras sete das décadas de 1920 e 1930. Pela documentação do museu (*press release* e *checklists* de outras exposições) as obras foram adquiridas por doação anônima. No entanto, sabemos da oferta de McAlpin

¹ Valor que equivaleria em 2008 a cerca de US\$ 15.000.

² Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams, em 29 de janeiro de 1942. **Beaumont Newhall Papers**, II.3. The Archives of the Museum of Modern Art.

³ NEWHALL, Nancy, 1999, p. 122.

e da possibilidade de algumas das obras terem sido doadas pelo próprio fotógrafo. Sendo assim, ou todas as obras foram financiadas pelo *trustee*, ou por ele e pelo fotógrafo.

O *press release*⁴ sobre as novas aquisições do museu deu destaque as obras de Stieglitz, em meio as obras de De Chirico, Matisse, Kandinsky, entre outros que também tinham novas obras na coleção do MoMA. Um pequeno texto de Nancy que conta a história do fotógrafo e suas conquistas artísticas é citado. As obras doadas foram:

November Days, Munich, 1884;

Venetian Gamin, Venice, 1887;

Paula, sometimes titled Sunrays or Lights and Shadows, Berlin, 1889;

Grasses--Morning, Lake George, 1927;

Skull and O'Keeffe's hands, 1930;

Georgia O'Keeffe, Lake George, 1932;

Radio City--Mornings, New York, 1934;

Dying Poplars, Lake George, 1934;

Car 2F 77-77, Lake George, 1935;

Equivalent --Series 0-27, também conhecida como Last Equivalent, Lake George, 1935.

Ao todo, Stieglitz até o fim da curadoria dos Newhall teria quase 30 obras na coleção, mais periódicos editados por ele e com suas fotografias (*Camera Notes*, *Camera Work*, e *American Pictorial Photography*). Também participou de dez shows, desde *Photography 1839-1937* a *Photography from the Museum Collection 1945-46*. Além de artista constante nas exposições, ainda emprestava e vendia obras de artistas ao museu. Mais que isso, ele era um dos (ou o principal) consultores dos Newhall. Seu conceito sobre fotografia e seu gosto influenciaram os curadores do MoMA de modo imensurável.

New Acquisitions: Photographs, de 1942 (13 de janeiro a 15 de fevereiro) [Fig. 16] traz também novas aquisições de fotografias de Stieglitz – imagens da galeria “291”, doadas por Charles Sheeler – que entraram para a coleção entre a conversa de Beaumont com McAlpin e a compra efetiva das obras de Stieglitz das quais tratamos acima. Os

⁴ MoMA *press release* 421214-82, de dezembro de 1942.

demais fotografos adquiridos pelo museu foram: Ansel Adams e Dorothea Lange – doação de Albert M. Bender-; Kurt Baasch – obras doadas pelo próprio fotógrafo-; Julia Margaret Cameron – compradas pelo museu-; Man Ray – seleção das mais de 100 obras doadas por James Thrall Soby-; e Edward Weston, Moholy-Nagy, Eugène Atget, e Walker Evans – doações anônimas. Segundo o *press release*⁵ e o *Bulletin*⁶, as obras cobrem um período de 75 anos da fotografia. As mais antigas são de Julia Margaret Cameron. As fotografias de P.H. Emerson são retiradas de seus livros “Life and Landscape on the Norfolk Broads”, e “Pictures of East Anglia Life”. Outro livro exposto foi “Sierra Nevada” de Ansel Adams. Ainda havia dois periódicos: “Camera Notes”, editado por Stieglitz (aberto na página da obra “Portrait of Mr. R”, do próprio editor. O outro, “Sun Artists”, editado por Arthur Brood no fim do século XIX, foi apresentado na página da obra “Sunshine and Shower”, de Frank Stuclyffe – sabemos que essa revista continha 32 fotogravuras). Afora Baasch, os artistas exibidos nessa mostra são recorrentes no desenvolvimento do trabalho dos curadores Beaumont e Nancy, e são bem representados na coleção do museu, como pudemos ver até aqui.

Pelo que conseguimos constatar, apenas as obras de Stieglitz e Emerson vieram acompanhadas de *labels*. No caso do primeiro, havia uma pequena explicação sobre a galeria “291”, mostrada nas imagens. No do segundo, um pequeno texto sobre os livros apresentados e sobre os conceitos do artista acerca da fotografia como um meio peculiar, desenvolvidos na tentativa de construir uma estética fotográfica – conceitos sobre os quais Emerson escreve em seu livro “Naturalistic Photography for Students of Art”, de 1889, lia-se na *label*.

Em 1943 o Depto. apresentou, mais uma vez, alguns dos fotografos mais reconhecidos por Beaumont e seus companheiros. Seu título é incerto pois não encontramos *press releases* sobre a exibição. O que encontramos foi uma *checklist* sem título (mas com a data de abertura – 3 de novembro - e local: galeria de fotografia do museu), e uma nota no *Bulletin* sobre o *Photography Center* que anuncia a apresentação das obras. Em lista de

⁵ MoMA *press release* 42112-5, de janeiro de 1942.

⁶ **Bulletin do the Museum of Modern Art**, vol. 9, no. 3, jan, 1942, p. 12.

exposições de fotografia fornecida pelo museu no curso de nossa pesquisa a mostra é chamada *Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston* - mas não encontramos documentos para confirmar a informação⁷. O que sabemos é que os fotógrafos cujas obras foram expostas foram os citados, e que sua inauguração coincidiu com o início do funcionamento do *Photography Center*. As obras apresentadas no *Photography Room* no prédio principal do MoMA eram todas parte da coleção permanente do museu.

A nota no *Bulletin*⁸ explica que a galeria de fotografia no museu seria dedicada, a partir daquele momento, à coleção permanente e que a primeira exposição seria de várias novas aquisições: nove “Equivalents” de Stieglitz (doação anônima), cinco obras de Strand (três doadas pelo fotógrafo e duas compradas através do *Photography Purchase Fund*), uma fotografia de Adams (doada pelo fotógrafo), e obras de P.H. Emerson e E. Weston (pela *checklist* sabemos que foram doações anônimas). A *checklist* ainda nos mostra que as aquisições não foram todas daquele ano. As fotografias de Emerson e Strand haviam sido doadas anonimamente em 1941.

As obras expostas são consideradas hoje clássicos desses fotógrafos, que estão entre os artistas com mais obras na coleção de fotografias do MoMA na curadoria dos Newhall. Havia fotografias da série “Equivalents” de Stieglitz, do álbum sobre *East Anglia* de Emerson, “Moonrise, New Mexico” de Adams, “Nude on the sand” de Weston, e “Portrait, New York, 1915” de Strand.

De todas as exposições com fotografias da coleção do MoMA, *Photography in Progress*, de 1944 (24 de maio a 17 de setembro) [Fig. 33] é a mais extensa e relevante. No aniversário de 15 anos do museu, Nancy Newhall foi responsável pela seleção das fotografias que fariam parte da exposição *Art in Progress*. A coleção havia crescido muito nos últimos anos e uma boa oportunidade para demonstrar o desenvolvimento do Departamento de Fotografia seria demarcar o quanto a fotografia havia crescido dentro do MoMA. 281 fotografias e 11 álbuns representaram mais de 50 artistas. Todos os processos

⁷ No *press release* 431102-56, de novembro de 1943, a lista de obras está sob o título *New Acquisition*, e aparece junto com a *checklist* da mostra *100 Years of Portrait Photography*.

⁸ **Bulletin of the Museum of Modern Art**, Vol. XI, no. 2, Oct-Nov, 1943, p. 17.

fotográfico estavam presentes, inclusive fotografias estéreo – um tipo de imagem que infelizmente não conseguimos rastrear em nossa pesquisa. Apesar de algumas obras serem empréstimos estendidos que não eram necessariamente deixadas para o museu, a grande maioria das obras de *Photography in Progress* integra a coleção.

Mais de 60% dos fotógrafos eram contemporâneos, e oito mulheres fizeram parte do show. Para entendermos melhor a representação dos artistas na exposição separamos alguns deles por número de obras apresentadas – não podemos deixar de considerar que as escolhas dependiam da disponibilidade de obras, contudo os números podem nos dar indicativos interessantes. Os fotógrafos com cinco a nove obras expostas foram: Emerson, Evans, Weegee, Lewis Hine, Paul Martin, Eliot Porter, Sheeler e William Vandivert. Com dez a catorze: Atget, Moholy-Nagy, Man Ray e Strand. Com 15 a 19: Adams, Brady e Muybridge. E com mais de vinte apenas Stieglitz e Edward Weston. Quase metade desses fotógrafos fizeram shows individuais no museu, e a persistência da maioria dos nomes acima em exposições mais uma vez evidencia a importância dada a eles pelo Depto. de Fotografia.

O catálogo⁹ da exposição *Art in Progress* possui textos de Alfred H. Barr e Nancy sobre fotografia. O de Barr é uma reimpressão do que foi publicado no *Bulletin* que anunciou o *Photography Center* no ano anterior, e o da curadora aborda especificamente esse show.

Nancy escreve que a coleção de fotografias havia atingido mais de duas mil imagens. As apresentadas formariam uma breve mas evocativa demonstração do empreendimento de um século. A curadora diz ter dividido a fotografia criativa em três categorias: a imagem abstrata, a imagem lírica, e a imagem objetiva. Há contudo inter-relações entre os fotógrafos e essas categorias: artistas de diferentes épocas agrupam-se – Hill e Atget, cujas obras são amplas e monumentais, estão próximos de gerações tardias que inspiraram. Ou, ao invés de uma justaposição por influência, há aquela por abordagens ou intenções, como na relação entre Le Secq e Sheeler. A intenção dominante no conjunto da obra de um fotógrafo, continua Nancy, é geralmente a base para a classificação, embora os principais fotógrafos do século XX tenham contribuído para todas as três. Ela usa Atget e

⁹ **Art in Progress**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1944, p. 146-161.

Stieglitz como exemplos: o primeiro é lírico e usa imagens tanto inquietantes como abstratas, mas sua intenção é primordialmente objetiva; a série “Equivalentes” do segundo, apesar de vista como uma solução ao problema da abstração, é, da mesma forma, um exemplar da intenção lírica. Nancy ainda aponta para casos fronteiros como Evans – seu romantismo amargo é lírico e objetivo – e Cartier-Bresson e Levitt – poetas do acidente com farpas de implicância social.

Para Nancy, os amantes da fotografia encontrariam riquezas e lacunas na coleção, que já era a mais importante e representativa em museus americanos. Ela conta que o maior crescimento aconteceu nos anos de guerra graças a colecionadores que tanto doaram obras quanto dinheiro, e aos fotógrafos que deram às vezes muito mais obras do que o valor que receberam poderia cobrir.

Apesar da política de aquisições do museu definir que as obras doadas para a coleção poderiam ou não ser aceitas – a curadoria aceitava obras que considerava relevantes e representativas –, a falta de escolha diante de fundos restritos tornava o Depto. de Fotografia dependente das preferências dos doadores e dos fotógrafos. Ao mesmo tempo, a partir da coleção, os curadores podem escolher aquilo que deveria ser mostrado de acordo com seu julgamento. Muitas obras na coleção não significam garantia de presença nas paredes do museu. Um exemplo disso é Luke Swank: o fotógrafo doou dezenas de obras, mas ele só foi exposto em duas exposições. Outro é Berenice Abbott, que tinha poucas obras mas esteve presente em nove exposições.

Infelizmente, a *checklist* da exposição não é dividida segundo as classificações de Nancy, pois essas denotam uma noção da sua percepção acerca da fotografia, diferente e complementar a noção de contraposição entre imagens manipuladas e não manipuladas que é predominante nos textos de Beaumont.

Por uma crítica publicada sobre a exposição no jornal *New Republic*¹⁰, sabemos a localização de alguns fotógrafos entre as três categorias. Stieglitz está em “Imagem Lírica”, Weston, Man Ray e Sheeler em “Imagem Abstrata”, e Evans, Brady, Hine, Levitt, Cartier-Bresson em “Imagem Objetiva”.

¹⁰ No directions. **New Republic**, New York, NY, s.d.. AAA 5070.

Clement Greenberg¹¹ também escreveu sobre *Art in Progress*. Sua única observação sobre a seção de fotografias é que Adams ocupou mais espaço do que merecia, enquanto que Evans, que considera o melhor fotógrafo da época segundo apenas a Stieglitz, foi representado por somente nove obras.

Elizabeth McCausland¹² novamente nos oferece uma análise mais criteriosa não apenas da exposição como também do trabalho da curadoria de fotografia do MoMA. A crítica explica que o título da exposição *Art in Progress* indicava que as obras exibidas deveriam mostrar a arte contemporânea e seu desenvolvimento na atualidade. Para ela, todas as seções atingiram esse objetivo, menos a de fotografia. A curadoria teria apenas realizado uma mostra da coleção, sem que a linha proposta pelo museu fosse seguida.

A partir das observações de Nancy sobre a maneira como a coleção de fotografias estava se constituindo, McCausland sugere que a falta de fundos para a compra de fotografias tornava a coleção deficiente e vítima do gosto de seus doadores (tanto os colecionadores quanto os fotógrafos), o que é evidente, para ela, na presente exposição. Algumas áreas da fotografia haviam crescido mais que outras por causa desse processo. Alguns fotógrafos, continua ela, não teriam sentido nenhuma falta de princípios ao doar grande número de obras, enquanto outros, que acreditariam que uma das funções dos museus seria dar suporte aos artistas através de aquisições, não seriam representados na coleção. Esta seria uma dicotomia estética que, apesar de refletir a cultura contemporânea, não oferecia uma representação da fotografia da época, diz ela. Esse impacto é evidenciado pelo número de obras de Moholy-Nagy e Man Ray que, segundo a crítica, parecem ser ali líderes da “fotografia em progresso” – isso seria “obviamente” uma interpretação errada (McCausland considera que suas obras em geral negam as qualidades fotográficas do meio). A desproporção é constante e ela questiona a presença maciça de alguns fotógrafos em detrimento de outros já que treze fotógrafos são representados por 50% das obras. Essa formação, para ela, faz com que as potencialidades populares e democráticas da fotografia

¹¹ GREENBERG, Clement. **Nation**, New York, 10 jun. 1944. AAA5070.

¹² McCAUSLAND, Elizabeth. Photograph show at the Museum of Modern Art. **Sunday Union & Republican**, 9 jul. 1944. AAA5070.

sejam substituídas por uma teoria de “grandes homens” (havia 76 obras de Adams, Stieglitz, Strand e Weston).

A presença de obras históricas não deveria ter ocorrido, e sim uma seleção mais ampla da fotografia contemporânea, McCausland continua. Isso não ocorreu por conflitos de interesse dentro da estrutura do museu. Sem o suporte financeiro como pode uma coleção crescer, pergunta ela. A deficiência sugeriria uma incerteza estética. O MoMA sempre representou as idéias estéticas de um pequeno grupo, ao mesmo tempo em que é obsecado com as qualificações técnicas e formais, negando o significado e a comunicação da obra de arte, a despeito da existência de uma fotografia vigorosa, escreve McCausland. Ela então crítica a ênfase na qualidade de impressão e as demais ramificações da escola f/64. Deificar a técnica em detrimento do que é dito é perigoso em um meio expressivo democrático como a fotografia, pois um trabalho com menor primor técnico pode ser mais arte do que outro perfeccionista mas sem alma, defende a crítica.

Suas últimas observações são a respeito das “amarras do formalismo” em meio a um período de libertação pós-guerra, pois a “perfeição fria” parece ser muito distante da vida. O que McCausland gostaria de ter visto seria:

“(...) a loan exhibition on a broad base to mirror all the varied and diverse ideas, emotions and experiences which this medium can express. For it is exactly the variety, the breadth, the inclusiveness of photography which make it the eye of a democratic world. Not one vision is possible, but many: and somehow this truth should be proclaimed”.

As considerações de McCausland são justas e apontam questões importantes e gritantes sobre o trabalho da curadoria de fotografia do MoMA. A dependência do museu de doações afeta inevitavelmente a abrangência da coleção de fotografia. Ao mesmo tempo, esses fotógrafos apontados como os mais expostos são, de fato, os “preferidos” de Beaumont e Nancy. Sua aproximação com determinados artistas é causa e efeito no sentido de que eles mantinham maior contato com certos fotógrafos – por questão de gosto e identificação – e com isso eles tornaram-se mais suscetíveis a doarem suas obras ao museu. Steichen também é um exemplo interessante que devemos considerar: sua relação com os Newhall não era amistosa por questões “políticas” e mesmo sendo um dos fotógrafos mais

importantes e influentes do século XX era representado na coleção por apenas quize obras e seu suplemento na *Camera Work* de abril de 1906. Eliot Porter é outro caso: ele era próximo dos curadores e de Stieglitz e mesmo que seu trabalho seja mais ligado a ciência do que à arte, suas fotografias de pássaros foram aceitas como doação ao museu e ele teve uma exposição individual. Já os fotógrafos da *Farm Security Administration*, prezados por todos os críticos de fotografia e cujo trabalho teve impacto na política do país, fizeram parte de uma exposição que o museu montou (*Documents of America*). No entanto, tratava-se de uma exposição itinerante que nunca esteve no próprio museu.

Para nós a crítica quanto a política do museu – que defende as idéias de um grupo – é verdadeira. Os Newhall concentraram-se em fotógrafos que consideravam o trabalho focado na criatividade, na produção artística de acordo com o que consideravam a melhor produção da época. Com isso, queriam demonstrar a aptidão da fotografia para a arte, seguindo a trilha de Stieglitz. O resultado foi a negligência com relação às demais produções fotográficas. Contudo, Beaumont incluiu várias delas em sua exposição *Photography 1839-1937*; Nancy montou a exposição *Action Photography* e selecionou imagens diversas como as de Muybridge, Edgerton, Weegee, e do Observatório Mt Wilson – entre outros - para *Photography in Progress*. Mas talvez não sejam as fotografias que McCausland estava procurando. Nos parece que ela queria várias visões – ou seja, vários fotógrafos, inclusive “amadores”- que dessem conta da grande produção fotográfica contemporânea. Isso talvez tenha ocorrido em *Snapshot*, linha de exposição que não foi levada a diante pelo museu. A questão é que seria uma tarefa muito difícil incluir toda a produção fotográfica. De fato, a função de curadores é a seleção, e os Newhall trabalhavam em um museu - esse espaço que já presuppõe um certo afinilamento nas escolhas. Sendo assim, o que ocorreu foi a defesa de estéticas as quais os curadores acreditavam serem as mais importantes. As exposições e a coleção são em grande parte reflexo dos gostos dos dirigentes, dos curadores e de pessoas próximas a eles cujo o julgamento respeitavam ou aceitavam.

Em sua autobiografia, Beaumont transcreve um texto que supostamente havia sido escrito por Nancy para o catálogo do show. Nele ela explicita a função da coleção de fotografias do museu:

“The collection must, therefore, provide answers to their [aqueles que vão ao museu para conhecer fotografias] questions, challenges to their misconceptions, inspirations for their future growth” (NEWHALL, 1993, p. 108).

Assim percebemos que os Newhall queriam que o público visse a arte fotográfica da mesma forma que eles. Seus objetivos eram diferentes do que McCausland esperava deles: enquanto os curadores queria estabelecer um *standard* de gosto e técnica, a crítica queria o popular e o democrático. David Soby, *trustee*, os elogiou por isso, como lemos em carta dele a Beaumont:

“(...) The Photo section of the Fifteenth Anniversary show has been greatly admired and I think will do more to interest and improve good photographers than any amount of pandering to popular taste” (NEWHALL, 1993, p. 109).

Entre os anos de 1944 e 1946, houve três exposições da coleção permanente de fotografias do museu. A primeira delas (*Photographs from the Museum Collection* - de 11 de dezembro de 1944 a 18 de fevereiro de 1945) esteve pendurada por dois meses, mas as outras duas (*Photographs from the Museum Collection* – de 20 de junho, 1945 a 13 de junho, 1946; e *Photographs from the Museum Collection* – de 5 de fevereiro, 1946 a 6 de setembro, 1947) foram mantidas nas galerias do museu por cerca de um ano, concomitantes com outras exposições de fotografia. Dessas três, conseguimos a *checklist* de uma, realizada de meados de 1945 a meados de 1946. Os fotógrafos apresentados foram Abbott, Adams, Alvarez Bravo, Atget, Brady, Emerson, Cartier-Bresson, Evans, Hine, Lange, Levitt, Model, Moholy-Nagy, Porter, Man Ray, Sheeler, Steichen, Stieglitz, Strand, Weston e Cedric Wright; mais os álbuns de Hill & Adamson, O’Sullivan & Bell. A maior parte dos fotógrafos tinha uma obra exposta, a não ser Brady, Emerson, Bresson, Stieglitz, Strand e Weston. Todos estes fotógrafos citados estão entre os mais bem representados na coleção – metade com mais de vinte obras.

9.1. A Coleção Nos Anos Newhall e Suas Preferências:

Nossa análise da coleção envolveu o estudo de cinco “categorias”:

- A. As fotografias;
- B. Os fotografos inativos;
- C. Nacionalidades;
- D. Participações em exposições dos fotografos da coleção;
- E. A representação dos fotografos na coleção.

Com isso pretendemos ter uma visão sobre a formação da coleção e sobre o legado de aquisições dos Newhall para o MoMA. Podemos assim saber quais os artistas melhor representados e como suas obras foram aproveitadas em exposições. Escolhemos números em bandas (fotografos com uma ou mais de vinte obras na coleção, por exemplo) para possibilitar sua separação em níveis de interesse pelos curadores quando cruzarmos os dados com as representações em exposições. Ou seja, queremos saber se os mais expostos constituem a maior parte da coleção; se esta foi bem aproveitada ou se é realmente abrangente e representativa para o período da curadoria dos Newhall. Enfim, apesar de trabalharmos aqui com números, o estudo realizado até aqui é o apoio que precisamos para unir o quantitativo com o qualitativo.

Devemos notar que nossa listagem de obras não é exatamente completa: a listagem disponibilizada pelo *Photography Study Center* do MoMA era incompleta¹³ pelo que pudemos perceber ao longo da pesquisa e tentamos completá-la da melhor forma possível com o auxílio das *checklists* e com as indicações encontradas no *Bulletin* de anúncio do *Photography Center* em 1943. Dessa forma, a lista que montamos de fotografos e suas obras apresenta o número provável de obras e em vários casos não pudemos fornecer todos os títulos. Contudo, os dados se aproximam muito dos corretos já que não tivemos problemas com todos os artistas. A lista apresentada no *Bulletin* em 1943 relata que naquele momento havia cerca de 2.000 obras na coleção (contando os empréstimos). Não sabemos

¹³ Não sabemos o motivo da falha e o museu não pôde nos fornecer outra lista. Quando percebemos o problema, já estávamos de volta ao Brasil e não poderíamos refazer a pesquisa pessoalmente.

por ela se isso inclui as obras dos álbuns, mas acreditamos que sim por causa do montante de obras de alguns fotógrafos. Também devemos notar que o museu não nos forceu a lista de álbuns e que esta foi montada com os dados de *checklists*. Nosso levantamento resultou na contagem de cerca de 2.100 obras (sem os empréstimos), e como o número de obras adquiridas é reduzido nos últimos anos da curadoria dos Newhall, podemos realizar a análise quantitativa sem que os dados estejam comprometedoramente distorcidos. Feitas as considerações, partamos para a análise, sabendo que o universo com o qual trabalhamos é de 176 artistas.

A. As Fotógrafas:

Dos 176 fotógrafos cerca de 82% são homens e 15% mulheres – de 3% não temos o dado. Mais que saber que o número de mulheres é muito inferior ao de homens, sabemos também que apenas 6 das 27 delas têm mais que 5 obras na coleção e 15 têm apenas 1 – dessas, 9 foram adquiridas pelo concurso *Image of Freedom*.

Desta forma, seis mulheres tiveram boa representação na coleção: Abbott, Model, Lange, Levitt, Rogi-André e Imogen Cunningham. Abbott esteve em nove shows; Model em seis; Lange em cinco; Levitt em nove, incluindo sua individual. Rogi-André, menos frequente, só foi exposta em *Photography 1839-1937* e *100 Years of Portrait Photography* – suas obras sempre eram retratos, assim como na coleção (doadas por Frank Crownshield em 1940). Já Cunningham, delas a com mais obras na coleção, apareceu em apenas três exposições, incluindo *Image of Freedom* (quase todas as suas obras da coleção foram doadas por Albert Bender em 1940). Aliás, 9 entre as 27 mulheres participaram de *Image of Freedom*, e delas 6 foram expostas apenas nessa exibição. Ou seja, 20% das mulheres da coleção provém do concurso. Sabemos também que 3 mulheres do *Image of Freedom* tiveram outra participação no trabalho do museu (Veissi, Bernhard, Cunningham, e Timberman)

Image of Freedom é uma exposição que teve impacto no número de fotógrafos adquiridos. Dos 176 artistas da coleção, 64 participaram dela (35%) – apenas 9 deles teriam mais obras na coleção além das que ganharam o concurso. Já a representação em termos de

obras é de menos de 5%. A influência no número de artistas é grande, mas a grande maioria deles não foram reaproveitados pois 50 deles nunca mais foram expostos (75%). No que diz respeito aos homens, 7 teriam mais obras na coleção: Alexander Alland, Faurest Davis, André Kertész, Eliot Porter, Charles Sheeler, Arthur Siegel, e Brett Weston. Porter e Sheeler tiveram ainda individuais (o último antes da fundação do Depto.). A conclusão a que podemos chegar sobre os resultados dessa exposição/concurso é que ele pôde proporcionar ao museu uma mostra da fotografia amadora da época, sobretudo quando sabemos que a maior parte dos vencedores não era conhecida. Contudo, se três quartos deles não foram reaproveitados significa que o propósito dessa mostra não vai além disso: não proporciona um modelo de visão estética da curadoria, pois não se integra a coleção de maneira uniforme. Tanto que estamos lidando com essas imagens como um conjunto em separado. A aquisição por concurso é muito diferente das demais pois nada se conhecia dos fotógrafos e seu conjunto de obra, e as escolhas eram circunscritas pelo universo de imagens que formam inscritas.

Em termos de exposições individuais, ainda houve outras fotografias (Morgan, Naylor e Bonney) cuja representação na coleção é muito pequena; e devemos notar que nenhuma dessas exposições teve origem no Departamento de Fotografia, mesmo que este tenha dado sua parcela de ajuda. Quanto aos homens, 12 tiveram individuais: Adams, Elliot Elisofon, Porter, Strand, Weston, Stieglitz, Vandivert, Eugene Smith, D.O. Hill (& Adamson), Gjon Mili, Evans e Sheeler (os dois últimos antes do Depto.). Quatro desses shows eram relacionados a guerra (Adams, Elisofon, Vandivert, e Smith), e outro era de um fotógrafo histórico (Hill). Enquanto Weston e Strand tiveram retrospectivas, Porter e Stieglitz eram novas aquisições. Já Mili foi planejado por outro departamento. Ao todo, foram 16 individuais, um quarto delas de mulheres, e duas de artistas inativos (Stieglitz e Hill). O número de individuais ligadas a guerra é proporcional entre os homens e mulheres; contudo as individuais de mulheres, como um todo, foram muito mais afetadas por outros departamentos: Morgan e Naylor dependeram mais de uma situação externa do que de uma escolha da curadoria (de fato, apenas Levitt foi uma escolha, pois a individual de Morgan foi encomendada *Inter-American Affairs*). Pensamos, então, que a representação das

mulheres no que diz respeito a individuais obteve menos esforços da própria curadoria de fotografia, e certamente isso não ocorreu por falta de importantes nomes na fotografia na época.

A fotografia criada por mulheres tem uma participação relevantemente inferior com relação ao número de obras. Elas somam 124 obras no montante de mais de 2 mil. Ou seja, são 6% da coleção de fotografias. Os estilos dessas artistas são variados: abstração, paisagem urbana, retrato, movimento, documental (paisagem social, doméstica, etc). A produção feminina, assim, tem pouca força na coleção. Mas com a ajuda das exposições essa força foi ampliada: as fotografias de crianças de Levitt e de dança de Morgan são reconhecidas como clássicas; da mesma forma que a obra “Migrant Mother” de Lange, ou que as imagens de Nova York de Abbott. Clássicos são também os retratos de Cameron. Várias são as obras reconhecidas logo após a sua produção foram integradas a coleção.

B. Os fotógrafos inativos:

A proposta principal do *Museum of Modern Art* sempre foi reconhecer os talentos contemporâneos, sem esquecer-se das influências passadas. Esta tentativa transparece na coleção de fotografia: 79% dos fotógrafos eram contemporâneos contra 29% de inativos – dos demais não sabemos. Dos inventores, apenas Talbot está presente, e a maioria dos inativos são americanos¹⁴ (as exceções são Hill & Adamson, Atget, Cameron, Emerson, Fenton e Le Secq). Ainda podemos perceber que vários inativos foram fotógrafos da guerra civil americana e da fronteira (temática da exposição organizada por Adams): Brady¹⁵, Gardner¹⁶, Wm. H. Jackson, O’Sullivan, Bell, A. J. Russell¹⁷, Savage, Barnard, Gibson,

¹⁴ Americanos e naturalizados americanos.

¹⁵ Faziam parte de seu grupo de fotógrafos da Guerra Civil Americana: Gardner, O’Sullivan, Barnard, Reekie, Pywell.

¹⁶ Beaumont contou que quando estava na faculdade comprou um dos livros de Gardner (vol. I) por 50 centavos. Tempos depois, quando já estava no museu, recebeu um oferta de livros por Frank Roy Fraperie (editor da revista *American Photographer*). O curador resuou por serem muito técnicos, mas reparou no vol II de Gardner em meio a eles. Combinaram então que ambos venderiam seus volumes ao museu pelo dobro do que havia pago. Fraperie havia pago 15 centavos no seu (WEILEY, 1984, p. 94).

Wood, Hillers, Reekie, Pywell, Wittick, e Watkins, que representam quase metade dos inativos (42%). As mulheres inativas são Boughton (sua única obra é um retrato de Henry James de 1906) e Cameron (com retratos de Hershel e Carlyle, do século XIX).

Estes são os demais artistas: Currier era um fotógrafo documentarista da virada do século que captou ambientes e casas da Boston vitoriana; De Lamater era um retratista; Gale (que não sabemos se era um homem ou uma mulher) também é representado(a) na coleção por retratos; Genthe se tornou conhecido por suas fotografias da *Chinatown* de São Francisco e pela imagem de um grande incêndio nessa mesma cidade em 1906 (também fotografava para revistas como a *National Geographic*¹⁸).

Hine, que fotografou crianças operárias e trabalhadores, é reconhecido como um importante documentarista social. Beaumont conta que conheceu Hine quando este levou ao museu suas fotografias de operários que tinham construído o *Empire State Building*. O curador não conhecia o seu trabalho porque ele não fazia parte de nenhum grupo de fotógrafos e porque não estava sendo reproduzido em lugar algum na época - apesar de Hine ter sido conhecido no passado por suas fotografias de imigrantes, conta Beaumont (NEWHALL, 1993, p. 68). As dez obras de Hine na coleção foram adquiridas em 1944 e 1946, quase todas compradas através do *Purchase Fund*.

A obra de Paul Martin é vasta. Ele era um fotógrafo que captou vários aspectos da vida inglesa no fim do século XIX como o trabalho, a cidade, e os momentos de diversão. Pelas imagens entendemos que ele era um fotógrafo compulsivo, fotografando nas ruas e praças de Londres sem poses ou avisos. Tanto que publicou um livro intitulado “Victorian Snapshots”¹⁹ em 1939 que nos oferece uma boa idéia da vida pública dos ingleses naquela época.

Ainda havia Muybridge, fotógrafo pioneiro no estudo do movimento. Sutcliffe, pictorialista cuja obra faz parte do álbum *Sun Artists* editado na Inglaterra no fim do século XIX; e Clarence White, pictorialista secessionista do círculo de Stieglitz.

¹⁷ As obras de Russell e Savage foram doadas pela *Union Pacific Railroad Company* em 1938.

¹⁸ Grande parte de suas obras foram compradas pelo *Library of Congress* dos Estados Unidos.

¹⁹ MARTIN, Paul. **Victorian Snapshots**. New York: Charles Scribner's Sons, 1939.

E, finalmente, a coleção tinha apenas uma obra do fotojornalista Warnecke, publicada em inúmeros periódicos por captar o instante em que o prefeito Gaynor de Nova York foi baleado em 1910 (doada pelo jornal *New York World Telegram*).

C. Nacionalidades:

Os americanos, como seria de se esperar, são praticamente dois terços dos fotógrafos da coleção. 15% dos 176 são naturalizados americanos - mais da metade de procedência européia. Mais de 12% do total de fotógrafos são europeus, se não contarmos os naturalizados americanos. Os artistas que nasceram em outras regiões do mundo são 4. Não pudemos descobrir a nacionalidade de 15% dos fotógrafos, mas destes, três quartos foram adquiridos pelo *Image of Freedom*, o que significa que provavelmente a maior parte deles é formada por americanos. Se somarmos, então, os americanos, naturalizados americanos e os fotógrafos do *Image of Freedom*, o número de fotógrafos que viviam nos Estados Unidos chega a 80%.

Os fotógrafos que não vinham dos Estados Unidos ou da Europa são Baasch (Venezuela), Anton Bruehl (Austrália), Theodor Jung (Austrália), e Emerson (Cuba). Apenas Emerson, contudo, cresceu na Inglaterra, e os demais eram provavelmente naturalizados americanos, pois viviam nos E.U.A.²⁰. Sendo assim, não podemos considerar o número de fotógrafos de outras regiões do mundo como um dado confiável. O resultado é que, na prática, não havia fotógrafos que pudessem representar a fotografia fora do eixo ocidental norte. Mesmo as exposições com fotografias produzidas em outros países (como *Mexico: 8 Photographers*, e a individual de Naylor com fotografias do Brasil) são em grande parte um perspectiva americana justamente porque, afora Alvarez Bravo e Reynoso, os fotógrafos são americanos ou naturalizados americanos (considerando o México como um país segregado do eixo ocidental norte). A questão da nacionalidade e da representação fotográfica baseada na cultura de um país é complexa. Alguns fotógrafos circulavam por outros países e é difícil definir se a percepção do artista ultrapassa o etnocentrismo. Definitivamente os olhos dos Newhall nunca esteviveram voltados para

²⁰ Não conseguimos checar com certeza as naturalizações desses artistas.

outras regiões do globo e esta é uma crítica freqüente e mais do que justa no que diz respeito a sua curadoria. É claro que a culpa não pode recair apenas nos ombros de Beaumont e Nancy: eles tentaram escrever parte da história da fotografia de regiões as quais tinham maior acesso. Ao mesmo tempo em que poderiam ter esforçado-se para estabelecer contatos com grupos de fotografias do mundo todo, essas mesmas regiões provavelmente foram deficitárias e tardias no estudo e divulgação da fotografia para outros países, visto que mesmo nos EUA e na Europa esse campo de pesquisa começava a florescer. Acreditamos que a crítica quanto ao etnocentrismo da curadoria do Newhall é consequência da importância e alcance do livro *History of Photography* de Beaumont. Ele tornou-se uma obra de referência no estudo da fotografia em todo o mundo e é editado até os dias de hoje. Como referência nos Estados Unidos e na Europa é uma pesquisa importante, mas para as demais regiões do mundo é muito falha por não nos vermos refletidos nela. A discussão, no entanto, altera-se quando pensamos que a última edição do livro foi publicada na década de 1980. A essa altura, Newhall já possuía meios mais do que suficientes para acrescentar capítulos centrados na fotografia da América Latina, da Ásia, da Oceania, do Oriente Médio e da África. Talvez ele simplesmente tenha considerado que a obra deveria manter seu perfil original.

Recentemente tivemos a oportunidade de ler cartas trocadas entre Newhall e o pesquisador brasileiro Boris Kossoy em 1976-77. Nessas cartas Kossoy, pioneiro no estudo da fotografia no Brasil, divulga seu trabalho sobre a descoberta isolada da fotografia em nosso país por Hércules Florence – foi naquele ano que sua pesquisa tornou-se conhecida. As provas de que Florence foi um dos inventores originais da fotografia e de que foi o primeiro a chamar a fotografia dessa forma (inclusive a usar o verbo fotografar) foram expostas diante de toda a comunidade internacional de pesquisadores da fotografia. Em uma das cartas Beaumont agradece o envio da transcrição da palestra que Kossoy proferiu em Rochester, N.Y., na ocasião do *Photo-History Symposium III*.²¹ e ainda escreve:

²¹ KOSSOY, Boris. **The discovery of photography in remote Brazil**. Photo-History Symposium III, Rochester, N.Y., 1976.

“This is the most lucid account that I have yet seen, and on it I am basing the short paragraph about Florence in the new edition of my History of Photography”.²²

Então, um pequeno parágrafo no livro de Newhall introduz o trabalho de Florence confirmando seu pioneirismo. Em outra carta o historiador americano confirma sua ignorância quanto a fotografia brasileira:

“I have now read your typed script ‘The History of Photography in Brazil’. It is extremely interesting and well-documented, you should get it published with illustrations. We know far too little about the history of photography in your country.”²³

D. Participações em Exposições:

As bandas das quais falamos acima no caso das participações em exposições foi a seguinte: fotógrafos que participaram de apenas uma exposição; que participaram de menos de quatro (excetuando o grupo anterior); de mais de cinco; fotógrafos que tiveram individuais; e aqueles que não participaram de nenhuma. Devemos lembrar aqui que não incluímos dados das exposições que não foram realizadas no próprio museu.

Muitos artistas nunca tiveram obras selecionadas para shows (31 deles)²⁴. Dentre eles estão inativos americanos (Boughton, Carter, Currier, De Lamater, Pywell, Reekie, Savage), fotógrafos da FSA (Russell Lee, Carter, Locke, Rusinow, Mydans, Shahn e Vachon), um fotógrafo de guerra (Hoffman, que doou suas obras), retratistas (Leyda, Gale, e a inativa Boughton) e outros artistas com obras de estilo formal (como Agha e Swift), ou mesmo surreal (Irvin Penn), passando ainda por paisagens e arquitetura. Um presença aqui nos surpreendeu. A dos fotógrafos da FSA. Por ter sido um marco na história da fotografia americana, as fotografias produzidas pelos artistas da FSA deveriam ter sido melhor representadas, já que apenas alguns dos fotógrafos do grupo foram explorados nas exposições. Nos perguntamos se suas obras foram selecionadas para as exposições da

²² Carta de Beaumont Newhall a Boris Kossoy em 13 de novembro de 1976. Arquivos pessoais do Prof. Dr. Boris Kossoy.

²³ Carta de Beaumont Newhall a Boris Kossoy em 24 de junho de 1976. Arquivos pessoais do Prof. Dr. Boris Kossoy.

²⁴ Alguns deles podem ter sido usados nas exposições da coleção permanente das quais não encontramos as *checklists*.

coleção sobre as quais não conseguimos informações, ou mesmo por que as obras participantes (doadas pela própria *FSA*) não estiveram nas paredes do museu, já que elas compuseram uma exibição itinerante (*Documents of America*).

Mais da metade desses fotografos nunca expostos tem uma ou duas obras na coleção; ao mesmo tempo alguns têm mais de dez. Não há padrão nas doações ou compras que possam nos dar pistas. Só podemos concluir então que eram simplesmente artistas considerados “menores” pela curadoria. Assim como no caso de parte dos fotografos da *FSA*: provavelmente estes aqui presentes fossem os menos apreciados dentre seus colegas pelos Newhall. Contudo, suas obras na coleção são importantes para demonstrar de maneira mais completa a produção desse grupo de documentaristas.

Sobre os fotografos que participaram de apenas uma exposição não nos estenderemos, porque o padrão existe e nos é muito claro: dos 72 artistas desse grupo, 50 são do *Image of Freedom*, e 14 eram inativos. Essas obras funcionariam, acreditamos, como banco de dados de fotografos amadores do século XX e documentaristas do XIX.

Os fotografos selecionados para menos de quatro exposições são mais de 50²⁵. Cerca de 23% deles são inativos (Bruguière, Bell, Cameron, Emerson, Fenton, Gardner, Genthe, Hillers, William H. Jackson, Talbot, Le Secq, e A. J. Russell,); mais de 13% são mulheres (Bernhard, Bourke-White, Cameron, Cunningham, Norman, Rogi-André, Veissi). Esse grande grupo de artistas é diversificado e inclui indivíduos que foram prestigiados pelo Depto.: Emerson, Cameron, Alvarez Bravo, Roger Fenton, Arnold Genthe, William H.

²⁵ Manuel Alvarez Bravo, William Bell, Ruth Bernhard, Margaret Bourke-White, Brassai, A. Bruehl, Francis Bruguière, Julia Margaret Cameron, Stanley Clough, Imogen Cunningham, Eliot Elisofon, P.H. Emerson, Wright Morris, Andreas Feininger, Roger Fenton, Alexander Gardner, Arnold Genthe, Fritz Henle, John K. Hillers, Lewis Hine, W. H. Jackson, William Vandivert, Alfredo Valente, Fox Talbot, Luke Swank, André Kertesz, Henri Le Secq, Platt Lynes, Paul Martin, Herbert Matter, Joe Munroe, Eadweard Muybridge, Arnold Newman, Dorothy Norman, O’Sullivan, Paul Outerbridge, Antonio Reynoso, Rogi-André, Thurman Rotan, Arthur Rothstein, A. J. Russell, Peter Sekaer, A. Siegel, Aaron Siskind, Frederick Sommer, Peter Stackpole, Ralph Steiner, Harriet Veissi, William Warnecke, Weegee, e Cedric Wright.

Jackson, Vandivert, Le Secq, Muybridge, Tymotheny O'Sullivan, Paul Steiner, Cedric Wright, e Weegee. Eles participaram, na maioria dos casos, de quatro exposições. A maior parte destes tem número considerável de obras na coleção: Emerson (seus dois livros), W. H. Jackson (que visitou a mostra sobre a Guerra Civil americana poucos dias antes de sua morte), Vandivert (doou todas as obras de sua individual ao MoMA), Muybridge (o museu tinha uma boa coleção de fotografias de movimento), O'Sullivan (suas obras estão no álbum de sua autoria e Bell, além do álbum de Gardner), Cedric Wright, do grupo f/64 (várias doadas por Albert H. Bender), Weegee (compradas pelo museu), e Alvarez Bravo.

A separação que fizemos entre os fotógrafos com mais que cinco participações em exposições nos parece ser, de fato, representativa das preferências estéticas da curadoria de fotografia do MoMA. Os mais freqüentes em exposições (ou seja, mais de cinco participações) são 22: Abbott, Adams, Hill & Adamson, Atget, Brady, Bresson, Edgerton, Evans, Lange, Levitt, Man Ray, Model, Moholy-Nagy, Morgan, Porter, Sheeler, Steichen, Stieglitz, Strand, Brett Weston, Weston e Clarence White. Temos, então, quatro mulheres, inativos "clássicos", abstratos e formalistas, fotógrafos do movimento, documentaristas da *FSA*, e muitos fundadores e seguidores do f/64. Somente três deles não estão entre os artistas com mais obras na coleção (Edgerton, Morgan e White). Dez deles apresentaram individuais (seriam 11 com Bresson). Como o sistema de aquisição do Depto. de Fotografia era conturbado não podemos perceber as predileções da curadoria somente pelo número de obras adquiridas. Contudo, cruzando esses dados da coleção com a disponibilização ao público de artistas através das exposições, conseguimos, sim, apontar os fotógrafos mais celebrados pelos Newhall. Os eleitos são estes 19 (descontando Edgerton, Morgan e White) que compõem 10% dos artistas e que formam cerca de 40% da coleção:

Berenice Abbott,

Ansel Adams,

D. O. Hill & R. Adamson,

Eugène Atget,

Matthew B. Brady,

Henri Cartier-Bresson,

Walker Evans,
Dorothea Lange,
Helen Levitt,
Man Ray,
Lisette Model,
László Moholy-Nagy,
Eliot Porter,
Charles Sheeler,
Edward Steichen,
Alfred Stieglitz,
Paul Strand,
Brett Weston,
Edward Weston.

Dentre eles não há pictorialistas fiéis. O que predomina é a fotografia contemporânea americana, direta. Mas há espaço para o experimentalismo de Man Ray e Moholy-Nagy, o primeiro muito apreciado por Barr e o segundo por Beaumont - quando McAlpin doou US\$ 1.000 ao Depto. em 1939 o futuro curador de fotografia foi às pressas comprar um conjunto de cerca de 40 obras do artista na galeria *Delphic* por US\$ 500 (NEWHALL, 1993, p. 57-58). Abbott e Levitt, segundo Beaumont, sempre estavam no museu lhe mostrando suas produções recentes (NEWHALL, 1993, p. 68). Evans, mesmo que afastado do Depto., era muito admirado por seus membros e antes da fundação deste já havia realizado duas individuais no MoMA – seu livro *American Photographs* é um “clássico” que foi reeditado pelo museu 50 anos depois da exposição por John Szarkowski²⁶, como edição comemorativa.

Todos esses artistas nos são familiares hoje não apenas pelas suas obras, mas também porque o livro *History of Photography* de Beaumont os reconhece como importantes fotógrafos do século XIX e XX. Nunca saberemos se eles teriam entrado para a história se o Depto. de Fotografia e a admiração dos Newhall não os tivesse exaltado. A

²⁶ Um dos curadores do Depto. de Fotografia. do MoMA.

opinião desta pesquisadora é de que o papel dos Newhall foi fundamental em diversos dos casos, pois a divulgação e documentação de seus trabalhos foi uma prioridade para os Newhall.

E. A representação dos fotógrafos na coleção:

A separação entre os fotógrafos foi mais detalhada aqui. Os cinco grupos são: artistas com uma, entre 2 e 4, entre 5 e 9, entre 10 e 19, e mais que 20 obras na coleção. O grupo com apenas uma obra é o mais numeroso. Desss 63 fotógrafos, 38 são do *Image of Freedom* – destes, 4 tiveram obras expostas ainda em outra mostra (Joe Munroe e Frederick Sommer participaram de *New Photographers* em 1946; Veissi participou de *Pictorialism in Transition*, de 1944; e Alfredo Valente de *Photography 1839-1937*).

Nesse primeiro grupo devemos ainda atentar para alguns artistas: Rusinow, Paul Carter, Jack Delano cujas obras foram doadas pela *FSA* (apenas Delano foi exposto em alguma exposição). Irving Penn, Alice Boughton, e Milton Brooks cujas obras foram compradas pelo Depto, mas nunca foram expostos. Representados com uma obra na coleção ainda são Leipzig, selecionado para *New Photographers*, e Norman que foi selecionada para *New Workers*. Tendo participado de exposições que indicavam novos talentos (*New Photographers* e *New Workers*), esperaríamos que uma mostra de seus trabalhos seria comprada pelo museu – uma atitude de autenticação do julgamento estético dos Newhall.

O segundo grupo, de fotógrafos com 2 a 4 obras na coleção também é numeroso: 53²⁷. 18 são do *Image of Freedom*, 5 são inativos, e 6 são mulheres. Estão presentes aqui

²⁷ Alexander Alland, Ruth Bernhard, Pierre Betz, Margaret Bourke-White, Brassai, Joseph Breitenbach, Francis Bruguière, Julia Margaret Cameron, Stanley Clough, Charles Currier, Faurest Davis, Da Lamater, Harold Edgerton, Eliot Elisofon, Philip Fein, Andreas Feininger, Albert Fenn, Gale, Q.O. Gilbert, Nicholas Ház, Ingran, Theodor Jung, André Kértész, David Knox, Charles Krutch, Aaron Siskind, Joan Snyder, Henry Swift, Le Secq, Duddley Lee, Sol Libsohn, Betty Clark Little, Charles Locke, Platt Lynes, Barbara Morgan, Wright Morris, Carl Mydans, Genevieve Naylor, Paul Outerbridge, Roi Partridge, William Pywell, Antonio Reynoso, David Robbins, Walter Rosenblum, Thurman Rotan, Ralph

nomes como Bourke-White, Brassai, Cameron, Edgerton, Elisofon, Nicholas Házy, Kertész, Siskind, Le Sec, Morgan, Naylor, Outerbridge, Reynoso, Rosenblum, Christian Schad, Talbot e Minor White. Suas obras são abstratas, coloridas, documentais, conceituais, de arquitetura, de movimento, paisagens, de guerra, etc.

Consideramos os fotógrafos melhor representados na coleção os encontrados nos três grupos seguintes. Curiosamente, a partir daqui, o número de artistas em cada grupo aumenta. Os grupos de 4 a 9 obras são constituídos por 14 artistas, o de 10 a 19 por 18, e o de mais de 20 por 25.

O terceiro grupo (de 4 a 9 obras) é formado por Abbott, Alvarez Bravo, Borsig, A. Bruehl, Lux Feininger, Roger Fenton, Genthe, Bernard Hoffman, Lisette Model, Reekie, Ralph Steiner, John Vachon, Clarence White, e Wittick. Apenas Abbott e Model são parte dos “eleitos”. Algumas notas sobre os menos conhecidos desse grupo podem ser feitas: as três obras de Borsig são de arquitetura antiga, mas elas nunca foram expostas; A. Bruehl foi selecionado para três exposições; Lux Feininger era irmão de Andreas Feininger, estudou na *Bauhaus* e participou de *Film und Foto* em 1929; Hoffman era fotógrafo de guerra e todas as suas obras da coleção foram doadas por ele; Steiner era amigo de Walker Evans, editor e crítico da revista *PM* sobre fotografia, e esteve presente em importantes exposições de fotografia no MoMA como *Seven American Photographers* e *Photography in Progress*. Sobre os demais fotógrafos, escrevemos sobre eles acima.

O quarto grupo (de 10 a 19 obras) é formado por 18 artistas: Baasch, Henle, Lewis Hine, Russell Lee, Leyda, Paul Martin, Arnold Newman, Rigi-André, A. J. Russell, Savage, Ben Shahn, A. Siegel, Weegee e os preferidos dos Newhall: Atget, Lange, Levitt, Steichen, e Sheeler. Siegel tinha um estilo que tendia para o abstrato mas também para o documentarismo social, e sua obra “Right of Assembly” comprada pelo *Image of Freedom* tornou-se conhecida. Ele ainda foi aluno e professor da *School of Design* de Chicago. Weegee é um destaque na coleção, pois suas fotografias da violência e do cotidiano de Nova York são fortes e irônicas. Henle e Newman participaram de coletivas; Russell Lee, Shahn e Lange são da *FSA*. Os fotógrafos do passado são Lewis Hine, Paul Martin, A.J.

Samuels, Christian Schad, Peter Sekaer, Seymour Snaer, Fox Talbot, Rolf Tietgens, Minor White.

Russell, Savage e Atget. Podemos destacar também Shahn e Sheeler que dedicavam-se a pintura, tanto ou mais do que a fotografia.

O último grupo de fotógrafos (com mais de 20 obras na coleção) é o que contém o maior número daqueles artistas mais expostos – “os eleitos”. Eles são Adams, Hill & Adamson, Brady, Cartier-Bresson (contando com suas obras doadas em 1947, o que aconteceu por causa de sua retrospectiva planejada por Nancy), Evans, Man Ray, Moholy-Nagy, Porter, Stieglitz, Strand, Brett Weston, e Weston. Os demais aqui presentes são O’Sullivan, Barnard, Imogen Cunningham, Emerson, Alexander Gardner, Hillers, W. H. Jackson, Muybridge, Rothstein, Swank, Vandivert, Watkins, e Cedric Wright. Destes últimos citados, o número de inativos e ativos é equilibrado.

Esses 25 fotógrafos estão presentes por escolha dos Newhall, por sua importância na história da fotografia americana (documentaristas e retratistas do século XIX), e por causa de doações generosas. Boa parte das obras de Adams foram doadas por Albert H. Bender, que também doou todas de Cunningham, e parte das de Brett Weston, Edward Weston e Cedric Wright. O portfólio com 47 calótipos de Hill & Adamson foi doado por Andrew Elliot (esse portfólio foi montado por ele mesmo). O livro de O’Sullivan & Bell, assim como o livro de Alexander Gardner com obras de O’Sullivan e de Gardner (e outros) foram doados por Ansel Adams (em memória de Albert H. Bender). Todas as obras de Brady e os livros de Emerson foram doações anônimas. A maior parte das de Evans foram doadas por Lincoln Kirstein. Quase todas de Man Ray por James Thrall Soby; a maioria das obras de Moholy-Nagy foram compradas com fundos oferecidos pelo *trustee* David H. McAlpin. As 280 de Muybridge foram doadas principalmente por Mrs. Jane K. Murray e pelo *Philadelphia Commercial Museum*. As de Porter, Swank, Vandivert doadas por eles mesmos; as Rothstein por ele mesmo e pela FSA. E as criações de Stieglitz, Strand e Weston por diversos doadores.

Assim, as doações foram primordiais para a formação da coleção de fotografias do MoMA; muitos fotógrafos tiveram obras oferecidas ao museu por diferentes pessoas. De toda a coleção, cerca de 30 fotógrafos doaram obras suas (talvez também por outros meios). Cerca de 20 artistas tiveram obras doadas anonimamente. Já os fotógrafos que tiveram pelo

menos uma obra comprada pelo museu são cerca de 30²⁸, sem contar aqueles que foram adquiridos pelo *Image of Freedom* (66).

Os doadores identificados foram as seguintes:

Albert H. Bender (que doou obras de Adams, Cunningham, Genthe, Lange, Swift, B. Weston, Weston, C. Wright);

Frank Crownshield, membro do comitê de fundação do museu e editor da *Vanity Fair* (Rogi-André);

Dorothea Lange (Rothstein);

Labaratory of Nathrology (Wittick);

Ralph Seward Allen (Paul Outerbridge);

David H. McAlpin, *trustee* e fundador do Depto. de Fotografia (Adams);

Florence Healey (Hillers);

Andrew Elliot (Hill & Adamson);

Abby A. Rockefeller, fundadora do MoMA (Agha, Man Ray, Sheeler);

Edgar Kaufmann Jr., Depto. de Design, sempre envolvido em projetos do MoMA; convenceu seu pai a comissionar Frank Lloyd Wright, que então construiu a famosa “Fallingwater” (Alvarez Bravo);

Ansel Adams, em memória de Bender (livros de O’Sullivan & Bell, Gardner);

Revista *Fortune* (Bourke-White, Bristol);

James Johnson Sweeney, membro do *Advisory Committee* do MoMA, Diretor do Depto. de Pintura e Escultura por curto periodo (Brassaï, Bruguère, Man Ray, Weston);

Samuel M. Kootz (A. Bruehl, M. Bruehl, Sheeler, Steiner, Stieglitz, Weston);

FSA (Carter, Delano, Evans, Jung, Lange, Russell, Locke, Rothstein, Rusinow, Shahn, Vachon);

James Thrall Soby, membro do *Advisory Committee* do museu, sócio de Julien Levy, amigo de Barr. Também ocupou a posição de diretor do Depto. de Pintura e

²⁸ Abbott, Alvarez Bravo, Boughton, Brassaï, Breteinbach, Brooks, Cameron, Bresson, Clough, Morris, Fenton, Hine, W. H. Jackson, Jung, Kértész, Levitt, Man Ray, Model, Morgan, Naylor, Newman, Penn, Reynoso, Rosenblum, Schad, Sheeler, Strand, Weegee, B. Weston, Clarence White, Minor White.

Escultura; fazia parte do *Photography Committee* e foi juri no *Image of Freedom* (Bresson, Hill & Adamson, Klee, Man Ray);

Ernst Holbersdt (Currier);

Mrs. Bella C. Landaver (De Lamater, Gale, Hill & Adamson);

Lincoln Kirstein, membro do *Advisory Committee*, curador das individuais de Walker Evans (Evans, Steiner);

Philip Johnson, do *Advisory Committee*, depois diretor do Depto. de Arquitetura (Lux Feininger);

John McAndrew, foi curador de arquitetura (Hill & Adamson);

Photo League (Hine);

Milton Halsey Thomas (W. H. Jackson);

Victor Barthelémy, colecionador francês (Le Secq);

Edward Weston (Modotti);

Philadelphia Commercial Museum (Muybridge);

Jane K. Murray (Muybridge);

Dr. e Mrs. Henry Ritter (Muybridge);

New York World Telegram (Warneck);

Mrs. C. H. Fowler (Watkins);

Miss T. Talbot, neta de Fox Talbot (Talbot);

Albert Boni, editor de livros; ajudou Nancy a instalar a última mostra no Photography Center.²⁹ (*Camera Work*);

Abraham Walkowitz (Stieglitz);

A. Conger Goodyear, primeiro presidente do MoMA (Steichen, Stieglitz);

Sadie A. May (Sipprell);

Union Pacific Railroad (A. J. Russell, Savage);

Charles Sheeler (Stieglitz);

Philip Goodwin, *trustee* do museu, dono do prédio onde foi montado o *Photography Center*. Em 1939 o museu ganhou seu primeiro prédio próprio feito para o museu, cujos arquitetos foram Goodwin e Edward Durell Stone (B. Weston);

²⁹ NEWHALL, Nancy, 1999, p. 112.

Edward M. M. Warburg, *trustee* do museu (Weston);

Merie Armitage (Weston);

Jane Felix White, esposa de Clarence White (Clarence White).

Boa parte dos doadores possuíam ligação com o museu. Algumas pessoas deram ao museu obras de suas coleções particulares, enquanto outras compraram obras especificamente para as doar. Em outros casos, parentes e amigos dos artistas presentearam o museu com suas obras.

A falta de recursos para a doação de obras fotográficas influenciou a formação da coleção num período em que essa atividade ainda era muito pouco dispendiosa. Se o museu tivesse gasto maior quantia na compra dessas obras, sua coleção formada nos primeiros anos do Depto. de Fotografia poderia ter sido gigantesca.

10. Uma Questão De *Standards*:

As documentações oficiais do museu – *Bulletins* e *press releases* -, apesar de declararem os objetivos oficiais dos curadores de fotografia e do museu, não nos fornecem as intenções pessoais dos Newhall. Através de cartas, os personagens dessa importante fase da história institucional da fotografia são mais explícitos. Não podemos, no entanto, ter a ilusão de que todos os seus pensamentos foram documentados ou de que as cartas a que tivemos acesso por livros e arquivos não foram selecionados. Contudo, esses documentos não oficiais oferecem uma aproximação da real percepção sobre a fotografia e sobre os interesses das principais pessoas envolvidas na primeira curadoria de fotografia de caráter independente dentro de um museu de arte.

Ainda no início de sua curadoria no Departamento de Fotografia do MoMA, Beaumont escreveu a Adams em 1941 defendendo seus valores e definindo suas intenções:

“Our job, as I see it, is to stress originality, quality and--if one can use the word-- 'character' in photography. We shall present photography as one of the arts -- not as a broad and universal method of communication, without regard to quality, but with stress on universality and quality”.¹

Essa declaração contém em suas entrelinhas a questão de que o Depto. não tinha função de abordar toda e qualquer fotografia, porque seu trabalho era realizado dentro de um museu de arte e restrito a esse espaço institucional e ideológico. Portanto, a tarefa dos responsáveis seria inevitavelmente a de reconhecer e expor fotografias que se encaixavam no campo da arte – de acordo com as convicções de seus responsáveis. As perturbações do período e do desconhecimento geral sobre a fotografia tornaram a jornada dos Newhall difícil e confusa.

As cartas que Beaumont trocou com sua esposa Nancy – publicadas em sua autobiografia – demonstram uma certa sedimentação de conceitos sobre como deveriam realizar seu trabalho e quais suas convicções. As consequências disso são reconhecidas por ele:

¹ Carta de Beaumont Newhall a Ansel Adams, de 21 de março de 1941. **Beaumont Newhall Papers**, II. 2. The Archives of the Museum of Modern Art.

“It is inevitable that we will be branded for the rest of our lives as ‘purist’ now, with other names later on, because we cannot help viewing photography in a very special way”²

Na mesma carta Beaumont diz a Nancy que ambos nunca deveriam negar seu entusiasmo pelo trabalho de Stieglitz, e que por isso sempre seriam considerados seguidores ou adoradores do fotógrafo. Sabemos que ele diz isso porque a crítica ao seu trabalho sempre teve o peso de ser parcial e de defender uma definida perspectiva sobre a arte fotográfica.

Ele, contudo, admite erros a Nancy quando lhe diz que em sua curadoria foi muito “broad-minded” (ou seja, ele passou a acreditar que deveria ser muito mais seletivo). Deve-se manter altos padrões ou se aproximar dos amadores. Ao ficar no meio do caminho, continua ele, recebeu críticas dos dois lados. Apesar de acreditar, então, que o único caminho é o de Stieglitz, o curador ressentia-se do fato de que essa atitude o tornasse dependente financeiramente – e com isso não teria toda a liberdade que gostaria de ter.³ Em parte porque as doações de obras e de dinheiro geralmente vinham atreladas aos gostos dos doadores.

Quando o *Photography Center* abriu suas portas, críticas afloraram na esperança de uma mudança nas direções do Departamento, desejada por muitos:

“Judged by its past exhibitions and its permanent collection the Museum has done a great deal to evaluate the accomplishments of photography over the past hundred years, but its job has not been altogether as democratic as its theoretical intent in spite of published declarations. Its choice of pictures has often been a little on the esoteric side and its attitude towards its public occasionally snobbish. Many an otherwise serious photographer has felt himself out in the cold so far as the Museum of Modern Art was concerned because he has felt that it countenanced only one or another kind of picture. That impression has gone abroad by reason of the repetition in exhibitions of work by such workers as Walker Evans, Ansel Adams, the Westons, Stieglitz, Dorothea Lange, and in another category, Man Ray and Moholy-Nagy. I would like to see the

² Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 2 de nov., 1943. NEWHALL, 1993, p. 111-112.

³ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 17 de março, 1944. NEWHALL, 1993, p. 120.

discussions of the future center around the interpretation of the photographic idea and not on endless technics which will be fairly easy to acquire anyway.”⁴

O curador explica sua atitude a Nancy:

“You know how I feel about photography, and what I believe is the essence of photography. I believe that photographs have a point of view. If some people think that there is an overemphasis of ‘purist’ photography, I can only answer that more good work is being done in that spirit”⁵

Beaumont sobretudo reconhece que, por terem se tornado amigos dos fotógrafos nos quais acreditam, deram a falsa impressão de que havia favoritismo.

Suas preferências são fundadas em visões pessoais quanto a outros segmentos da produção fotográfica. Em outras cartas lemos suas observações pessoais quanto ao pictorialismo e a fotografia jornalística. Beaumont avalia que para ele nada de bom saiu do movimento pictorialista organizado desde as experimentações de Stieglitz e Clarence White⁶. Ele também prefere as percepções do cotidiano na fotografia às imagens de notícias, que mostram o incomum⁷. Mas não descarta a fotografia documental como um todo, sobretudo quando ela oferece mais do que o documento, uma vez que, em seu entendimento, a boa fotografia deve ter algo universal que possa ser percebido de imediato, sem necessidade de argumentação ou legenda. A fotografia documental estaria em um pólo oposto por ser particular, ilustrativa e sem significado. O que ele aprecia no melhor trabalho documental é o que ele contém além dessa definição. A universalidade, continua o curador, é aquilo que transforma a fotografia em arte, além do mero registro.

⁴ DOWNES, Bruce. The Museum of Modern Art’s Photography Center will be a Mecca for America’s Cameramen. **Chicago**, Ill., e **Popular Photography**, fev. 1944, p. 24-30, 85. AAA5076.

⁵ Carta de BB a NN em 29 de janeiro de 1945. NEWHALL, 1993, p. 132.

⁶ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 24 de fev., 1944. NEWHALL, 1993, p. 117.

⁷ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 15 de julho de 1944. NEWHALL, 1993, p. 121.

Quando Barr foi deslocado de sua posição de diretor do museu, Beaumont e Nancy protestaram. O curador escreveu a sua esposa contando-lhe que sem Barr ele teria permanecido um bibliotecário. “Ele teve um papel vital em minha vida, ele me ajudou a me encontrar”, diz. Toda a situação da troca de chefia fez com que Beaumont reconsiderasse a posição do Depto no museu:

“The Museum grew too fast, it became top heavy and unwieldy – yes, unmanageable. Let us not be too ambitious – keep standards very high – not make the collection the biggest, but the best – our activities outstanding”.⁸

Para ele, contudo, o museu deve-lhe muito, pois sua contribuição foi importante. O seu trabalho não teria o objetivo de levar mais pessoas ao museu, obter mais publicidade ou dinheiro. Eles (ambos os cruadores), continua Beaumont, servem a uma causa na qual acreditam. E acreditam também que a fotografia é a arte mais expressiva e excitante de seu tempo, e que lhes é um privilégio patrociná-la e preservá-la. O seu sucesso não deve ser medido em números, mas pelo esforço criativo que eles estimularam, encorajaram e ao qual deram um lar. E o mais importante é que os fotógrafos, e Stieglitz, sabem disso, desabafa.⁹ Em outra carta sobre o mesmo assunto escreve:

“You know, I know, Stieglitz knows, Dave [McAlpin] knows, Dick [Abbott] knows not at all, that what we’ve done has changed the photographic scene, not radically, but naturally”¹⁰.

Beaumont acreditava que ainda poderia influenciar a fotografia americana pelo museu: através da aproximação com os fotógrafos, exposições de qualidade e compras de obras. A necessidade de ser útil aos artistas é reiterada em outras cartas. “Se pudermos encorajar uma dúzia de fotógrafos em realizar trabalhos criativos teremos realizado um boa trabalho”¹¹, diz ele.

⁸ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 14, de dez., 1943. NEWHALL, 1993, p. 115.

⁹ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 15 de nov., 1943. NEWHALL, 1993, p. 113.

¹⁰ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 6 de março, 1944. NEWHALL, 1993, p. 118.

¹¹ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall em 6 de março de 1944. NEWHALL, 1993, p. 118.

No entanto, a seu ver, nem sempre o museu lhe oferecera o apoio emocional ou demonstrara confiança em seu trabalho. O curador diz ter agüentado muitas críticas depreciativas, tendo que defender Stieglitz e escutar que as obras de Weston são apenas composições acadêmicas, ou que as de Strand são apenas “arbustos”, e que diante de fotografias de Adams as pessoas diziam “ninguém mora em Yosemite?”. Para Beaumont tudo isso é resultado de uma falta de compreensão. A crença dessas pessoas de que a visão fotográfica é só o início da arte, que as fotografias mais importantes são acidentais, e que o que evocam vem de uma estranha combinação de imagens é, para ele, a negação do status da fotografia como forma de arte¹². Nem mesmo Barr, o admirado diretor, entende a fotografia, diz Beaumont: “Ele tem boa intenção, mas não sente a fotografia. Ele parece ser cego a ela”¹³.

Beaumont escreve sobre esses pensamentos distante do museu, quando Nancy é curadora atuante. São reações as histórias que ela lhe conta sobre os acontecimentos no MoMA em sua ausência. Os anos de guerra e a tentativa do museu em tornar o Depto. de Fotografia rentável a custo da qualidade parecem fazer aflorar a indignação no curador, que vê seus projetos e sonhos para a fotografia no museu desviados, reprimidos. Mas ao mesmo tempo, o embate revigorou seus direcionamentos e posições. O curador, consciente de que sua posição no museu poderia estar ameaçada, faz um análise de seu trabalho e do que se esperava dele no museu: enquanto o museu queria exposições espetaculares, ele montou exposições pequenas, de bom gosto, que chamavam pouca atenção. Para ele a exposição de Steichen (deve referir-se a *Road to Victory*) eclipsou as outras realizadas até então.

Ele ainda julga que deveria ter lutado mais, ao invés de se deixar desconsiderar. Também diz que deveria ter montado exposições didáticas – mas sempre pensou que as fotografias deveriam contar suas próprias histórias. A reconsideração mais interessante é de que não lidou muito bem com o “ângulo social”: “didn’t get around town, didn’t bring in

¹² Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 22 de julho de 1944. NEWHALL, 1993, p. 124.

¹³ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall, 22 de janeiro de 1945. NEWHALL, 1993, p. 132.

the photographers people we talking about”¹⁴. Ao mesmo tempo em que compreendemos que os Newhall sentiam a necessidade de defender seu ponto de vista estético também devemos levar em conta que a busca por fotógrafo é a função mais importante de uma curadoria. A seleção de obras pode muito bem ter sido restrita em demasia quando percebemos que, a partir desse depoimento, os curadores esperavam que os artistas viessem até eles.

Adams, por meio de sua participação no Depto. de Fotografia, foi uma grande influência na apreciação fotográfica dos Newhall. Eles e Ansel Adams certamente divergiam quanto ao modo de escrever sobre ou avaliar as fotografias, mas seus conceitos em comum sobressaíam-se e puderam trabalhar juntos na defesa dos mesmos valores estéticos. Adams apresentou vários fotógrafos aos Newhall e era em vários momentos um mediador. Adams foi quem aproximou Stieglitz de Beaumont (o mestre rejeitara o trabalho do curador no primeiro momento); e foi também ele quem selecionou as obras dos fotógrafos da costa oeste (i.e. grupo *f/64*) para a mostra *Photography 1839-1937*.

Vejamos, então, algumas de suas considerações sobre a fotografia.

Em carta de McAlpin em fevereiro de 1941 Adams fornece suas opiniões quanto à fotografia. Ele diz que uma boa fotografia (*fine print*) não é nada em si mesma: em uma fotografia documental pode ser algo diferente do que em uma fotografia do detalhe de uma pedra; se uma boa impressão for a melhor expressão da fotografia, só então é uma *fine print*. Para ele não há *standards*. As obras de W.H. Jackson, segundo Adams, são boas e diretas, mas apenas isso. Já obras de Stieglitz, Weston, Atget e talvez em fotografias feitas por amadores sinceros há algo a mais: “We can sense it when it’s there. But it certainly is obvious when it isn’t there” (ADAMS, 1988, p. 128).

Ele tenta escrever nesse trecho da carta sobre o “além” do qual Beaumont falou acima. É o *je-ne-sais-quois* da arte de que falam os estetas, sem saber defini-lo, desde o século XIX. Outros conceitos estabelecidos da estética detectamos em suas considerações sobre a arte, como a raridade, a expressão, e a intenção artística – assim como em

¹⁴ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall em 15 de fev. de 1945. NEWHALL, 1993, p. 133.

Beaumont, que a certa altura conta a Nancy que cada vez mais se interessa por fotografias que são intencionalmente artísticas, e menos por imagens que são artísticas por “acidente”¹⁵.

Adams ainda elogia Dorothea Lange e seu trabalho documental: “it combines sensitivity, extreme devotion to expressive qualities, adequate technique.” (ADAMS, 1988, p. 129). Em uma outra carta, agora a Philippe Halsman (dezembro de 1947), o fotógrafo californiano diz que prefere as obras de Model às de Bresson, porque elas não têm nenhuma pretensão além de serem diretas, enquanto Bresson impõe certa sofisticação e abordagem oblíqua que necessita de melhor qualidade de imagem do que a que ele produz. Por outro lado, informa que conhece pouco de Brassai e Kertész, e que o pouco que viu impressionou-o muito. Mas acrescenta:

“But here is my point – it depends what you look for; do you look for photographers who expand themselves in the matter of their chosen niches – who keep repeating themselves and the client’s ego and material needs – or do you look for that difficult-to-describe quality of creative force and introspection – the affirmation of life, as Stieglitz called it? Personally I am distressed at the lack of depth in most contemporary photography. On the other hand, I am perfectly willing to admit that perhaps this ‘lack of perceived depth’ may be my own limitation – not the photographers’.

Um pouco antes ele já havia definido seu gosto e já admitido que não passava de algo pessoal:

“I ain’t no ‘Holder of the Truth’ but I do have powerful convictions about the element of expression and beauty (there should be another term) and I feel that most contemporary photo statements suffer because they lack that intangible element of expressive quality – appropriate to the content and purpose of the statement” (ADAMS, 1988, p. 186).

Adams certamente defende a necessidade da qualidade técnica em fotografias. Na carta ele critica Bresson por seu desinteresse pelo processo de ampliação. Nancy apontaria para a diferença entre as visões americana e européia sobre a questão em seu ensaio “Photography is my passion” escrito em 1970 (NEWHALL, Nancy, 1999, p. 148): para os

¹⁵ Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall em 26 de nov. de 1944. NEWHALL, 1993, p. 128.

européus a qualidade de impressão não é tão importante, o que interessa é seu conteúdo. Apesar de Adams escrever que tudo depende da intenção do artista, ele espera que a qualidade técnica faça parte da obra de arte. Talvez ele tenha compreendido melhor os europeus quando tentou fazer uma nova impressão de uma fotografia de Moholy-Nagy para *Sixty Photographs* e viu que as qualidades estéticas destacadas na obra desapareciam com a perfeição técnica.

Admitir que os próprios conceitos não são universais implica a desestabilização de convicções. Acreditamos que isso tenha ocorrido ao longo das carreiras dessas pessoas. Sobretudo porque havia muito ainda a se conhecer sobre a fotografia. A pesquisa histórica e estética sobre o meio como expressão era incipiente. Nancy dá sinais de um estímulo renovador quando, em carta a Adams em julho de 1946, escreve sobre as obras de Cartier-Bresson:

“After seen Cartier’s prints – magical! He seems to pluck out of the air these plastic, very human relationships. The severe standards we set ourselves vanish; they do not apply to these. And yet Henri is as intense a purist as Edward [Weston].” (ADAMS, 1988, p. 176)

As divergências sobre as intenções para o Depto. entre os Newhall e a diretoria do museu tornam-se muito visíveis quando o *Photography Center* foi criado e Morgan tomou a dianteira.

Por ocasião da mostra *Snapshot*, Nancy escreveu a Beaumont questionando seus padrões como curadora:

“(...) I don’t think the museum realises that the fight is for photography but for good photography. The American public loves corn (...). Is Willard’s formula the right one? – corn and good, like U.S. Camera – but never with passion, with an edge, with trumpet call? (...) I say he’s utterly wrong.” (NEWHALL, 1993, p. 104).

Em carta a Nancy, ainda no estrangeiro, Beaumont responde que o sucesso e a perfeição não parecem combinar, pois não pode haver concessão para atingir a perfeição. O sucesso significa o afrouxamento dos *standards* e submeter sua filosofia à da massa:

“I tend more and more to feel that we should not try to please, not even attract, the masses, but create opportunities for everyone who believes in us, and to push those who carry out thoughts furthest. I

would continue to champion Edward, Ansel, Porter, Walker” (NEWHALL, 1993, p. 106).

A atitude dos Newhall certamente é resultado do fato de que não havia outros espaços onde a defesa da fotografia que eles consideravam de alta qualidade acontecesse. A não ser a galeria de Stieglitz e possivelmente outras esparças. Eles então queriam concentrar essa luta e dar-lhe a força que uma instituição de porte poderia proporcionar. Para eles, essa era a sua missão, por assim dizer.

Quando um novo Comitê de fotografia foi formado em 1944 (entre os indicados estão Stryker, Adams, McAlpin e mais 27 pessoas – parte do *staff* do museu, fotógrafos, colecionadores, historiadores, cientistas, bibliotecários e curadores) e houve a tentativa de ampliar a abrangência da curadoria, Beaumont explicitou sua posição ao comitê em fevereiro de 1945:

“I have always thought of the Department as a place where creative photography can be seen apart from the bewildering confusion of the great bulk of applied photography. A place where the sincere worker can discover the traditions of photography done with the indefinable spirit that distinguishes a work of art from pedestrian technical accomplishment. A place where photographs can be judged, not as illustrations, but as statements of an individual’s vision” (NEWHALL, 1993, p. 111).

Segundo Nancy, Stryker rebateu a argumentação dizendo que enquanto essa fosse a política do museu o Depto. estaria morto (NEWHALL, 1993, p. 111). Poucos meses depois a direção do museu tomaria a decisão de alterar essa política e, para realizar a mudança que Beaumont relutava em aceitar, convidaria Steichen a participar do Depto. Trataremos dessa transição mais adiante.

O trabalho dos Newhall na curadoria do MoMA foi revisto décadas depois por todos aqueles que se dedicaram ao estudo da fotografia. Nancy, já na década de 1970, escreve que agora ela e seus companheiros são considerados “the Establishment” no campo da fotografia. Mas, ao mesmo tempo, considera que os artistas devem descartar as imagens

antigas que os inspiraram (mesmo as suas próprias) e sempre se renovarem. (NEWHALL, Nancy, 1999, p. 160-161).

A. D. Coleman, reconhecido crítico da fotografia dentre os vários que surgiram nas décadas seguintes, comentou a curadoria dos Newhall na revista *ARTnews*, que comemorava os 50 anos do MoMA em 1979:

“With its bias toward a purist posture generally and the f.64/FSA groups specifically, Newhall’s cinematic version of the history of photography at once created the American photo-historical establishment and defined its taste patterns. And one can trace a direct lineage from Newhall’s emphases to those of John Szarkowski, the current director of the department, for whose documentary esthetic Walker Evans has ever been the linchpin”.

Segundo Coleman, a percepção da fotografia proposta pelo MoMA hoje (tratava-se do ano de 1979) desviou-se muito pouco do que era na época dos Newhall. As maiores mudanças haviam acontecido sob a direção de Steichen. Ambos destacavam muitos fotógrafos em comum; a diferença entre seus estilos era de escala (tanto econômica quanto física) (COLEMAN, A. D. “The impact on photography: ‘No other institution even comes close’”¹⁶.

Segundo Szarkowski, que substituiu Steichen em 1962 e permaneceu como diretor até 1991,

“the greatest importance of the 1937 exhibition (...) was that it led to the book. The book was the really crucial issue, and that didn’t come to fruition until the 1948 edition. Newhall’s was the only book. It was the standard work to everybody all over the country, for anyone who was trying to get some kind of intellectual or critical hold on the medium. It was enormously influential.” (WEILEY, 1984, p. 94)¹⁷.

O julgamento do tempo, assim, estabeleceu o trabalho dos Newhall como um legado perene, reconhecido e legitimado – assim como a fotografia que eles legitimaram. Eles foram seguidos e constituíram o *establishment*. Não podemos, sem dúvida, acreditar que esse era o único caminho que a apreciação da arte fotográfica poderia ter seguido dentro, e

¹⁶ *Artnews*, out. 1979, p. 103-105.

¹⁷ WEILEY, Susan. “A conversation with Beaumont Newhall”. *ARTnews*, out. 1984, p. 88-98.

mesmo fora, do museu de arte. No entanto, foi como tudo aconteceu. Assim, a curadoria dos Newhall pode ser criticada e combatida, mas nunca desconsiderada ou ignorada.

11. A CRISE (“Watch Out For Steichen!”):

Como Beaumont conta em sua autobiografia, ele tomou conhecimento da possibilidade de Steichen entrar para o *staff* do museu em outubro de 1944, através de uma carta de Nancy quando ainda estava afastado pela guerra. Nancy foi avisada por Ann Armstrong, sua assistente, que em uma conversa com outro membro do museu recebeu a informação de que o fotógrafo talvez fosse indicado como diretor do Depto. de Fotografia (NEWHALL, 1993, p. 127, 147).

Em resposta a Nancy, Beaumont escreveu, alarmado, que se Steichen fosse diretor ele se desligaria do museu:

“His attitude towards photography is so utterly different from ours, his personality is so self-centered and difficult, his megalomania is so aggressive, that we cannot work under him. The truth is that we cannot work under anybody, for to do so would be to yield prestige to someone who knows less than we do – for we are better equipped for the job than anybody else (with the obvious exception of Stieglitz)” (Carta de Beaumont Newhall a Nancy Newhall em 10 de nov. de 1944. NEWHALL, 1993, p. 128).

Adams compartilhava dessa opinião. Em uma carta a Nancy em janeiro de 1946 escreve que Steichen é o “anticristo da fotografia” (ADAMS, p. 166).

O curador ainda não acreditava que a mudança iria acontecer. Contudo, assim que voltou ao museu em outubro de 1945, o rumor voltou a circular na instituição. Nancy havia sido também alertada em fins daquele ano por Stieglitz, que lhe aconselhou a tomar cuidado com Steichen (“Watch out for Steichen!”)¹. Segundo o mestre, o fotógrafo queria assumir o Depto. e não deveria ser subestimado (NEWHALL, 1993, p. 146).

De fato, Tom Maloney, editor da *U.S. Camera* e amigo de Steichen, teria sido abordado por um dos *trustees* do museu sugerindo a candidatura do fotógrafo. Em conversa com Maloney, Steichen mostrou-se bastante receptivo, e então ambos montaram um projeto

¹ LYNES, 1973, p. 159.

que definia a captação de US\$ 100.000 da indústria fotográfica, além da criação de uma estrutura para exposições no jardim e a edição de uma revista fotográfica requintada.²

Um *memorandum* de Maloney ao museu de dezembro de 1945 declarava:

“Naturally this presentation at the Museum presupposes that estetically, photography is a medium of expression that covers all of our activities, rather than the precious segment that has previously been the backbone of the Museum’s presentations” (NEWHALL, 1993, p. 147).

Os *trustees* foram convencidos e, sem consultar o Comitê de Fotografia ou Beaumont, Steichen foi aprovado como o diretor do Depto. de Fotografia. Beaumont comenta o episódio anos depois:

“The trustees decided that the department of photography wasn’t sufficiently popular, and it didn’t attract enough visitors and enough money, but that if Edward Steichen, with his great name, were to become director, it would. (...) He was into the populist side of it – which is all right, but I don’t think it should have been placed in an art museum – so I resigned” (WEILEY, 1984, p. 94, 96).

Adams, James T. Soby e todos do comitê apoiaram Beaumont. Adams escreveu uma carta sarcástica ao presidente Dick Abbott rechaçando a decisão, assim como outros fotógrafos³. O comitê de fotografia, percebendo que não tinha qualquer influência nas decisões do museu, dissolveu-se em protesto.

A carta de demissão do curador foi entregue ao museu em 7 de março de 1946. Ele avisara que um mês após Steichen assumir seu cargo ele deixaria o museu. Seu último dia de trabalho no MoMA foi 1o. de maio daquele ano. O novo diretor é admitido sem que seus projetos sejam realizados (inclusive a captação de dinheiro). Segundo o ex-curador, Ann Armstrong permaneceria no museu e faria a ponte entre as duas gestões⁴. Contudo, a nova

² Idem. E também em: NEWHALL, 1993, p. 146-147.

³ Segundo Beaumont estão entre eles Harry Callahan, Helen Levitt, Brett Weston, Williard Van Dyke, e Edward Weston (NEWHALL, 1993, p. 150).

⁴ NEWHALL, 1993, p. 152.

posição de Steichen foi anunciada oficialmente pelo museu mais de um ano depois, em julho de 1947.⁵

Duas exposições de fotografia aconteceram no MoMA nesse meio tempo: a individual de Cartier-Bresson e outra com obras de Stieglitz e de sua coleção particular. A exposição do mestre foi póstuma. Alfred Stieglitz morreu em 22 de novembro de 1946, poucos meses após a renúncia de Beaumont e Nancy do *Museum of Modern Art*.

⁵ Não encontramos nenhuma informação – livros, entrevistas, documentos – sobre o que ocorreu na chefia do Depto. de Fotografia nesse meio tempo.

CONCLUSÃO:

O processo de criação do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* de Nova York foi conduzido por Beaumont Newhall ao longo de seus anos como bibliotecário. Uniram-se a ele o fotógrafo Ansel Adams e o colecionador David H. McAlpin que compartilhavam com o futuro curador a paixão pela fotografia. Ao mesmo tempo, Alfred Barr, o diretor do museu, foi visionário ao contratar Beaumont e em oferecer a ele oportunidades para desenvolver um trabalho mais compromissado com o meio fotográfico na instituição.

Duas exposições importantes aconteceram no MoMA antes da fundação do Departamento: *American Photographs by Walker Evans* – a primeira individual de um fotógrafo no museu-, e *Photography 1839-1937*. Os catálogos de ambas tornaram-se referências em termos de livros fotográficos: o primeiro como monografia fotográfica, e o segundo como história da fotografia – *The History of Photography*. Os resultados dessas exposições foram primordiais para que a direção do museu não apenas aceitasse a necessidade e importância de tal Departamento, como também a viabilidade e oportunidade, já que havia pessoas competentes e interessadas em fotografia ligadas a instituição.

O período que compreendeu a primeira curadoria de fotografia, contudo, foi conturbado. A Segunda Guerra Mundial eclodiu e Beaumont afastou-se do museu para servir as forças armadas. Ele permaneceu como curador, contudo, sua esposa Nancy Newhall tomou seu lugar como curadora atuante e teve a oportunidade de desenvolver e manter as atividades do Departamento. Seu empenho e interesse fizeram dela uma personalidade essencial nessa história. Por tal motivo, designamos tal período como a curadoria dos Newhall. Nancy manteve contato constante com seu marido, Ansel Adams, e outros fotógrafos, que lhe assessoraram e lhe ajudaram a sustentar o Departamento. Seu trabalho certamente não foi secundário ao de seu marido, pois ela organizou várias exposições e escreveu ensaios para os catálogos das retrospectivas de Paul Strand e Edward Weston.

A guerra, mais do que promover a participação de Nancy Newhall, restringiu os gastos do museu e levou a instituição a fazer parte do “esforço de guerra”. Por conseguinte,

várias exposições ligadas ao tema guerra ocorreram. Dentre elas, duas realizadas pelo fotógrafo Edward Steichen: *Road to Victory* e *Power in the Pacific*. O sucesso, principalmente da primeira, fez com que a diretoria do museu o escolhesse como diretor do Departamento de Fotografia ao fim da guerra. Contudo, sua percepção sobre a fotografia era distinta da dos Newhall. Enquanto ele acreditava que o museu deveria promover a fotografia como um meio de comunicação de massa, Beaumont Newhall tinha a convicção de que o museu deveria restringir-se ao que considerava o melhor da fotografia de arte. Diante da perspectiva de ser subalterno de Steichen e sua política como curador, Beaumont deixou o museu em 1946.

A curadoria dos Newhall defendia a fotografia pura de caráter autoral (como forma de expressão pessoal) e com preocupações estéticas advindas da intenção artística. Ao longo de mais de uma década no museu, Beaumont e Nancy foram os principais responsáveis pela formação da coleção de fotografias do museu, que periodicamente era levada a público através de exposições da coleção permanente. Quando Beaumont decidiu deixar a instituição, a coleção contava com mais de duas mil obras. Suas preferências pessoais, é claro, interferiam nas aquisições; entretanto, a restrição de fundos para tal atividade também foi decisiva. As doações de fotógrafos e interessados no meio de expressão foram responsáveis por grande parte desse acúmulo de obras. Mesmo assim, ainda nos foi possível perceber, ao analisar a coleção, quais foram os artistas mais prestigiados pelo curador (ou curadores). Dentre eles estão os fotógrafos do grupo f/64 (Ansel Adams, Paul Strand, Brett Weston e Edward Weston); os fotógrafos da *FSA* (Dorothea Lange, Walker Evans e Charles Sheeler – embora esse último seja ainda mais apreciado por seus estudos formais); os “clássicos” Eugène Atget, David Octavius Hill & Robert Adamson; o mestre Alfred Stieglitz (a quem os Newhall sempre recorriam; era tanto referência como conselheiro); Edward Steichen (um dos fotógrafos mais influentes na história da fotografia do século XX); os chamados “anti-gráficos” Henri Cartier-Bresson e Helen Levitt; Matthew B. Brady (fotógrafo de guerra e da fronteira americana no século XIX); Eliot Porter (que foi levado ao museu por Stieglitz); os vanguardistas Man Ray e László Moholy-Nagy; Berenice Abbott (fotógrafa dedicada a realizar “retratos” da cidade

de Nova York); e Lisette Model (fotógrafa de tipos e acasos, que produziu obra em Nova York e na França).

As exposições, devido às circunstâncias da guerra e do pioneirismo, foram variadas. Além das exposições sobre a guerra, houve aquelas destinadas a demonstrar as características e possibilidades do meio fotográfico: sobre o fotograma (*How to Make a Photogram*), a fotografia de ação que demonstra a volatilidade do tempo na representação fotográfica (*Action Photography*), e sobre a fotografia como instrumento de criação que traduz a percepção do artista sobre o que lhe rodeia e sobre o que ele é (*Creative Photography*).

Algumas exibições foram testes: *Image of Freedom* tornou possível a aquisição de uma mostra da fotografia produzida por amadores e profissionais em todos Estados Unidos; *Americam Photographs at \$10¹* foi um incentivo a coleção da fotografia de arte; e *American Snapshot*, que além de ser uma coletânea de fotografias ganhadoras de concursos da Kodak, significou uma tentativa de tornar a fotografia no MoMA popular e o Departamento rentável.

As exposições históricas tiveram o propósito de apresentar fotógrafos inativos ao público e tornar conhecidas a tradições do meio fotográfico. Foram apresentados os retratistas D.O. Hill & R. Adamson (*Photographs by D. O. Hill & R. Adamson 1843-1848*); e as fotografias da guerra civil e fronteira americana do século anterior, quando o processo fotográfico era complexo e a documentação da história pela fotografia estava em seus primórdios (*Photograph of the Civil War and the American Frontier*). Também foi realizada uma coletânea de retratos, uma das atividades mais constantes e representativas da tradição fotográfica (*100 Years of Portrait Photography*). O pictorialismo, mesmo que desprestigiado pela curadoria dos Newhall, é parte importante da história da fotografia de arte e foi tema de uma exibição (*Pictorialism in Transition*). E por fim, reconhecendo o legado da fotografia francesa e o investimento no desenvolvimento da técnica e estética fotográficas por parte dos franceses foi montada uma exibição de fotografias produzidas naquele país (*French Photography: Daguerre to Atget*).

¹ Valor que equivaleria em 2008 a cerca de US\$ 140, de acordo com calculadores de inflação.

Através das exposições coletivas o Departamento pôde prestigiar os fotógrafos mais admirados e cuja criação era singular na visão dos curadores. *Sixty Photographs* foi uma mostra de artistas contemporâneos de certa forma estabelecidos, já *New Workers* e *New Photographers* deram chance a curadoria de apresentar novos talentos e outros fotógrafos mais conhecidos - a quem o espaço para exposições era restrito visto que os salões de fotografias davam preferência ao estilo pictorialista. Ao mesmo tempo, todas essas exposições coletivas eram espaços no qual Nancy e Beaumont Newhall poderiam exercer seu trabalho de curadoria: seleção de obras que considerassem esteticamente relevantes e inovadoras. *Mexico: 8 Photographers*, uniu esses aspectos de escolha a um tema relativo a localidade de produção.

Os Newhall apresentaram quatro exposições individuais durante sua curadoria. Devido a ausência de Beaumont durante a guerra, foi Nancy quem as organizou. As exposições de Eliot Porter e Helen Levitt aconteceram simultaneamente. As de Strand e Weston foram retrospectivas acompanhadas de catálogos com ensaios de Nancy. Esses quatro artistas estiveram em contato constante com os curadores. A proximidade com os responsáveis pelo Departamento de Fotografia nitidamente fez com que as obras desses artistas se tornassem familiares aos curadores. Nos parece inevitável entender que, dessa forma, houve a oportunidade de planejamento de exposições individuais. Isto é claro no que diz respeito a Strand e Weston. Quanto a Levitt, não sabemos as circunstâncias, mas como ela trabalhava em Nova York, provavelmente freqüentava o Departamento. Eliot Porter, por sua vez, foi direcionado a instituição por Stieglitz, cujo julgamento os curadores dificilmente questionavam. De fato, a influência do fotógrafo é marcante ao longo da curadoria dos Newhall, que o reconheciam como um artista excepcional de gosto apurado, e defensor de longa data da arte fotográfica.

A relevância da curadoria dos Newhall no Departamento de Fotografia do MoMA não encontra-se apenas no fato desse ter sido o primeiro de caráter independente, mas também porque seu legado foi abrangente e permanente. O pioneirismo do MoMA significou o posicionamento da fotografia no campo das artes (como *fine-arts*) e seu alinhamento em termos de valor simbólico com as demais formas de expressão artística. Isso ocorre independente de considerações pessoais de membros do museu com relação à

fotografia, pois o espaço institucional do museu foi, definitivamente conquistado. Portanto, o museu enfim atestou: isso é arte.

Especificamente, os Newhall criaram um modelo museológico para a fotografia e estabeleceram padrões institucionais de apreciação e curadoria. O legado, além da fundação do Departamento e do enriquecimento de uma coleção de obras que viria a ser uma das mais importantes do mundo, estende-se ao livro *History of Photography*, no qual Beaumont Newhall desloca a atenção da técnica (longe ignorá-la) para o artista. Situa sobretudo o fotógrafo como autor e não como operador. Sua percepção da fotografia de arte que percorre o livro sedimentou-se e universalizou-se por ser até hoje um dos mais importantes dessa literatura.

Os Newhall entenderam sua missão como o aprimoramento da apreciação da fotografia e seu esclarecimento ao público e aos fotógrafos. Por fim, a despeito de críticas e questionamentos quanto sua visão acerca da fotografia e quanto ao seu trabalho à frente do Departamento de Fotografia, o legado dos Newhall é presente e permanente.

Referências bibliográficas¹:

Abreviações:

AAA (*The Archives of American Art*)

MoMA (*Museum of Modern Art*)

ABBOTT, Berenice. Photography, 1839-1937. **Art Front**, no. 22, abril/maio 1937, p. 25.

ADAMS, Ansel. **Making a Photograph**. New York: The Studio Publications, Inc., 1935.

ADAMS, Ansel. Manzanar by Ansel Adams. **U.S. Camera**, vol. VII, no. 8, nov., 1944, p. 16-18, 59.

ADAMS, Ansel (ed. Mary Alinder & Andrea Gray Stillman). **Letters and Images 1916-1984**. A New York Graphic Society Book, 1988.

Art in our Time: catálogo. New York, The Museum of Modern Art, 1939.

Art in Progress: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1944.

Artists in their own words: Interviews with Paul Cunnings. St. Martin Press, 1979, p. 93-4, The Museum of Modern art Librabry, Artist File.

Attractions in the Galleries. **The Sun**. New York: 28 abril 1945. AAA5067.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of Photography**. MIT Press, 1999.

Beaumont Newhall Papers, I.1., The Archives Museum of Modern Art.

BENNETT, Edna R. Helen Levitt's Photographs: Children of New York and Mexico. **U.S. Camera**, vol. VI, no. 4 maio 1943, p. 14-17.

BERTRAND, Allison P.. **Making History: Beaumont Newhall's 1937 catalogue for the Museum of Modern Art**. Dissertação de Mestrado. Arizona State University, 1995.

BERTRAND, Allison. Beaumont Newhall's Photography 1839-1937: Making History, In: **History of Photography**, Vol. 21, no. 2, Summer 1997, p. 138.

BROCK, H.I. Is Photography an Art. **The New York Times**, New York, 16 fev. 1941, p. SM14. AAA, 5064.

¹ Baseada nas norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABTN).

BROWN, Robert W. A Big Year for Camera. **The New York Times**, 29 dez. 1940, p. XX7.

BROWN, Robert W. Modern Museum, with an Exhibit of Sixty Pictures, Surveys 'Camera Esthetics'. **The New York Times**, New York, 5 jan. 1941, p. XX9.

The Bulletin of the Museum of Modern Art: Compiled in Seven Volumes with a Specially Prepared Index. Vol 1 (1933-1941). New York: Published for the Museum of Modern Art by Arno, 1967.

The Bulletin of the Museum of Modern Art: Compiled in Seven Volumes with a Specially Prepared Index. Vol 1 (1944-1947). New York: Published for the Museum of Modern Art by Arno, 1967.

Calotypist Hill. **Time Magazine**, Chicago, Ill., s/d, 1941. AAA5068.

Camera Obscura. **New York Herald-Tribune**. 22 mar. 1937. AAA5062.

Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs: catálogo. New York: Museum of Modern Art, 1939.

Christian Science Motion, Boston, Mass., 24 jul. 1946. AAA5094: 109.

CRAVEN, Thomas. The History of photography. **New York American**, 5 abril 1937. AAA5062.

DE VINNA, Maurice. News and comment on Art. **World**, Tulsa, Okla., 13 jul. 1941. AAA5068.

DOBRANSZKY, Diana de A. A Fotografia entre a Arte e Máquina. **Revista Studium**, no. 21, Inverno 2005. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/03.html>>. Acessado em novembro de 2007.

DOWNES, Bruce. Photography. **Citizen**, Brooklyn, NY, 12 jan. 1944. AAA5076.

DOWNES, Bruce. The Museum of Modern Art's Photography Center will be a Mecca for America's Cameramen. **Popular Photography**, fev. 1944, p. 24-30, 85. AAA5076.

EDKINS, Diana E. A Tribute to Nancy Newhall. In: NEWHALL, Beaumont & THOMPSON, Peter Hunt (Editors). **Nancy Newhall, 1908-1974**. Carmel, CA: Friends of Photography, 1976, p. 5-7.

ELLIS, Arthur. Camera Angles. **Washington Post**, 2, out. 1938. AAA5063: 308.

GASSER, Martin. Histories of Photography 1839-1939. In: **History of Photography**, Vol. 16, no. 1, Spring, 1992, p. 54.

Geralds O'Dea reports on Photography. **Citizen**, Brooklyn, New York, 4 abril 1945. AAA5065.

GOLDBERG, Vicky. Ethimologist' data turn out to be art. **The New York Times**, 13 set., 1996. Disponível em:
<<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C02E0D9163AF930A2575AC0A960958260>>. Acessado em 13 de agosto de 2007.

GREENBERG, Clement. **Nation**, New York, 10 jun. 1944. AAA5070.

GUTHEIM, F. A.. Photography: 1839-1937. **Magazine of Art**, Washington, D.C., 1o. maio 1937. AAA5062.

HARKNESS, Norris. Let's make pictures. **Sun**, New York, NY., 3 nov. 1941. AAA5068.

H. McP. Photography or Painting...?. **Sun**, New York, NY, 20 mar. 1937. AAA5062.

HUNTER, Samuel. Introduction. In: **The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection**. New York: Abradale Press/H.N. & The Museum of Modern Art, 1997.

Image of Freedom. **U.S. Camera**, dez. 1941. AAA5068.

Interview with Godfrey Frankel, Conducted by Merry Foresta em 29 de novembro de 1993. Smithsonian Archives of American Art. Disponível em:
<<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/franke93.htm>>. Acessado em novembro de 2007.

JEWELL, Edward Alden. Photography and Walls. **New York Times**, 22 maio 1932, pX7.

JEWELL, Edward Alden. Camera. **The New York Times**, N.Y., 2 out. 1938. AAA5063: 308.

JEWELL, Edward Alden. Charles Sheeler offers art Work. **New York Times**, 4 out. 1939.

JEWELL, Edward Alden Sheeler in Retrospect. **New York Times**, 8 out. 1939.

JEWELL, Edward Alden. Strand: Three Decades. **The New York Times**, 29 abril 1945, p. X5.

JOHNSON, D. Rhodes. The Arts – Here and There. **Jersey Journal**, Jersey City, N.J., 13 out. 1939. AAA5063.

KIRSTEIN, Lincoln. Photographs of America: Walker Evans. In: **Walker Evans: American Photographs**. New York: The Museum of Modern Art, 1989, p. 189-198.

KNIGHT, John Adam. Photography. **Post**, New York, 8 jan. 1941. AAA5064.

KOSSOY, Boris. **The discovery of photography in remote Brazil**. Photo-History Symposium III, Rochester, N.Y., 1976.

KUBLY, Herbert. Action photo exhibit reveals how birds fly, athletes move. **Herald Tribune**, New York, NY, 29 ago. 1943. AAA5067.

LAFARGE, John. Art. **America**, 21 dez. 1940. AAA5064.

LEVINE, Robert M. **The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942**. Durham: Duke University Press, 1998, p.

LORENTZ, Pare. Putting America on Record. **Saturday Review of Literature**, New York, N.Y., 17 dez. 1938. AAA5063: 308.

LYNES, Russell. **Good old Modern**: an intimate portrait of the Museum of Modern Art. New York: Atheneum, 1973, p. 154 e NEWHALL, 1993.

MARIEN, Mary Warner. What shall we tell the children? Photography and its text (books), In: **Afterimage**, abril 1986, p. 4-7.

MCCAULEY, Anne. Writing Photography's History before Newhall. In: **History of Photography**. Vol. 1 n. 2, Summer, 1997.

MCCAUSLAND, Elizabeth. Camera evolves into machine that snatches speed from tempo of the times. **Republican**, Springfield, Mass., 2 mar. 1937. AAA5062.

MCCAUSLAND, Elizabeth. Charles Sheeler Show at Modern Art Museum. **Sunday Union & Republican**, 8 out. 1939. AAA5063.

MCCAUSLAND, Elizabeth. Museum of Modern Art Embraces Photography. **Sunday Union & Republican**, Springfield Mass., 5 jan. 1941. AAA5064.

MCCAUSLAND, Elizabeth. Museum of Modern Art shows 'war art' sequel. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 8 set. 1943. AAA5067.

MCCAUSLAND, Elizabeth. 'Image of Freedom' photos at the Modern Museum. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 2 nov. 1941, AAA5068.

- McCAUSLAND, Elizabeth. Photographs by the art's first master. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 28 set. 1941. AAA5068.
- McCAUSLAND, Elizabeth. Photographs of Civil War and the Frontier. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 8 mar. 1942. AAA5068.
- McCAUSLAND, Elizabeth. Photography as Factor in Social Development. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 30 ago. 1942. AAA5068.
- McCAUSLAND, Elizabeth. Photographic show at Modern Museum. **Sunday Union & Republican**, Springfield, Mass., 2 abril 1944. AAA5076.
- McCAUSLAND, Elizabeth. Photograph show at the Museum of Modern Art. **Sunday Union & Republican**, 9 jul. 1944. AAA5070.
- MELLQUIAT, Jerome. A century of International Photography. **Eagle**, Brooklyn, NY, 21 mar. 1937. AAA5062.
- MORA, Gilles & HILL, John T. **Walker Evans: The Hungry Eye**. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1993.
- MUMFORD, Lewis. Coluna The Art Galleries. **The New York Magazine**, 3 abr. 1937, p. 38, 40.
- Murals by American Painters and Photographers**: catálogo. New York: Museum of Modern Art, 1932.
- Museum of Modern Art Adds Photo of Living Artists. **Republican**, Waterbury, Conn., 9 abr. 1939. AAA5064.
- Museum of Modern Art's Photo Department. **U.S. Camera**. vol. 1, no. 14 fev. 1941, p. 28, 82.
- Nancy Newhall/Untitled 10/Quarterly of The Friends of Photography**, 1976,.
- NEWHALL, Beaumont. Seven American Photographer. In: **Art in our Time**: catálogo. New York, The Museum of Modern Art, 1939, p. 271-273.
- NEWHALL, Beaumont. Edward Weston in retrospect. **Popular Photography**, março 1946, p. 42-46, 142. AAA5071.
- NEWHALL, Beaumont. Photography as Art in America. **Perspectives**, no. 15, Spring, 1956, p. 122-133.

NEWHALL, Beaumont He set the pace and shaped the style. **ARTnews**: The Museum of Modern Art at 50. out. 1979, vol. 78, no. 8, p. 136.

NEWHALL, Beaumont. **Focus: Memoires of a Life in Photography**. Boston: A Bulfinch Press Book, 1993.

NEWHALL, Nancy. Helen Levitt: Photographs of Children. **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. X, no. 4 abril 1943, p. 8-9.

NEWHALL, Nancy. Eliot Porter: Birds in Color. **Bulletin of the Museum of Modern Art**, vol. X, no. 4 abril 1943, p. 6-7.

NEWHALL, Nancy. Paul Strand. **Paul Strand: Photographs 1915-1945**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1945, p. 3-7.

NEWHALL, Nancy. Edward Weston. **Photographs of Edward Weston**: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1946, p.

NEWHALL, Nancy. **From Adams to Stieglitz: Pioneers of Modern Photography**. New York: Aperture, 1999.

NICKEL, Douglas. History of Photography: The State of Research, IN: **The Art Bulletin**, Vol. LXXXIII, no. 3, set. 2001, p. 550.

NOBLE, Elizabeth. Sights and Sounds. **New Masses**, 6 abril 1937. AAA5062.

No directions. **New Republic**, New York, NY, s.d.. AAA 5070.

NORMAN, Dorothy. A visitor fall in love – with Hudson and East River. **The Post**, New York, NY, 26 ago. 1946. AAA5064.

Photographic Memories: Beaumont Newhall. **ARTnews**, abril 1989, p. 168-73.

Photography now becomes an art. **News**, Dallas, Tex., 2 mar. 1937. AAA5062.

Photography Gains recognition as an Art: Museum stes up Department for it. **The New York Times**, 31 dez. 1940.

Photographs by Gjon Mili. **Theatre Arts Monthly**, New York City, mar. 1942. AAA5076.

Photography. **Post**, New York, NY, 7 jul. 1941. AAA5068.

Photography. **Post**, New York, NY, 4 fev. 1944. AAA5076.

Photographs of People by Morris Engel, The New School for Social Studies, 1939.

Power in the Pacific: Official battle photographs of our Navy in action on the sea and in the sky: catálogo. New York: Wm. E. Rudge's Sons for the Museum of Modern Art, 1945.

Road to Victory. **U.S. Camera**, vol. V, no. 7, July 1942, p.15-20, 67.

ROOSEVELT, Eleanor. My Day. **Post**, Birmingham, ALA., 3 set. 1938. AAA5063: 308.

ROSENBLUM, Walter. The Image of Freedom. **Photo Notes**, dez., 1941. Disponível em: <<http://newdeal.feri.org/pn/pn1241b.htm>>. Acessado em novembro, 2007.

SCACHERI, Mabel. Your Camera. **World-Telegram**, New York, 10 jan. 1941. AAA5064.

SCACHERI, Mabel. Museum Show Aimed at Nonphotographer. **World-Telegram**, New York, NY, 9 mar. 1945.

SCACHERI, Mabel. Your Camera. **World-Telegram**, New York, NY, 20 e 21 de março, 1945.

SCACHERI, Mabel. Your Camera. **World-Telegram**, New York, NY, 26 fev. 1944. AAA5076.

Snapshot. **U.S.Camera**, vol. VII, no. 4. May, 1944, p. 36.

STANISZEWSKI, Mary Anne. The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: The MIT Press, 1998.

STEICHEN, Edward. **A Life in Photography**. Garden City: Doubleday, 1963.

STEINER, Ralph. These are good photos from an unsatisfactory photo show. **PM Magazine**, 3 jan. 1941, p. 20. AAA5064.

STEINER, Ralph. Here's a start at setting a yardstick for photos. **PM**, 26 out. 1941. AAA5068.

STROUP, Jon. Time Out. **Town and Country**, abril 1945. AAA5065.

TAFT, Robert. **Photography and the American Scene: a Social History, 1839-1889**. New York: Dover Publications Inc., 1964.

The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera: catálogo. March 1 to April 30, 1944. The Museum of Modern Art.

The Lens Writes History. **The New York Times**, New York, 15 dez. 1940. AAA5064.

The New Yorker Magazine, 3 jan. 1945, p. 42.

The Sun, New York, NY, 12 de jul. 1941. AAA5068.

Thérèse Bonney. **Vogue**, 1 jul. 1943, p. 52,64. AAA5064.

THOMAS, Eleanor. Paul Strand Probes Life's Recesses with his Camera. **Daily Worker**. New York, 11 maio 1945. AAA5067.

Time Magazine, Chicago, Ill., 3 out. 1938. AAA5063: 308.

WEILEY, Susan. A Conversation with Beaumont Newhall. **ARTnews**, 1984 Oct., p. 88-98.

WESTON, Edward (foreword). In: ADAMS, Ansel. **Making a Photograph**. New York: The Studio Publications, Inc., 1935, p. II.

WILLIAM, Williams Carlos. Sermon with a camera. **New Republic**, New York, N.Y., 12 out. 1938. AAA5063: 308.

WOLFF, David. The photograph as art and documen. **New Masses**, New York, N.Y., 4 out. 1938. AAA5063: 308.

Bibliografia:

20th Century Photography: Museum Ludwig Cologne. Taschen, 1996.

ADAMS, Robert. **Beauty in Photography.** New York: Aperture, 1996.

A History of Photography: from 1839 to the present. Taschen, 2005.

ANDERSON, Paul L.. **The Fine Art of Photography.** New York: Arno Press, 1973.

BARR, Alfred H. & KUHN, Walt. **Lectures on "A Museum of Modern Art in New York".** New York: Master Reporting Co., Inc., 1934.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with Desire: the conception of photography.** Cambridge: The MIT Press, 1999.

BISSINGER, Karl & VIDAL, Gore. **The Luminous Years: portraits at mid-century by Karl Bissinger.** New York: Harry N. Abrams, 2003.

BOSSER, Howard Samuel . **A metacritical examination of the photographic criticism of A.D. Coleman, Max Kozloff and John Szarkowski.** Dissertação de mestrado. Columbus: Ohio State Universtiy, 1976.

BROCK, Charles. **Charles Sheeler: across media.** Los Angeles: University of California Press, 2006.

CAFFIN, Charles H.. **Photography as a fine art : the achievements and possibilities of photographic art in America.** New York : Doubleday, Page, 1901.

CAMERON, Julia Margaret & WOOLF, Virginia & FRY, Roger. **Victorian photographs of famous man & fair women**. Boston: The Hogarth Press, 1973.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge: October, The MIT Press, 1997.

EISINGER, Joel. **Trace & Transformation: american criticism of photography in the modernist period**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

FONTCUBERTA (ed.). **Photography: Crisis of History**. Barcelona: Actar.

FOX, Robert. **Camera in Conflict: the Hulton Getty Picture Collection**. Köln: Könemann, 1996.

FRIDAY, Jonathan. **Aesthics and Photography**. Burlington: Ashgate, 2002.

FRIZOT, Michel (ed.). **A New History of Photography**. Köln: Könemann, 1998.

GERNSHEIN, Helmut. **Creative photography; aesthetic trends 1839-1960**. London: Faber and Faber, 1962.

GREENOUGH, Sarah (ed.). **Modern Art in America: Alfred Stieglitz and his New York galleries**. New York: Bulfinch Press, 2000.

GRUNDBERG, Andy. **Crisis of Real: writings on photography since 1974**. New York: Aperture, 1999.

GUEST, Antony. **Art and the Camera**. London: G. Bell, 1907.

HAMBOURG, Maria Morris. **Photography Between the Wars: selections from the Ford Company Collection.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

HAMBOURG, Maria Morris & PHILLIPS, Christopher. **Photography Between the Wars: Ford Company Collection.** New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.). **The Golden Age of British Photography, 1839-1900.** New York: Apertura, 1984.

HAWORTH-BOOTH, Mark. **Photography: an independent art. Photographs from the Victoria and Albert Museum, 1839-1996.** Princeton: Princeton University Press, 1997.

GOODYEAR, A. Conger. **The Museum of Modern Art; the first ten years.** New York, 1943.

JONES, Edgar Yoxall. **Father of art photography, O. G. Rejlander, 1813-1875.** Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973.

KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art.** Cambridge: The MIT Press, 2002.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2007.

LYNES, Russell. **Good Old Modern: an intimate portrait of the Museum of Modern Art.** New York: Atheneum, 1973.

MARQUIS, Alice Goldfarb. **Alfred H. Barr Jr.: missionary for the modern.** Chicago: Contemporary Books, 1989.

MONTIER, Jean-Pierre. **Henri Cartier-Bresson and the artless art.** New York: A Bulfinch Press Book, 1996.

MORA, Gilles & HILL, John T.. **Walker Evans: the hungry eyes.** New York: Harry N. Abrams Inc., 1993.

NEWHALL, Beaumont. **Photography 1839-1937:** catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1937.

NEWHALL, Beaumont. **Photography: a short critical history.** New York: The Museum of Modern Art, 1938.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography: from 1839 to the present day.** New York: The Museum of Modern Art, 1949.

NEWHALL, Beaumont. Stieglitz & “291”. **Art in America.** Vol. 51, no. 1, fev. 1963.

NEWHALL, Beaumont. **Photography: Essays & Images.** New York: The Museum of Modern Art, 1980.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography: from 1839 to the present.** New York: The Museum of Modern Art, 1982.

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

NEWHALL, Nancy. **P.H. Emerson: the fight for photography as a Fine Art.** New York: Apertura, 1975.

ROBINSON, H.P. **Letters on landscape photography**. New York: Scovill Manufacturing Company, 1888.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography**. New York: Abbeville Press, 1997.

SAYAG, Alain & LIONEL-MARIE, Annick. **Brassaï: the monograph**. New York: A Bulfinch Press Book, 2000.

SILVER, Marcy Lynn. **The institutionalization of modern art and photography: the relationship between Alfred Stieglitz and the Museum of Modern Art, 1929-1946**. Dissertação de mestrado. George Washington University, 1983.

SNELLING, Henry Hunt. **The history and practice of the art of photography**. New York: Morgan & Morgan, 1970. (Introdução de Beaumont Newhall).

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. New York: Picador, 2003.

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The Power of Display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art**. Cambridge: The MIT Press, 1998.

STEICHEN, Joanna. **Steichen's Legacy: photographs, 1895-1973**. New York: Alfred A. Knopf, 2000.

STEVENSON, Sara. **Facing the Light: the photographs of Hill & Adamson**. Edinburgh: Scottish National Portrait Gallery, 2002.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work: the complete Illustrations 1903-1917**. Taschen, 1997.

SZARKOWSKI, John. **Looking at Photographs: 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art.** New York: The Museum of Modern Art, 1999.

SZARKOWSKI, John. **The Photographer's Eye.** New York: The Museum of Modern Art, 1966.

SZARKOWSKI, John. **Photography Until Now.** New York: The Museum of Modern Art, 1989.

TAFT, Robert. **Photography and the American Scene.** New York: Dover, 1964.

The Family of Man: catálogo. New York: The Museum of Modern Art, 1988.

WARD, John L. **The criticism of photography as art; the photographs of Jerry Uelsmann.** Gainesville: University of Florida Press, 1970.

WELLS, Liz (ed.). **Photography : a critical introduction.** New York: Routledge, 1997.

WESTON, Edward. **Edward Weston.** Taschen, 2004.

WHELAN, Richard (comp.) & GREENOUGH, Sara. **Stieglitz on Photography: his selected essays and notes.** New York: Aperture.

WOLF, Silvia. **Visions from America: photographs from the Whitney Museum of American Art, 1940-2001.** New York: Prestel, 2002.

ANEXO I

MoMA *press release* 401224-83: 24 de Dezembro de 1940:

“MUSEUM OF MODERN ART ESTABLISHES NEW DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY

The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, announces the establishment of a Department of Photogrpahy. Beaumont Newhall, Librarian of the Museum, has been appointed Curator of the department. In addition to his new position Mr. Newhall will for the present continue his work as Librarian.

The announcement was made by Alfred H. Barr, Jr., Director of the Museum , at the preview yesterday of the first exhibition organized by the new department, Sixty Photographs: A Survey of camera Esthetics. The exhibition opens to the public today (Tuesday, december 31) and will continue through Sunday, January 12. In announcing the new department Mr. Barr said:

‘Eleven years ago, when the Museum of Modern Art was founded, the arts of painting and sculpture were its principal concern. Gradually other departments were founded: Architecture in 1933, to which was added Industrial Art; then the Film Library in 1936 and now Photography.

One of the most vigorous and popular arts of our time, photogrpahy has long been recognized by the Museum. Several important exhibitions have been organized: notably, in 1932, Murals by American Painters and PHotographers; in 1937 the large retrospective show Photogrpahy 1839-1937; in 1938, American Photographs by Walker Evans; and in 1940, War Comes to People, A Story Written with the Lens by Therese Bonney. Under the auspices of the Library, a collection of photographs has been founded, and a reference library of photogrpahic material established. The success of these enterprises has led the trustees to create a Department of Photography.

By exhibitions, both in the Museum and throughout the country, by increasing in size and scope the photogrpah collection and reference library, by publications and lectures, it is hoped that the Department will serve as a center for those artists who have chosen

photography as their medium, and will bring before the public work which, in the opinion of the Curator and the Committee, represents the best of the present and the past.”

The Department of Photography has been organized and its preliminary program worked out by a Photography Committee working in close cooperation with the Museum. The Committee consists of David H. McAlpin, Chairman; Ansel Adams, Vice-Chairman; John E. Abbott, Alfred H. Barr, Jr.; Dr. Walter Clark, Beaumont Newhall, Archibald MacLeish, Laurance Rockefeller and James Thrall Soby.

Mr. McAlpin, who collected photographs as others collect prints, makes a statement for the Committee in the Museum's current Bulletin which is devoted to the Department of Photography. McAlpin's statement is in part as follows:

“ The history of painting, sculpture and the other arts has been studied, discussed and analyzed exhaustively and is widely accessible to all. By reason of the perishable nature of plates, films and prints, original photographic material is scarce. Much of it has disappeared. What remains is scattered, its whereabouts almost unknown. To little has been done to assemble, correlate and appraise what is still extant and make it generally available for study and comparison.

It seems timely and logical that more systematic attention should be devoted to photography, to orient our judgement by a greater knowledge and understanding of its history and development, both technical and esthetic. We hope, through the Museum's collection, in its exhibitions and by publications, to help evaluate what has been achieved and what is now being done.”

Also in the Museum Bulletin Mr. Newhall has written briefly of the program for the new department. Mr. Newhall writes in part as follows:

“The Department of Photography will function as focal center, where the esthetic problems of photography can be evaluated, where the artist who has chosen the camera as his medium can find guidance by example and encouragement, and where the vast amateur public can study both the classics and the most recent and significant developments of photography.

Practical steps have already been taken. A collection of seven hundred original prints can now be seen on application in the library reading room. These prints, supplemented by

others borrowed for the occasion, will be presented in various regularly planned exhibitions. Many of the exhibitions will not be limited to the New York showing, but will be available to the camera clubs, schools, colleges and museums outside the city by the Museum's Department of Circulating Exhibitions. Every effort will be made to have small, intimate exhibitions always on view at the Museum so that, besides the permanent collection, the student will always find something of the photographic value in the building."

The exhibition of Sixty Photographs, organized by Mr. Newhall and Ansel Adams, noted California photographer, is not inclusive and is not intended to define but to suggest the possibilities of the photographic vision. Color, commercial, scientific and advertising photography are not represented. The sixty photographs range from objectivity interpretation of fact to abstract creation of form by cameraless shadowgraph. Several printing methods are included: the now obsolete calotype, albumen and platinum processes; direct photogravures, palladiotypes, as well as the more usual chloride and bromide developing-out paper.

The exhibition ranges from portraiture to informal studies of people in relation to things, including photographs which comment upon social problems, or simply reflect the daily life of people; architectural subjects; photographs of broad landscape and close detail; and in some prints interest in the discovery of form is uppermost, even to the exclusion of reality.

Among the photographers represented in the exhibition are the following: Berenice Abbott, Ansel Adams, Eugene Atget, Matthew B. Brady, Walker Evans, Dr. Arnold Genthe, D. O. Hill, Man Ray, Charles Sheeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Clarence H. White.

After the exhibition closes on January 12 the Museum's circulating department will send it to museums, galleries, colleges, and schools throughout the country. Mr. Newhall and Mr. Adams will give lectures at some of the places where the exhibition is shown.

Beaumont Newhall, Harvard A.B. 1930, A.M. 1931; was a lecturer at the Pennsylvania Museum of Art in 1931-32. In 1932-33 he was Assistant in the Department of Decorative

Arts in the Metropolitan Museum of Art. He attended the University of Paris in 1933 as a Carnegie Scholar, and the University of London in 1934. He directed the Museum's exhibition *Photography: 1839-1937*, and is the author of *Photography, A Short Critical History*. In addition to publishing articles and reviews on art he has lectures at leading museums and colleges in the East. He was appointed Librarian of the Museum of Modern Art in 1935.

DIANA DE ABREU DOBRANSZKY

**A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte:
O *Museum of Modern Art* de Nova York e os anos Newhall no Departamento
de Fotografia
Volume II**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção
do Título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

CAMPINAS

2008

ÍNDICE

Apresentação	7
Apêndice I: Seleção de Imagens e Fotografias	9
Apêndice II: Checklists	24
Apêndice III: Fotógrafos da Coleção	197
Índice de Exposições	279
Índice de Fotógrafos da Coleção	281

Apresentação

O material apresentado aqui em forma de *checklists* e listagem de fotografos foi compilado pela pesquisadora. As informações foram adquiridas através da pesquisa na biblioteca, arquivos e *Photography Study Center* do *Museum of Modern Art*, assim como na biblioteca pública de Nova York e nos *Archives of American Arts*.

SELEÇÃO DE IMAGENS E FOTOGRAFIAS

Murals by American Painters and Photographers

1932

Fotografia da exposição

[Fig.1]

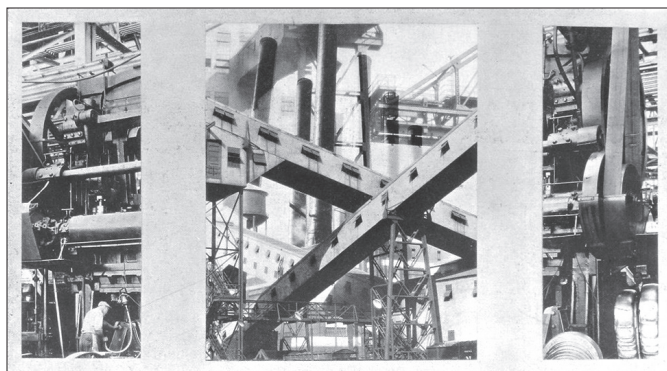


Murals by American Painters and Photographers

1932

Industry, Charles Sheeler

[Fig.2]

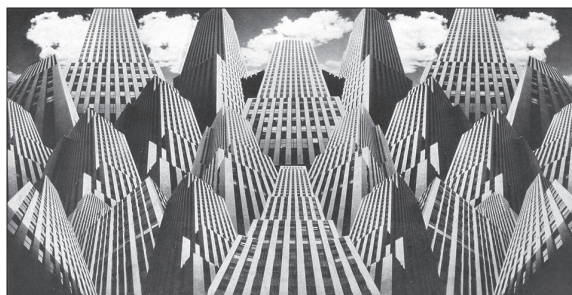


Murals by American Painters and Photographers

1932

Skyscrapers, Thurman Rotan

[Fig.3]





Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses

1933

New York State, 1931

[Fig 4]

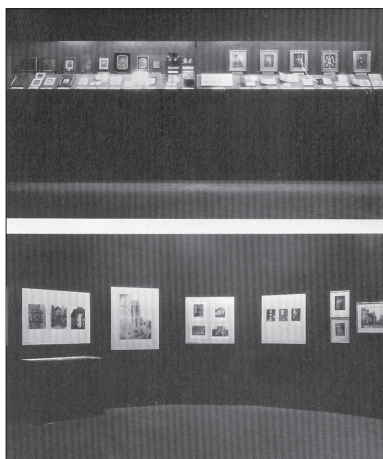


Photography 1839-1937

1937

Fotografia da exposição

[Fig.5]



Photography 1839-1937

1937

Fotografia da exposição

[Fig.6]

Walker Evans: American Photographs

1938

Fotografia de sequência de imagens da
exposição

[Fig.7]

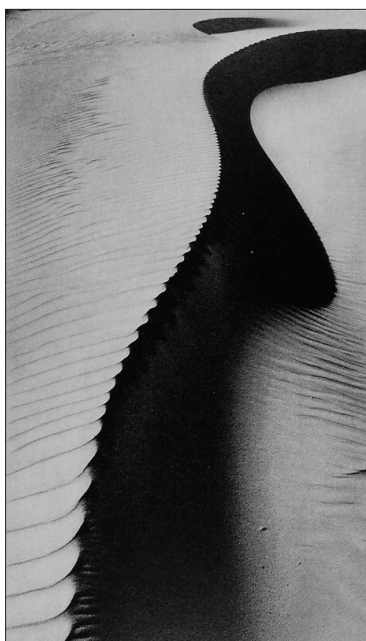


Seven American Photographers

1939

Sand Dune 1938, Brett Weston

[Fig 8]

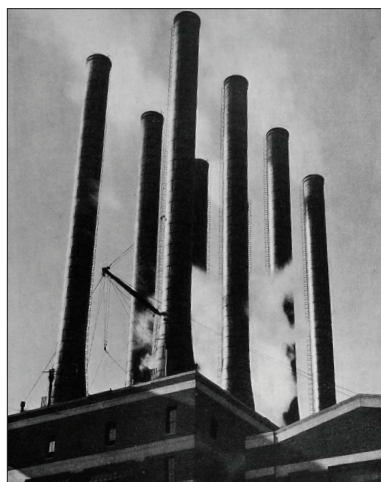


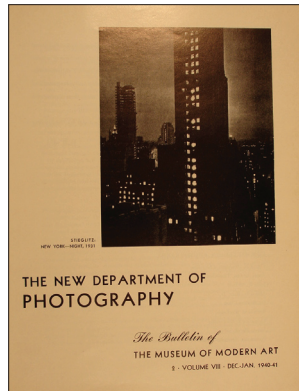
Charles Sheeler

1939

The Ford Plant 1927

[Fig.9]

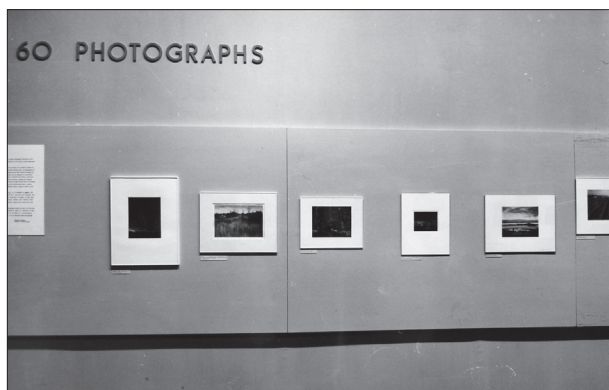




***Bulletin* de lançamento do Departamento de Fotografia**

1940

[Fig.10]

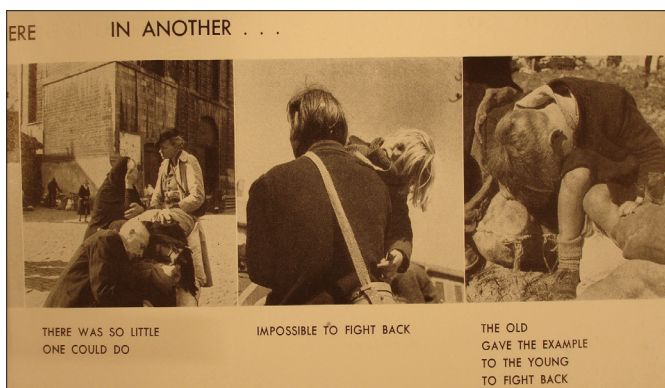


Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics

1940 - 41

Fotografia da exposição

[Fig 11]



War comes to People: History Written with the Lens by Therese Bonney

1940 - 41

Parte do panfleto de divulgação

[Fig.12]

Britain at War

1941

Ready for launching, the youth's gesture is typical of the quickening of popular pride in Britain's defense effort.

[Fig.103]



Photographs of D. O. Hill & R. Adamson,

1843 - 48

1941

Fotografia da exposição

[Fig 14]

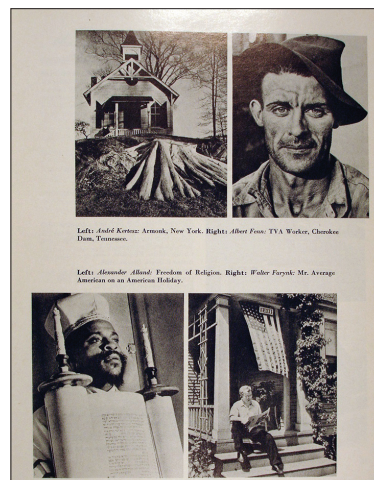


Image of Freedom

1941 - 42

Página do *Bulletin*
anunciando os vencedores

[Fig.15]



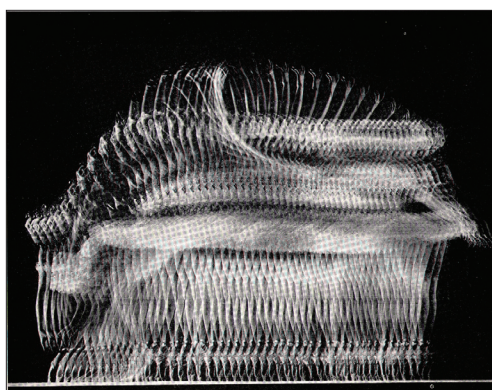


New Acquisitions

1942

Fotografia da exposição

[Fig.16]



Dancers in Movement: Photographs by Gjon Mili

1942

Pas de Ballet

[Fig 17]



Photographs of the Civil War and the American Frontier

1942

Fotografia da exposição

[Fig.18]

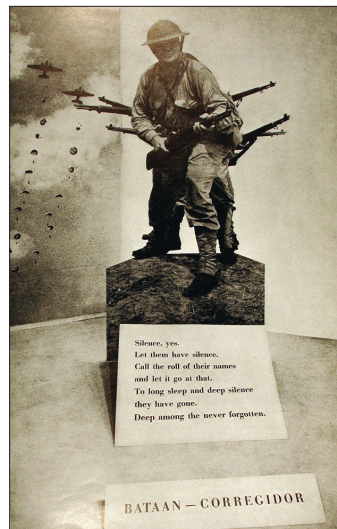
Two Years of War in England:
Photographs by Willian Vandivert
1942

And how they fought it
[Fig.19]



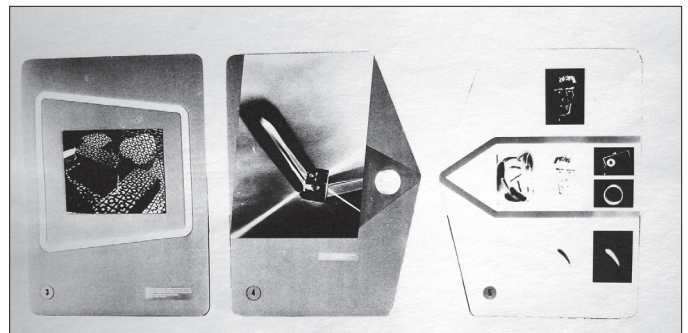
Road to Victory
1942

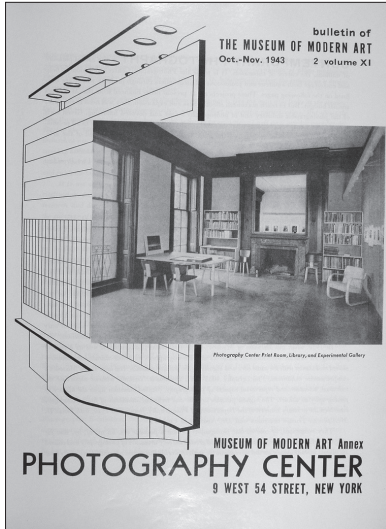
Fotografia da exposição
[Fig 20]



How to Make a Photogram
1942

Fotografia da exposição
[Fig.21]





***Bulletin* de anúncio do
Photography Center**
1943
[Fig.22]



**Faces and Places in Brazil: Photographs
by Genevieve Naylor**
1943
Waiting room
[Fig 23]



Helen Levitt: Photographs of Children
1943
New York 1939
[Fig.24]

**Birds in Color: Photographs by
Eliot Porter**
1943
[Fig.25]



**Tunisian Triumph: War photographs by
Elliot Elisofon**
1943
Fotografia da exposição
[Fig 26]



Action Photography
1943
Fotografia da exposição
[Fig.27]



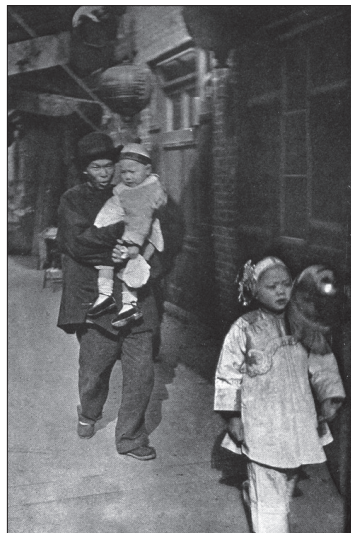


Mexico: 8 Photographers

1943

By the market of Mercy, Antonio Reynoso

[Fig.28]



Pictorialism in Transition

1944

A Holiday Visit, Arnold Genthe

[Fig 29]



The American Snapshot

1944

Morning, Mildred Ore

[Fig.30]

New Workers
1944
New York Streets - Coney Island,
Morris Engel
[Fig.31]



New Workers
1944
Two NighthClubs, Lisette Model
(página publicada na Harper's Bazaar)
[Fig 32]



Photography in Progress
1944
Fotografia da exposição
[Fig.33]





**Manzanar: Photographs by Ansel Adams
of Loyal Japanese - American Relocation
Center**

1944

Young Couple at Their Manzanar Home
[Fig.34]



Power in the Pacific

1945

Página do catálogo da exposição
[Fig 35]



Creative Photography

1945

American rural baroque, Ralph Steiner
[Fig.36]

Modern American Dance

1945

Martha Graham: Letter to the world, 1940,
Barbara Morgan
[Fig.37]



Photographs 1915 - 1945 by Paul Strand

1945

Fotografia da exposição
[Fig 38]



The Photographs of Edward Weston

1946

Fotografia da exposição
[Fig.39]





New Photographers

1946

Children Looking at Christmas Toys, Arthur Leipzig
[Fig.40]



New Photographers

1946

Piet Mondrian, 1942, Arnold Newman
[Fig.41]



New Photographers

1946

Symbols of Landscape, 1944, Aaron Siskind
[Fig.42]

CHECKLISTS

CHECKLISTS (1929-1947)

As exposições em itálico foram circulantes e nunca estiveram no museu.

Os dados sobre quem era e quem não era da coleção têm como referência a lista de artistas já no fim da curadoria. Ou seja, não são informações referentes a data da exposição específica.

Se este dado existe, está em meio a *checklist*.

MURALS BY AMERICAN PAINTERS AND PHOTOGRAPHERS

1932

(MAY 1-13)

(Segundo o MoMA Bulletin Vol. XI no. 2: May 3-31)

Direção: Julien Levy (fotomurais)

Display: os fotomurais foram primeiramente expostos intercalados com os murais e depois foram separados em suas salas diferentes.

Catálogo: Ensaios de Lincoln Kirstein e Julian Levy.

Características: Coletiva, juntamente com pinturas. 12 obras. Os murais mediam 7x12 pés.

Fotógrafos:

Da coleção: ABBOTT, Berenice; LYNES, George Platt; ROTAN, Thurman; SHEELER, Charles; STEICHEN, Edward; SWANK, Luke H.

Fora da coleção: BRATTER, Maurice; DURYEA, Hendrick V & LOCHER, Robert E.; GERLACH, Arthur; RITTASE, William M.; STELLA, Simon.

ABBOTT, Berenice

1. New York.

BRATTER, Maurice

2. Three Newspaper Service: Sports, Financial, Advertising.

DURYEA, Hendrick V. & LOCHER, Robert E.

3. Metal, Glass, and Cork.

GERLACH, Arthur

4. Energy.

LITTLE, Emma H. & LEVY, Joella

5. News.

LYNES, George Platt

6. American Landscape.

RITTASE, William M.

7. Steel.

ROTAN, Thurman

8. Skyscrapers.

SHEELER, Charles

9. Industry.
STELLA, Simon
10. Landscape and Cityscape.
STEICHEN, Edward
11. George Washington Bridge.
SWANK, Luke H.
12. Steel Plant.

WALKER EVANS: PHOTOGRAPHS OF 19TH CENTURY HOUSES
1933
(NOVEMBER 16 – DECEMBER 8)

Direção: Lincoln Kirstein

Display: Walker Evans.

Catálogo: Não há catálogo. O MoMA *Bulletin* Vol. I, no. 4 tem texto de Lincoln Kirstein.

Características: Primeira individual de fotografia do MoMA.

Fotógrafos:

Da coleção: EVANS, Walker.

Style	Description	Location
Miscellaneous	Group	Columbia Heights, Brooklyn
Miscellaneous		Boston, (South End), Mass.
Miscellaneous	Greek Influence	Northhampton, Mass.
Miscellaneous	Valetnine House, 1851	Cambridge, Mass.
Miscellaneous		Dorchester, Vermont
Miscellaneous		Brooklyn, Mass.
Mansard		South Boston, Mass.
Mansard	Worcester Square	South End, Boston, Mass.
Mansard		Belmont, Mass.
Metal Work		Provincetown, Mass.
Metal Work	Detail of porches	South End, Boston, Mass.
Gingerbread		Ocean Grove, N.J.

Gingerbread	Group of Houses	Ocean Grove, N.J.
Gingerbread	Pump House	Kennebunk, Maine
Gingerbread	Doorway	Nyack, N.Y.
Gingerbread		South Boston, Mass.
Gingerbread	Entrance	Oak Bluffs, Martha's Vineyard, Mass.
Gingerbread		Nyack, N.Y.
Gingerbread		Oak Bluffs, Martha's Vineyard, Mass.
Gingerbread		Cambridge, Mass.
Gingerbread	Street View, Houses	South Boston, Mass.
Gingerbread	Side View	Dedham, Mass.
Gingerbread	House	Kennebunk, Maine
Gingerbread		Belmont, Mass.
Gothic	Chimney	New York State
Gothic	House	Salem, Mass.
Gothic		Cambridge, Mass.
Gothic		Somerville, Mass.
Gothic	Caretaker's House	Poughkeepsie, N.Y.
Gothic	Detail	Northampton, Mass.
Gothic		Salem, Mass.
Gothic	Gabled Facade	Nyack, N.Y.
Gothic	Rear View (68.33)	Swampscott, Mass.
Gothic	Front View	Swampscott, Mass.
Greek		Greenfield, Mass.
Greek		Salem, Mass.
Greek		Cambridge, Mass.
Gothic		Swampscott, Mass.
Gothic	Shutters	Chestnut Hill, Mass.

PHOTOGRAPHY: 1839-1937
1937
(MARCH 17 – APRIL 18)

Direção: Beaumont Newhall.
Display: Herbert Matter

Catálogo: O catálogo (*Photography, a short critical History*) apresenta ensaio extenso de B. Newhall, checklist da exposição e reproduções. Ele foi reeditado em 1938 e transformou-se no livro *The History of Photography: from 1839 to the Present Day*. Características: Coletiva retrospectiva da fotografia, com obras de centenas de fotógrafos. Fotógrafos:

Da coleção: BRADY, Matthew B.; HILL & ADAMSON; LE SECQ, H.; TALBOT, William Hanry Fox; CAMERON, Julia Margaret; FENTON, Roger; ATGET, Èugene; MARTIN, Paul; MUYBRIDGE, Eadweard; STEICHEN, Edward; STIEGLITZ, Alfred; WHITE, Clarence H.; ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; BETZ, Pierre; BOURKE-WHITE, Margaret; BRASSAÏ; BRUEHL, Anton; BRUEHL, Martin; BRUGUIÈRE, Francis; CARTIER-BRESSON, Henri; CUNNINGHAM, Imogen; EVANS, Walker; FEININGER, Lux; JUNG, Theodore; KERTÉSZ, André; KRUTCH, Charles; LYNES, George Platt; MATTER, Herbert; MOHOLY-NAGY, László; MAN RAY; ROGI-ANDRÉ; SCHAD, Christian; SEAKER, P. Ingermann; SHEELER, Charles; STEICHEN, Edward; STEINER, Ralph; STRAND, Paul; VALENTE, Alfredo; WESTON, Brett; WESTON, Edward; WARNECK, William; OUTERBRIDGE, Paul; EDGERTON, Dr. Harold E.; GARDNER, Alexander; O'SULLIVAN, T. H; WOOD & GIBSON; EMERSON, P. H; DUMAS, Nora; HENLE, Fritz.

Fora da coleção: QUENEDY, Edné; NIEPCE, Joseph-Nicéphore; ARNAUDE, J.; BABBIT; DAGUERRE, Luis-Jacques-Mandé; DEMANGE; DERUSSY; HAWES, Josiah Johnson; HUBERT; LANGENHEIM, W. & F. Brothers; LEREBOUS, N. P.; LORY; MEADE BROTHERS; VANESON, J.; BALDUS, E.; DU CHAMP, Maxine; MEHEDIN, L. & MARTENS; NEGRE, Charles; PREVOST, Victor; VILLENEUVE, J. V.; BAYARD, Hippolyte; BRISSON FRERES; BAUN, Adolphe; BREBISSON, A. DE.; CARJAT, Etienne; CREMIERE, L.; DELMAET & DURANDELLE; DISDERI, André-Adolphe-Èugene; DUPONT; FAURE, E.; GIRARD; GUEUVIN; HUGO, Charles-Victor; LEGE & BERGESON; MARVILLE, Charles; MAYALL, J. E.; MAYER & PIERSON; MOFFAT, John; NADAR; NEGRE, Charles.; PETTIT, Pierre; REIJLANDER, O.G.; RICHEBOURG; ROBINSON, Henry Peach; SALOMON, Adams; SELIER; SOULIER, Charles; TOURLAQUE & CALOIR; BUDOR; ANNAN, J.; ANSCHUTZ, Ottomar; COBURN, Alvin Langdon; DEMACHY, Robert; DE MEYER, Baron A.; ECKERT, C. M.; EUGENE, Frank; HENNEBERG, Hugo; KÅSEBIER, Gertrude; KEILEY, Joseph T.; KUEHN, Heinrich; NADAR, Paul; PUYO, C.; SEELEY, George; WATZEK, Hans; ADAM, Pierre; ALBIN-GUILLOT, Laurie; BEATON, Cecil; BECK, Maurice; BELLON, Denise; BING, Isle; BISHOP, Edward; BLUMENFELD, Erwin; BOUCHARD, Thomas; BRIGGS, W. G.; CAILLAUD, Luis; DAHL-WOLFE, Luise; DUMAS-STIGNY, A.; DURAND, André; DUVAL, Rémy; ERFURTH, Hugo; FEHER, E.; FULD, Gertrude; GRIGGS, Noel; HAVINDEN, John; HEGE, Walter; HENRI, Florence; JAHAN, Pierre; KOLLAR, François; KOWALISKI; LACHEROY, Henri; LANDAU, Ergy; LEMERE, Bedford; LENDVAI-DIRCKSEN, Erna; LINCOLN, F. S.; LOHSE, Remie; MARTIN, Ira; MOUNIER, George; MUNKACSI, Martin; NATORI, Yonosuke; NELSON, Lusha; PARRY, Roger; RITTASE, William; SCHALL, Raymond & Roger; SOUGEZ, Emmanuel; STORM, Stephen; TABARD, Maurice; VERGER, Pierre; WOLFF, Paul; YLLA; ANDRE, Sam; BECKER, Murray; BRODERICK, Hugh; CANDIDO, Pat; GREENE, William; JURKOSKI, Frank;

LEVINESS, Osmund; LINDSAY, John; LOPEZ, Vincent; MERTA, Frank J.; OLEN, Henry; ROTH, Charles; SANDE, Tom; LIPPMANN, Gabriel; LUMIERE, August; HEDDENHAUSEN, Elsbeth; IVES, Frederick E.; BIRD, Walter; KÖNIG, Ernest; MOFFAT, Curtis; MURRAY, Nickolas; YEVONDE, Madame; GOÛIN, A.; MILLET; JOUVIN, H.; REILLY, J. J.; LUCAS, Dr. Francis; SMITH, A. E.; DUNCAN, John C.; PETTIT, Edison; ROSS, F. E.; RUTHERFURD, Lewis; EDER & VALENTA; HANZEN, V.; STEVENS, Albert W.; GERMESHAUSEN, Kenneth J. & GRIER, Herbert E.; CLARK, G.

BEFORE PHOTOGRAPHY

1. An artist drawing a seated man on a pane of glass through a sight vane. Photograph of a woodcut in Albrecht Dürer's *Unterweysung der Messung*, Nuremberg, 1525.
2. Athanasius Kircher's camera obscura, 1671. Reproduced from an engraving in Athanasius Kircher's *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1671, p. 709.
3. Camera obscura, late 18th century. Simple lens, image reflected to ground glass on top of camera, covered with an adjustable hood. 6 3/8" high 8 1/4" wide, 14 1/2" deep. Lent by A. Gilles, Paris.
4. Reproduction of landscape drawn with the camera obscura, by Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Lent by Henry-Russel Hitchcock, Jr., Middle Town, Connecticut.
5. Photographs of camerae lucidae, late 18th to early 19th centuries. Originals in The Science Museum, London.
6. Claude glass, 18th century. A black concave mirror named after Claude Lorrain. The reduced and darkened image was used as an aid to landscape painters. Lent by Henry R. Hitchcock, Plymouth, Massachusetts.

QUENEDY, Edmé. 1756-1830. Paris

*7. a-g Portrait engravings made with the physionotrace. Lent by Julien Levy Gallery, New York.

NIEPCE, Joseph-Nicéphore. Born Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire), France, 1765. First photographic experiments, 1816. Cardinal d'Ambroise heliograph, 1826. Met Daguerre, 1827. Contract with Daguerre, 1829. Died Chalon-sur-Saône, 1833.

*8. Reproduction of engraving of Cardinal d'Ambroise, 1826 (photograph from original heliograph plate). Originals of nos. 8-9 collection The Royal Photographic Society of Great Britain, London; photographs courtesy The Science Museum, London.

Daguerreotypes

ARNAUDE, J. Bordeaux, France

10. Portrait of a man, c. 1850. Lent by A. Gilles, Paris.

BABBITT. Niagara Falls, New York

11. View of Niagara Falls, c. 1850. Lent by A. Gilles, Paris.
BRADY, Matthew B. New York and Washington, D.C. *For biography see nos. 149-169.*
12. Family Group, c. 1850. Lent by Georges Sirot, Paris.
DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé. Born Corneilles-en-Paris (Seine-et-Oise), France, 1787. Opened Diorama, Paris, 1822. Heard of Niépce's researches, 1826. Contract with Niépce, 1829. First existing daguerreotype, 1837. Published daguerreotypy, 1839. Died Bry-sur-Marne, 1851.
- *13. Still Life, 1837 (photograph of original in collection of Société Française de Photographie, Paris). The earliest daguerreotype in existence.
DEMANGE, Metz, France
14. Portrait of a man, c. 1850. Lent by A. Gilles, Paris.
DERUSSY, Paris
15. Peasant Woman, c. 1845. Lent by A. Gilles, Paris.
DEMONTs, Marseilles, France
16. Honoré Daumier, c. 1845. Lent by A. Gilles, Paris
HAWES, Josiah Johnson. (Firm name: Southworth & Hawes.) Born Wayland, Massachusetts, 1808. Worked in Boston, 1901.
17. Albert S. Southworth, c. 1847
18. Self Portrait, c. 1848
19. Mrs. J.J.Hawes, 1848
- *20. Chief Justice Lemuel Shaw, c. 1850
21. Donald Mackay, c. 1850
22. Lola Montez, c. 1850
23. Triplets, c. 1850
24. Daniel Webster, 1851
25. Portrait of a Woman. Series of poses on same plate
Nos. 17-25 lent by Edward Southworth Hawes, Boston
- HUBERT. Paris. Assistant to Daguerre
26. Still Life, 1899 (photograph of original in collection of Société Française de Photographie, Paris). Made at a public demonstration of the daguerreotype process.
LANGENHEIM, W. & F. Brothers, William and Frederick. Born Brunswick, Germany, 1807 and 1802. Worker together in Philadelphia, 1874 and 1879.
- *27. "Panorama of the Falls of Niagara, Daguerreotype taken from the Clifton House, Canada side, July, 1845". Five plates in a frame.
28. Portrait of a Daguerreotype Operator, c. 1850.
29. William Langenheim, c. 1850.
30. Frederick Langenheim, c. 1850.
31. F. D. Langenheim, c. 1850.
Nos. 27-31 lent by F. D. Langenheim, Philadelphia.
- LEREBOURS, N. P. Paris
- *32. Hotel de Ville, Paris. Photo-mechanical reproduction made directly from daguerreotype plate by Fizeau process.
33. Bas-relief, Notre-Dame, Paris. Unretouched print from daguerreotype etched by Fizeau process.
Nos. 32-33 published in *Excursions Daguerriennes*, Paris, Rittner & Goupil, Lerebours, Bossage, 1842. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

LORY, Rheims, France

34. Portrait of a Man, c. 1848. Lent by A. Gilles, Paris.

MEADE BROTHERS, New York

*35. Portrait of a Woman, c. 1850. Lent by A. Gilles.

VANESON, J. Washington, D. C.

36. John Howard Payne, 1850. Lent anonymously.

WHIPPLE, John A. Boston, Massachusetts

37. Henry Wadsworth Longfellow, 1859. Lent anonymously.

UNKNOWN PHOTOGRAPERS, American

38. Abraham Lincoln, c. 1860.

39. Henry Clay

Nos. 38-39 lent anonymously.

UNKNOWN PHOTOGRAPERS

40. Notre-Dame, Paris, c. 1840.

41. Portrait of a Man, C. 1842

Nos. 40-41 lent by Victor Barthélemy, Paris.

42. Portrait of a Man, c. 1842.

43. Man seated beside a Table, c. 1843.

44. Portrait of a Woman, c. 1843.

45. Portrait of a Woman, c. 1845.

46. Family Group, c. 1845.

47. Italian Church, c. 1845.

48. Church, c. 1845.

49. Château, c. 1845.

50. Fountain of the Innocents, Paris, c. 1845.

51. Child, c. 1848 (hand-tinted).

52. Billsticker, c. 1848.

53. 1848 Revolutionist (hand-tinted). Lent by Georges Sirot, Paris.

54. Mining Village in Western United States, c. 1849.

55. Portrait of a Man, c. 1850.

56. Old Lady, c. 1850 (hand-tinted).

*57. Portrait of a Woman against Painted Background, c. 1850.

58. Mother and Child, c. 1850 (hand-tinted).

59. Child, c. 1850 (hand-tinted).

60. Sisters, c. 1850.

*61. Surveyor, c. 1850.

62. The Vatican, Rome, c. 1850.

63. The Trevi Fountain, Rome, c. 1850.

64. Dog in Chair, c. 1850.

65. Celine Déhay, 1851.

*66. The Photographers Fixion, c. 1855.

*67. Man and Woman, c. 1855.

68. Children Looking at a Book, c. 1855.

68^a. Woman Looking Down from a Balcony, c. 1855. Paired with no. 68.

69. Officer of the Second Empire, c. 1860.

70. Portrait of a Man, c. 1860.

71. Portrait of a Man, c. 1860.

72. Portrait of a Woman, c. 1860 (hand-tinted).

Nos. 40-52, 54-72 lent by A. Gilles, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHER, Spanish

73. Card players, c. 1845. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

APPARATUS AND RELATED MATERIAL

74. Meade Brother's Daguerreotype Gallery, Broadway, New York. Wood engravings.

75. Brady's Gallery of Daguerreotype Portrait and Family Groups. Nos. 205 and 207 Broadway [New York]. Wood engraving from Doggett's New York City Directory, 1848-49.

76. Lawrence's Gallery, 381 Broadway, corner of White Street, New York. Wood engraving.

Nos. 74-76 lent by Museum of the City of New York.

*77. Portable daguerreotype outfit, c. 1843.

a. Câmera with telescoping body and ground glass back. Fitted with doublé Chevalier lens, dated 1843.

b,c. Two plate holders for plates 3 3/16 x 4 3/16 inches.

d. Box for carrying plates.

e. Iodizing box.

f, g. Holders for exposed plates.

h. Developing box, with alcohol lamp.

78. Daguerreotype case with composition cover, probably American, c. 1850.

Nos. 77-78 lent by A. Gilles, Paris.

BALDUS, E. Paris (?)

79. Cathedral of Amiens, c. 1850. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

DU CHAMP, Maxine, Paris (?)

*80. Colossus of Abud-Simbel, 1849-51. Print by Blanquart-Evrard (1802-1872), Lille, 1852. From Maxine Du Champ, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie; Dessins Photographiques Recueillis Pendant les Années 1849, 1850 et 1851*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852. Lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.

HILL and ADAMSON

David Octavius Hill: born Perth, Scotland, 1802. To Edinburgh, 1822, to study painting. A founder of Scottish Academy of Painting, Sculpture and Architecture. Took up photography, 1843; worked with Adamson in Edinburgh, 1843-1848, when most of his photographic work was done. Died, 1870. Robert Adamson: born Burnside Scotland, 1821. Died St. Andrews, 1848.

*81. D.O. Hill, 1843 (original print).

82. Mrs. Bertran (original print).

Nos. 81-82 lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.

83. Mrs. Bertran.

84. Lady with Paisley Shawl.

85. John Ruskin (?).

86. In the Greyfriars Churchyard, Edinburgh.

87. Portrait of a Woman.

88. Portrait of a Woman.

89. Portrait of a Man.

90. Master Hope Family

Nos. 83-90 are posthumous prints made by A.L. Coburn for the International Exhibition of Pictorial Photography. Albright Art Gallery, Buffalo, 1910. Lent by the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

91. James Fillans with His Daughters.

92. Two Sisters.

Nos. 91-92 are photogravures made from original negatives by J. Craig Annan, published in *Camera Work*, no. 28, 1909. Lent by the Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

*93. Colonel James Glencairn Burns, son of Robert Burns. Posthumous print by Francis C. Inglis Edinburgh, 1936. Lent anonymously.

LANGENHEIM, W. & F. *For biography see nos. 27-31.*

94-95. Calotype photographs of daguerreotypes, 1849.

96. Philadelphia Exchange, August 16, 1849.

97. Circular. To all Professionals Daguerreotypers and Amateur of the Photographic Art throughout the United States, 1849 (describing calotype).

Nos. 94-97 were sent in 1849 by Langenheim brothers to Fox Talbot, whose American patent rights they had secured. Lent by Miss M. T. Talbot, Lacock Abbey, Wiltshire, England.

98. Portrait (negative with original mask).

98a. Modern print of no. 98.

99. Eight Foot Drive Locomotive", 1850 (print, c. 1890).

Nos. 98-99 lent by The Franklin Institute, Philadelphia.

LE SECQ, H. Paris (?)

100. The Notre-Dame Pumping Station, Paris, 1852 (original print). Signed and dated.

101. Wooden Stair Tower, Town of Chartres, c. 1852 (negative). Signed.

101a. Modern print of no. 101, 1937, courtesy Edward J. Steichen.

102. Sundial, Cathedral of Chartres, c. 1852 (negative).

102a. Modern print of no. 102, 1937, courtesy Edward J. Steichen.

103. West Portal, Chartres, 1852 (negative). Signed and dated.

*103a. Modern print of no. 103, 1937, courtesy Edward J. Steichen.

104. South Portal, Chartres, 1852 (photogravure, c. 1860). Signed and dated.

105. North Porch, Chartres, 1852 (photogravure, c. 1860). Signed and dated.

106. West Portal, Chartres, 1852 (photogravure, c. 1860). Signed and dated.

107. Detail of West Portal, Chartres, 1852 (photogravure, c. 1860). Signed and dated.

108. Façade, Left Portal, Rheims, c. 1852 (photogravure, c. 1860). Signed.

109. Tympanum of North Porch, Rheims, c. 1852 (photogravure, c. 1860). Signed.

Nos. 100-109 lent by Victor Barthélemy, Paris.

MEHEDIN, L. And MARTENS

110. Artillery Park, the Crimean War. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

NEGRE, Charles. Born Grasse (Alpes-Maritimes), France, 1820. Worked in Paris and Grasse. Perfected photogravure, 1853. Died Grasse, 1880.

111. Detail of Sculpture, Cathedral of Chartres, c. 1856 (original photogravure).

112. North Porch, Chartres, c. 1859.

113. South Porch, Chartres, c. 1859.

Nos. 111-113 lent by Charles Nègre, Grasse, France.

PREVOST, Victor. 1820-1881. Paris and New York.

114. Broadway, New York, 1855 (negative).

Lent by Chandler Chemical Museum, Columbia University, New York.

TALBOT, William Henry Fox. Born Lacock Abbey, Wiltshire, England, 1800. Began photographic experiments, 1834. Published "photogenic drawings", 1839. Perfected improved calotype process, 1840. Experimented with high-speed photography, 1851. Patented photoglyphic engraving, 1852. Died Lacock Abbey, 1877.

*115. Latticed Window, Lacock Abbey, 1835 (photograph of the original negative now in collection of the Science Museum, London).

116. Landscape, c. 1843.

117. Cambridge University, c. 1843.

118. Building, c. 1843.

119. Gateway, c. 1843.

*120. Cloisters of Lacock Abbey, c. 1843.

121. Colosseum, Rome, c. 1843.

122. Ruined Temple, c. 1843.

123. Reproduction of a printed page, c. 1843.

*124. Shadowgraph of lace, c. 1843.

125. Picnic, c. 1843.

Nos. 115-125 lent by Miss M. T. Talbot, Lacock Abbey, Wiltshire, England.

126. *The Pencil of Nature*, first installment. Book illustrated with calotypes, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Lent by The Smithsonian Institute, United States National Museum, Washington, D. C.

VILLENEUVE, J. V. De. Paris.

127. Portrait of Régnier, Comédie Française, c. 1850.

128. Samson, Rachel's teacher.

129. Portrait of Provost, Comédie Française.

Nos. 127-129 lent by George Sirot, Paris.

130. Rachel, Comédie Française. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHER, American.

*131. Frederick's Photographic Temple of Art, New York, c. 1850. Lent by A. Gilles, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS, French.

132. Church of St.-Gervais, Paris, c. 1850.

*133. Porte Rouge, Notre-Dame, Paris. Print by Blanquart-Evrard (1802-1872), Lille. From *Mélange Photographiques*, pl. 46.

134. New Sacristy, Notre-Dame, Paris, c. 1850. Print by Blanquart-Evrard (1802-1872), Lille. From *Mélange Photographiques*, pl. 47.

135. Ruins of the Château de Falaise, Normandy, c. 1850. Print by Blanquart-Evrard (1802-1872), Lille.

136. View at Evreux, c. 1850. Print by Blanquart-Evrard (1802-1872), Lille. From *Souvenirs Photographiques*, pl. 15.

Nos. 132-136 lent by Victor Barthélemy, Paris.

137. Portrait of a Man a Beard. Lent by George Sirot, Paris.

APPARATUS

138. Calotype camera used by W. H. Fox Talbot. Box form with paper holder opening like a book. 7" high, 5 ¼" wide, 6 ¼" deep. Lent by The Royal Photographic Society of Great Britain.

BAYARD'S PAPER POSITIVES

BAYARD, Hippolyte. Born Breteuil-sur-Noye (Oise), France, 1801. Clerk in Ministry of Finance. Knew Grevedon, Gavarni, Charlet in Paris. Exhibited 30 paper positives, June 24, 1839. Improved process deposited at Academy, Nov. 11, 1839. Died Nemours, 1887. 139. Statue, 1839 (photograph of original).

*140. Statues, 1839 (photograph of original).

141. Architectural View, 1839 (photograph of original).

143. Portrait, 1839 (photograph of original).

Nos. 139-143 are photographs of original direct paper positives, exhibited at municipal auction rooms, Paris, June 24, 1839, now in collection of Société Française de Photographie, Paris.

144. Portrait of Bayard, 1840 (photograph of original in collection of Société Française de Photographie, Paris).

145. Mills of Montmartre, c. 1845 (later print). Lent by Victor Barthélemy, Paris.

THE COLLODION (WET PLATE) PROCESS

BALDUS, E. Paris (?).

146. The Chamber of Deputies, Paris, c. 1860.

147. Pavillion Sully, The Louvre, Paris, c. 1860.

Nos 146-147 lent by Victor Barthélemy, Paris.

BISSON FRERES

148. Bisson the Younger, c. 1860. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

BRADY, Matthew B. Born Warren County, New York, 1823. To New York, 1839, with Page, a pupil of S. F. B. Morse. Began photography, 1844. Opened branch studio in Washington, D. C., 1847. Alexander Gardner, the Englishman who taught Brady the collodion process, put in charge of Washington studio, 1858. First Civil War photographs, 1862. U. S. War Department purchased 6,000 negatives for \$27,840, 1875. Died New York, 1896.

149. Album of *carte-de-visite* photographs of various dates, some reproductions of daguerreotypes.

150. Benjamin Franklin Wade, probably 1852.

*151. General Leslie Coombs, probably 1852.

152. Senador Bigler, probably 1852.

*153. Richard Montgomery Young, Associate Justice of the Supreme Court, probably 1852.

154. John Jordan Cittenden, probably 1852.

155. Colonel E. E. Ellsworth, c. 1860 (negative).

155a. Modern print of no. 155, 1937.

156. Carl Schurz, c. 1860 (negative).

- 156a. Modern print of no. 156, 1937.
157. Henry T. Tuckerman, c. 1860 (negative).
- 157a. Modern print of no. 157, 1937.
158. Self Portrait, c. 1860 (modern print).
159. S. P. Chase, c. 1860 (negative).
- 159a. Modern print of no. 159, 1937.
160. Brady Suveying the Battlefield, 1862-65 (modern print).
- *161. Brady's Photographic Buggy, 1862-65 (later print).
162. Removing Wounded from Battlefield, 1862-65.
163. General McClellan with His Wife, c. 1865 (negative).
- 163a. Modern print of no. 163, 1937.
- Nos. 149-163 lent by Frederick H. Meserve, New York.
164. Battery D at Fredericksburg, Virginia.
165. Ruins.
166. Battery at Fair Oaks, Virginia.
167. Railroad Bridge.
168. Ruins of Richmond, Virginia.
169. Richmond, Virginia, after Bombardment.
- Nos. 164-169 lent by L. C. Handy Studios, Washington, D. C.. Courtesy of Walker Evans.
- BAUN, Adolphe. 1810-1870. Dornach, Switzerland.
170. Flowers, c. 1860. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
- BREBISSON, A. De. 1798-1872, Paris.
171. Chrlatan, 1853. Lent by George Sirot, Paris.
- CAMERON, Julia Margaret. 1814-1879. London.
172. Annie, My First Success, 1864.
173. Sir John F. W. Herschel, 1867.
174. Thomas Carlyle, 1867.
- *175. Alfred, Lord Tennyson, c. 1868.
- Nos. 172-175 lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.
- CARJAT, Etienne, 1828-1906, Paris.
- *176. Honoré Daumier, 1861. Signed and dated. Dedicated by Daumier: *To my old friend Lavoignat*,. Lent by The Fogg Art Museum, Cambridge, Paul J. Sachs Collection.
177. Self Portrati. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
- CREMIERE, L. Paris.
178. The Falconer.
178. The Actor Lafont.
- Nos. 178-179 lent by Victor Barthélemy.
- DELMAET & DURANDELLE. Paris.
180. Construction of the New Opera, 1862-1875. Lent by Victor Barthélemy, paris.
- DIRDERI, André-Adolphe-Èugene. Paris. Born 1819. Court photogrpahers to Napoleon III.
- *181. Self Portrait.
182. The Fireman.
183. Booulevard Montmartre, 1854.

184. Eight poses of an actress on same plate, to be cut apart and mounted as *carte-de-visite*.

Nos. 181-184 lent by Victor Barthélemy, Paris.

DUPONT

185. Coachman. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

FAURE, E. Sarraïbe (Moselle), France.

186. Conductor. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

FENTON, Roger. London.

187. York Minister of Lendall, 1854.

187a. Photogravure of no. 187, 1856.

188. Sedilia in Choir, Furness Abbey, c. 1854.

189. Still Life, c. 1854.

*190. Façade, Lichfield Cathedral, c. 1854.

191. South Transept, Lichfield Cathedral, c. 1854.

192. Tewkesbury Abbey, West Window, c. 1854.

Nos. 187-192 lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.

193. Balaklava, Crimean War, 1856. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

GARDNER, Alexander. English, 1821-1882. In charge of Brady's Washington studio, 1858.

194. President Lincoln on the Battlefield of Atietam, 1862.

195. Scouts and Guides to the Army of the Potomac, 1862.

*196. Home of the rebel Sharpshooter, Gettysburg, 1863.

197. Ruins of Arsenal, Richmond, Virginia, 1863.

198. View on Canal near Crenshaw's Mill, Richmond, Virginia, 1864.

Nos. 194-195 lent anonymously; nos. 196-198 lent by Frederick H. Meserve, New York. From *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, Washington. Philip & Solomon, n.d., pls. 23, 28, 41, 91 and 92 respectively.

GIRARD

199. Fisherman. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

GUEUVIN

200. Sewer Worker. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

HUGO, Charles-Victor. 1826-1871. Isle of Jersey.

*201. Victor Hugo on His Rock of Exile, 1853. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

LEGE & BERGERON. Successors to Etienne Carjat

202. Ventriloquist. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

MARVILLE, Charles, Paris. Photographer to the National Museums.

203.

203. Self Portrati, c. 1860.

204. Corner of Rue des Marmousets and Rue St.-Laundry, Paris, 1864.

205. Corner of Rue St.-Christophe and Rue de la Cité, Paris, 1865.

*206. Rue Glatigny, Paris, 1865.

207. Rue du Haut-Moulin, Paris, 1865.

208. The Old Markets, Paris, 1866.

Nos. 203-208 lent by Victor Barthélemy, Paris.

MAYALL, J. E. London.

209. Prince Arthur. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

- MAYER & PIERSON. (Louis Pierson, 1818-1913).
 210. Napoleon III. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
 MOFFAT, John. Edinburg.
 211. William Henry Fox Talbot, c. 1860. Lent by Miss M. T. Talbot, Lacock Abbey, Wiltshire, England.
 NADAR (pseudonym of Gspard-Félix Tournachon), Paris. Born 1820. Began as caricaturist, 1842. Opened photographic studio, 1852. Aerial photographs, 1858. Commander of ballon corps, seige of Paris, 1870. Died 1910.
 212. Eugène Delacroix, 1859. Lent by Paul Nadar, Paris.
 213. Honoré Daumier, 1859. Lent by George Sirot, Paris.
 *214. Théophile Gautier, Paris, 1860. Lent by George Sirot, Paris.
 *215. The Catacombs, Paris, c. 1860. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
 216. The Catacombs, Paris, c. 1860 (modern print by Paul Nadar). Lent by Victor Barthélemy, Paris.
 217. A View of the Sewers, Paris. (modern print by Paul Nadar). Lent by Paul Nadar, Paris.
 Nos. 215-217 are among the earliest photographs taken by flashlight (magnesium flare).
 NEGRE, Charles. *For biography see nos. 111-113*.
 218. Street Musician. Proof of heliogravure by the photographer, c. 1856. Lent by Charles Nègre, Grasse, France.
 O'SULLIVAN, T. H. American.
 219. Field where General Reynolds Fell. Gettysburg, 1863. Print by Alexander Gardner. From *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, Washington, Philip & Solomon, n.d., pl. 37. Lent anonymously.
 220. "Ancient ruins in the Chañon de Chelle, New México, in a niche fifty feet above the present cañon bed," 1873. From *Photographs...Geographical Explorations and Surveys West of the 100th Medidian*, War Department, Corps of Engineers, U. S. Army, 1871-1873. Lent by Ansel Adams, San Francisco.
 PETIT, Pierre. Paris. Born 1832.
 *221. Eugène Delacroix, c. 1857.
 222. Portrait of a Woman, c. 1860.
 223. Railroad Worker, c. 1860.
 Nos. 221-223 lent by Victor Barthélemy, Paris.
 REIJLANDER, O. G. Wolverhampton, England.
 *224. The Two Ways of Life, 1857 (contemporary reduced copy).
 225. Portrait of Himself as Garibaldi, c. 1860.
 Nos. 224-225 lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.
 RICHEBOURG. Paris.
 226. Staiway of the Foundlings Home, Paris, c. 1870. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
 ROBINSON, Henry Peach. 1830-1901. Reamington, England.
 *227. Fading Away, 1858. Lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.
 228. Fisherman, c. 1865.
 229. Portrait Study, 1866.

Nos. 228-229 lent by the Smithsonian Institution, United States National Museum, Washington, D. C.

SALOMON, Adam. Paris.

230. Portrait of Emilio Poncani, c. 1865.

*231. Portrait, c. 1865.

Nos. 230-231 lent by Victor Barthélemy, Paris.

232. Portrait. Lent by the Julien Levy Gallery, New York.

SELLIER. Paris.

233. Self Portrait (?), c. 1865. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

SOULIER, Charles. Paris.

234. Panorama of Paris from the Tuileries, c. 1860. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

TOURLAQUE & CALOIR. Paris (?).

235. Sapper of the National Guard of Montmartre, c. 1860. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

WOOD & GIBSON. American. Probably worked for Matthew Brady.

*236. Inspection of Troops at Cumberland Landing, Pamunkey, Virginia, 1862. Print by Alexandre Gardner. From *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, Washington, Philip & Solomon, n. D., pl. 16. Lent anonymously.

UNKNOWN PHOTOGRAPHER

237. Russian Battery at Malakoff, Crimean War, 1854-56. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS, French.

238. Railroad at Seaux, c. 1855.

239. Canteen Girl, c. 1860.

240. Portrait of Charles Nègre, c. 1860.

241-242. Water Wagon, Paris, c. 1865.

243. Studio of Guevin, c. 1870.

244. Filling the Water Wagon, c. 1870.

245. A Group of Tinkers.

Nos. 238-245 lent by Victor Barthélemy, Paris.

246. Panorama of Paris, c. 1875. Lent by A. Gilles, Paris.

MODIFICATION OF THE COLLODION PROCESS: POSITIVES ON CLOTH

BUDOR. Paris.

247. Portrait, c. 1852. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS

248. Portrait of a Man, c. 1852. French. Lent by A. Gilles, Paris.

249. Wheelwright, c. 1855. French. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

MODIFICATION OF THE COLLODION PROCESS: AMBROTYPES (POSITIVE ON GLASS)

BRADY, Matthew B. *See nos. 149-169.*

250. Portrait, c. 1855. Lent by Frederick H. Meserve, New York.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS

251. Abraham Lincoln, c. 1860. American. Lent anonymously.

252. Niagara Falls, 1857. American.

*253. Portrait of a Woman, c. 1860. Probably American.

Nos. 252-253 lent by A. Gilles, Paris.

APPARATUS

254. Dark tent for sensitizing and developing collodion plates in the field, c. 1860. Lent by Franklin Institute, Philadelphia.

*255. Photograph of a dark tent for sensitizing plates, c. 1865. Original collodion of the Royal Photographic Society of Great Britain, London; photograph courtesy The Science Museum, London.

256. Câmera, c. 1855. Box type fitted with Ross lens; plate holder for plates 9 x 6 7/8" ; kit of plates 6 x 4 1/4"; one plate holder fitted with a ground glass back for focusing. 9 5/8" high, 11 3/4" wide, 11 1/2" deep. Lent by A. Gilles, Paris.

257. Miniature camera with drop shutter and three holders for plates 1 x 1", c. 1860.

258. Sensitizing bath for making collodion plates, c. 1860.

Nos. 257 and 258 lent by The Franklin Institute, Philadelphia.

DRY PLATE PHOTOGRAPHY: 1871-1914

ANNAN, J. Craig. Glasgow.

259. Janet Brunet, 1893. Photogravure from *Camera Work*, No. 19, 1907, pl. IV.

260. Lombardy Ploughing Team. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

ANSCHUTZ, Ottomar. Born Lissa (Posen), Germany, 1846. First experiments with instantaneous photography, 1882. Died Berlin, 1907.

261. Leaping horse, 1887. Series of 26 exposures mounted in a strip for viewing in a tachyscope (early form of animated picture machine in which timed photographs are mounted inside a rotating wheel). Photographs of originals in Will Day Collection, The Science Museum, London.

ATGET, Eugène. Born Bordeaux, France, c. 1856. Went to Paris with theatrical troupe. Took up photography, probably in 1890's. Died Paris, 1927.

262. Stairway, Grand Trianon, Versailles.

263. Quay, Bassin de la Villette, Seine.

264. Tree.

265. Shop Window, Avenue des Gobelins, Paris.

266. Montmartre Restaurant.

267. The Markets, Paris.

268. 36 rue du Petit Domet.

269. Mexican Agave.

270. Avenue des Gobelins.

271. Versailles.

*272. Marche du Temple.

273. Clematis.

274. Cabriolet.

275. Street Scene.

276. Versailles.

- *277. Ragpicker.
 278. Baker.
 279. The Tuileries.
 280. Interior.
 281-283. Scrapbooks from Atget's files.
 284. Album made by Atget.
 Nos. 262-284 lent by Miss Berenice Abbot, New York.
 COBURN, Alvin Langdon. Boston. Member of the Photo-Secession. Now lives in Wales.
 285. The Rudder. Photo-engraving from *Camera Work*, no. 21, 1908, pl. X.
 286. Cadiz. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910.
 Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 DEMACHY, Robert. Paris.
 287. Behind the Scenes. Photogravure of a gum print, from *Camera Work*, no. 16, 1906, pl. VIII.
 DE MEYER, Baron A. London.
 288. The Dresden China Fan. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 ECKERT, C. M.
 289. Eucharist, Heidelberg Castle, c. 1900. Lent by Victor Barthélemy, Paris.
 EMERSON, P. H. Born Cuba, 1856. Worked in Southwold, England. Died 1936.
 290. In the Haysel (Norfolk). Photogravure from P.H. Emerson's *Pictures of East Anglian Life*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1888, frontspiece.
 *291. Getting Ready for Fishing. Photogravure from P. H. Emerson's *Wild Life on a Tidal Water*, London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1890, pl. 21.
 Nos. 290-291 lent by The Royal Photographic Society of Great Britain, London.
 EUGENE, Frank. (Frank Eugene Smith). New York and Munich. Member of the Photo-Secession.
 292. Dr. Emmanuel Lasker and Brother, 1908. Photogravure from *Camera Work*, no. 31, 1910, pl. VII.
 293. Arthur and Guinevere. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 HENNEBERG, Hugo. Vienna.
 294. Villa Falconiere. Photogravure of a gum print, from *Camera Work*, no. 13, 1906, pl. I.
 KÄSEBIER, Gertrude, 1852-1934. New York. Member of the Photo-Secession.
 *295. The Manger, c. 1898. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 KEILEY, Joseph T. 1869-1914. New York. Member of the Photo-Secession.
 296. Garden of Dreams, 1900. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 297. Portrait: Miss De C. Photogravure from *Camera Work*, no. 17, 1907, pl. III.
 KUEHN, Heinrich. Vienna.
 298. Still Life (gum print). Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.
 MARTIN, Paul. Born 1864. Lives in London.
 299. Porter Carrying a Basket of Shrimps, Billingsgate, 1893-1896 (enlargement , 1936).

- *300. The Magazine Seller, Ludgate Circus, London, 1893-1896 (enlargement 1936).
- 301. Fishmonger's Wife, the New Cut Market, London, 1893-1896 (enlargement 1936).
- 302. Cab Accident, High Holborn, London, 1893-1896 (enlargement 1936).
- 303. Ice-cream Barrow, London, 1893-96 (enlargment, 1936).
- 304. Market Porters Carrying Boxes of Oranges, London, 1894 (enlargment, 1936).
- 305. Cleopatra's Needle and Thames Embarkment by Gas-light, 1895 (enlargment, 1936).
- 306. Trafalgar Square, London, on a Wet Night, 1895 (enlargment, 1936).
- 307 The Alhambra, London, by Night, 1895 (enlargment, 1936).
- 308. The Flower Woman at Ludgate Hill Station, London, 1895 (enlargment, 1936).
- 309. The Great Frost of 1895-96, London (enlargment, 1936).
- 310. State Opening of Parliament by King Edward VII, 1902 (enlargment, 1936).

Nos. 299-310 lent by the photographer.

MUYBRIDGE, Eadweard. Born Kingston-on-Thames, England, 1830. To California, 1872, where he made first experiments with photography of motion. Published *The Horse in Motion*, 1878. Further experiments for University of Pennsylvania, Philadelphia. To Europe, 1881, where he exhibited series of photographs with early motion picture projector, the *Zoopraxiscope*. Published *Animal Locomotion*, London, 1887. Died 1904.

311. Mahomet cantering, June 18, 1878. Lent by the Chandler Chemical Museum, Columbia University, New York.

*312. Jumping horse (photogravure). Lent by The Museum of Modern Art Film Library, New York.

313. Woman jumping over chair (photogravure).

314. Deer running (photogravure).

315. Horse trotting (photogravure).

316. Hands palming a coin: hands picking up a pencil (photogravure).

317. Horse cantering (photogravure).

Nos. 312-317 are series of instantaneous exposures, from Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, London, 1887, pls. 643, 156, 695, 609, 536, 534 respectively. Nos. 312-316 gift of The Philadelphia Commercial Museum.

318. Woman dancing, c. 1887. Duplicate negative printed from a series of small glass negatives. Gift of The Philadelphia Commercial Museum.

NADAR, Paul. Son of Nadar (Gaspard-Félix Tournachon). Born 1856. Took over direction of Nadar studio from his father, 1886. Founded review *Paris-Photographie*. Lives in Paris.

319. Victor Hugo on his Deathbed, 1885.

*320. "The Art of Living a Hundred Years: three interviews with Monsieur Chevreul, Photographed on the eve of his 101st year." Layout of 13 photographs in *Le Journal Illustré*, Sept. 5, 1886.

321. Photographic interview with General Georges Boulanger. Layout of 24 photographs in *Le Figaro*, Nov. 23, 1889, literary supplement.

322. Scenes from the play, *Madame Sans-Gêne*. Photogravure by Dujandin, from *Paris-Photographie*, May 30, 1894.

323. George Eastman.

324. Sarah Bernhardt (modern print).

Nos. 319-324 lent by the photographer.

PUYO, C.

325. The Straw Hat. Photogravure of a gum print, from *Camera Work*, no. 16, 1906, pl. II.

SEELEY, George.

326. The Painter. Exhibited, International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

STECHEIN, Edward J. New York. Member of the Photo-Secession.

327. J. Pierpont Morgan, Esq., 1903.

328. *La Cigale*.

329. William M. Chase.

*330. Rodin-The Thinker.

Nos. 327-330 are photogravures from *Camera Work*, Steichen supplement, 1906, pls. II, VI, V, X.

331. Moonlight, Orangerie, Paris (gum print). Exhibited, , International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

STIEGLITZ, Alfred. Born Hoboken, New Jersey, 1864. Lives in New York. Editor, *American Amateur Photographer*, 1891-1896. Founder and editor, *Camera Notes*, 1897-1902. Founded the Photo-Secession, 1902; founder and editor, *Camera Work*, 1902-1917. Director, gallery "291", 1905 to 1917, and since 1930, *An American Place*, New York.

*332. The Terminal, 1892 (photogravure).

333. Spring Showers, New York, 1900 (photogravure).

334. The Hand of Man, 1902 (photogravure).

Nos. 332-334 from *Camera Work*, nos. 35-36, 1911, pls. XV, XVI, XIII.

335. The Street-Fifth Avenue, 1903. , International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

*336. The Steerage, 1907. Photogravure from *291*, nos. 7-8, 1915.

337. The Ferry Boat, 1910 (photogravure).

338. The Aeroplane, 1910 (photogravure).

339. Excavating, New York, 1911 (photogravure).

Nos. 337-339 from *Camera Work*, nos. 35-36, 1911, pls. III, VIII, X.

WATZEK, Hans. Vienna.

340. A Village Corner. Photogravure of a gum print from *Camera Work*, no. 13, 1906, pl. X.

WHITE, Clarence H. New York. Member of the Photo-Secession.

*341. Lady in Black with Statuette. Photogravure from *Camera Work*, no. 23, 1908, pl. IV.

342. The Chiffonier. Exhibited, , International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910. Lent by Albright Art Gallery, Buffalo, New York.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS, french.

343. Panorama of Paris, showing at right ruins of Hotel de Ville, destroyed in 1871 and rebuilt soon after. Lent by A. Gilles, Paris.

344. Ferninand de Lesseps and his Grand-children, before 1894.

345. *Clochards*, c. 1900.

Nos. 344-345. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

APPARATUS

346. The first model Kodak camera, 1888. 100 circular pictures 2" in diameter were taken on roll of sensitized paper.

347. The first folding Kodak, 1890.

Nos. 346.347. lent by Eastman Kodak Research Laboratories, Rochester.

CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

The photographs in the following section have been lent by the photographers except in those cases where the name of another lender is given. The majority of the undated photographs were taken in 1936.

ABBOTT, Berenice. Born Springfield, Ohio, 1898. Lives in New York.

*348. Rockefeller Center.

349. Harness Shop.

350. Black and White Horse.

351. Christopher Street.

352. News Stand.

353. Portraits of Atget.

ADAM, Pierre. Born 1894. Lived in Paris.

354. Athlete of Martinique.

355. Cup of Fruit.

ADAMS, Ansel. Born San Francisco, 1902. Lives in San Francisco.

356. The Golden Gate, San Francisco, 1933.

*357. Pine Cone and Eucalyptus Leaves, 1933.

358. Boards and Thistles, 1934.

Nos. 356-358 lent by Mrs. Charles J. Liebman, New York.

359. Family Portrait, 1935.

360. Mexican Women, 1936.

361. Miners: the Evening Shift, 1936.

Nos. 359-361 lent by An American Place, New York.

ALBIN-GUILLOT, Laurie. Director of Archives Photographiques, Paris.

362. The Hands of Mariette Lydis.

363. Violinist.

BEATON, Cecil. Born London, 1906. Works in London and New York.

364. Princess Paley, 1935.

365. Mrs. Harrison Williams, 1936.

*366. Pavel Tchelichew, 1936.

367. M. And Mme. Salvador Dali, 1936.

BECK, Maurice. London.

368. Fulham Engineering Depot, Shell Mex and B.P. Ltd. Courtesy Shell Mex and B.P. Ltd.

369. Crankshafts at London Transport. Courtesy London Passenger Transport.

BELLON, Denise. Paris.

370. Berber Harvester, 1936.

BETZ, Pierre. Colmar (Haut-Rhin), France.

371. Window.

372. Bollard.

BING, Ilse. Born Frankfort-on-Main, Germany. Lives in Paris.

373. Nun Sewing.

*374. Nun Sterilizing Surgical Instruments, Hospital at Angers, 1935.

375. Circus, 1936.

376. Hendrik W. Van Loon, 1936.

BISHOP, Edward. Born London, 1902. Lives in London.

377. Peasant Woman.

BLUMENFELD, Erwin. Born Berlin, 1897. Lives in Paris.

378. Portrait of Mme. Nernard, 1936 (negative print).

379. Portrait of Mme. Bernard, 1936 (pseudo-relief).

380. Sainte-Chapelle, Paris, 1936 (pseudo-relief).

BOUCHARD, Thomas. New York.

381. Martha Graham in *Frontier*.

382. Hanya Holm in *Cry Rises in the Land*.

*383. Charles Weidman in *New Dance*.

384. Doris Humphrey in *New Dance*.

385. Esther Junger in *Berceuse*.

386. Tamiris in *Momentum*.

BOUCHER, Pierre. Paris.

387. Snow Scene, 1936.

388. Cedar Tree, 1936.

389. Interior at Fez, 1936.

BOURKE-WHITE, Margaret. Born New York, 1904. Studied with Clarence H. White. Lives in New York.

*390. Chrysler Factory.

391. Iron Puddler, U.S.S.R.

392. Construction on Wind Tunnel, Fort Peck, Montana.

393. "Woman Who Wept for Joy", Textile Factory, U.S.S.R.

394. "The Flood Leaves Its Victims on the Bread Line", 1937.

BRASSAI (pseudonym). Born Brasso, Rumania, 1899. Lives in Paris.

395. Automobile Accident, 1931.

396. Orchestra, 1932.

397. Bal Musette, 1933.
398. Canal St.-Martin, 1934.
399. Meat porter, 1935.
*400. Bosson Glacier, 1936.

BRIGGS, W. G. London.
401. Morning Dew.
402. Water Butt.
403. Nature's Pattern.
404. Thirsty Weather.

BRUEHL, Anton. New York.
*405. Mexican Child, 1932.
406. Ventilators, 1936.
407. Portrait, 1936.
408. Lighthouse, 1936.
409. Tom-tom, 1936.
410. Shipyard, 1936.

BRUEHL, Martin. New York.
411. Nude.

BRUGUIÈRE, Francis. American. Lives in London.
412-414. Abstractions. Lent by Julien Levy Gallery, New York.

CAILLAUD, Luis. Born Bordeaux, 1894. Lives in Paris.
415. Spire of Cathedral of Notre-Dame, Paris.

CARTIER-BRESSON, Henri. Paris.
416. Demolished Interior.
417. Café Tables.
418. Stairs.

Nos. 416-418 lent by Julien Levy Gallery, New York.

CUNNINGHAM, Imogen. Born Portland, Oregon. Lives in Oakland, California.
419. Two Callas, before 1929.
420. Amaryllis, 1932.
421. Portrait of Helene Mayer, 1935.

DAHL-WOLFE, Louise. Born San Francisco, 1900. Lives in New York.
422. Smoky Mountaineer, 1933. Courtesy Conde Nast Publications, New York.
*423. Bijou Theatre, 1933.
424. Comedian, 1934.
425. Ophelia, 1934.

DUMAS, Nora. Born Budapest, 1895. Lives in Paris.

- 426. Man Eating.
- 427. Luncheon.
- 428. Landscape with Cows.
- *429. Butcher and Peasant.

DUMAS-SATIGNY, A. Born Geneva, 1890. Lives in Paris.

- 430. Steps of Montmartre.
- 431. Flowers.
- 432. Fishes.

DURAND, André.

- 433. Quai Bourbon.

DUVAL, Rémy. Born Rouen, 1907. Lives in Paris.

- 434. St. Michael's Church, Bréhat, 1933.
- 435. Bréhat, 1933.

ERFURTH, Hugo. Born Halle, Germany, 1874. Lives in Cologne.

- *436. Portrait of Kathe Kollwitz, 1924.
- 437. Portrait of Otto Dix, 1934.

EVANS, Walker. Born St. Louis, Missouri, 1903. Lives in New York.

- 438. Moving Truck and Bureau Mirror, 1929.
- 439. Roadside Billboard, Cape Cod, 1931.
- *440. Photographer's Window, Savannah, 1936.
- 441. French Opera Barber Shop.
- 442. Bethlehem, Pennsylvania, 1936.
- 443. False Front.

Nos. 441-443 lent anonymously.

FEHER, E. Paris.

- 444. Child on Beach, 1936.
- *445. Spring Symphony, 1936.

FEININGER, Lux. Son of Lionel Feininger. Studied at the Bauhaus, Dessau.

- 446. From the Roof of the Bauhaus, c. 1929.
- 447. Ladder, c. 1929.
- 448. Carts, c. 1929.
- 449. Bauhaus, c. 1929.

Nos. 446-449 collection The Museum of Modern Art, gift of Philip Johnson.

FULD, Gertrude. Born Mayence, Germany, 1895. Lives in Paris.

- 450. The Actor Bassermann, 1933.
- 451. Scene from the Play *October 18*.
- *452. Low Tide, 1936.

GRIGGS, Noel. London.
453. Factory Chimney, 1934.
454. Water Tower, 1935.

HAVINDEN, John. Born Kent, England, 1908. Lives in London.
455. Piles of Sand.

HEGE, Walter. Weimar, Germany.
456. Acropolis.
457. Parthenon Frieze.
458. Capital, Parthenon.
459. Detail of Caryatide, Erechtheum.

HENLE, Fritz. Born Dortmund, Germany, 1909. At present in América.
460. Japanese Kite Maker, 1936.
461. Gatekeeper, Lama Temple, Peking, 1936.
462. Great Wall, China, 1936.
463. Goddess in Rock Temple of Sravanabelagola.

HENRI, Florence. Born New York, 1902. Lives in Paris.
464. Portrait of Hans Arp.
465. Portrait of Robert Delaunay.
466. Beside the Sea.

JAHAN, Pierre. Born 1909. Lives in Paris.
467-468. The Ocean.

JUNG, Theodore. Washington, D. C.
469. Screen Door.
470. Street Scene.

KERTESZ, André. Born Budapest, 1894. Works in Paris and New York.
471-472. Studies in Mirror Distortion, 1933.
473. The Vert-Galant, Paris, under Snow, 1935.
474. Road Mender, 1936.
475. Fashion Plate, 1937.

KOLLAR, François. Paris.
*476. Return from the Field.
477. Cathedral of Dijon.

KOWALISKI,
Paul. Born Warsaw, 1908. Lives in Paris.
478. Reflections, 1933.
479. Restaurant Dupont, Paris, 1936.

KRUTCH, Charles. Born Knoxville, 1887. Chief photographer of Tennessee Valley Authority.

*480. Hydraulic Generator Scroll Case, 1936.

481. Wheeler Dam Roadway, 1936.

482. Great Smoky Mountains, 1936.

483. Early Spring, 1936.

LACHEROY, Henri. Paris.

484. Testing Metal at Etablissements J.J. Carnaud, France.

485. Pouring Metal. Courtesy Office Technique d'Utilisation d'Acier.

LANDAU, Ergy. Born Budapest. Lives in Paris.

486. Railroad Tracks at the St.- Lazare Station, Paris.

LEMERE, Bedford. Born London, 1865. Lives in London.

487. St. Paul's Cathedral.

488. Royal Masonic Hospital.

LENDVAI-DIRCKSEN, Erna. Born Düsseldorf. Lives in Berlin.

489. Fisher.

490. Profile, Old Man.

491. Boy.

492. Woman with Knitting Needles.

Nos. 489-492 lent by Black Star Publishing Company, New York.

LINCOLN, F. S. New York.

493. Triborough Bridge.

494. Exhaust Pipes.

495. Wagon Wheel.

LOHSE, Remie. Born Ponce, Puerto Rico, 1892. Lives in New York.

*496. Night Club (Hip-shaker), 1933.

497. Boxer after Workout, 1934.

498. Two Puerto Rican Boys on Horseback, 1934.

499. Children in New York Soup Kitchen, 1935.

LYNES, George Platt. Born East Orange, New Jersey, 1907. Lives in New York.

*500. Jean Cocteau.

501. Daphne Vane and Lew Christensen in *Orpheus and Eurydice*. Courtesy American Ballet.

502. Rosalind Russell. Courtesy *Harper's Bazaar*.

503. Mrs. Allan A. Ryan, Jr. Courtesy *Harper's Bazaar*.

MARTIN, Ira. Born Michigan, 1886. Lives in New York.

504. Abandoned Railroad Station, 1933.

505. Shop's Figurehead, 1933.

506. Graveyard, 1933.
507. Once the Family Pride, 1933.
508. Montauk Light, 1934.
509. Treetop, 1935.

MATTER, Herbert. Born Engelberg, Switzerland, 1907. Designer and photographer.
Worked in Paris and Switzerland. Lives in New York.

510. Gipsy Girl, 1930.
511. Doll Eyes, 1936.
512. Archer, 1936.
513. Portrait of Alexander Calder, 1937.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. Born Borsod, Hungary, 1895. Lives in London.

- 514-517. Photograms, 1923.
518. Photogram, 1925.
519. Sewer Pipes, 1925.
520. The Bauhaus, Dessau, 1926.
521. Ascona, 1926.
522. Berlin from Wireless Tower, 1928.
523. Nude, 1929.
524. Nude, 1929 (negative print).
525. Scene from H. G. Wells' movie *Things to Come*, 1935.
526. Constructing sets for *Things to Come*, 1935.

MOUNIER, Georges. Lives at Parc St.-Maurm, near Paris.

527. Fish Nets, La Rochelle.
528. Shipyard, La Rochelle.

MUNKACSI, Martin. Born Kolozsvár, Hungary, 1896. Lives in New York.

529. Dinah Grace.
530. Kindergarten.

NATORI, Yonosuke. Born Tókió, 1909.

531. Series of photographs of a Japanese story-teller. Lent by Black Star Publishing Company, New York.

NELSON, Lusha. New York.

532. Jessé Owens.
533. Sikorsky.
534. Mayor La Guardia.
535. Cecil Beaton.

Nos. 532-535 courtesy Conde Nast Publications, New York.

PARRY, Roger. Paris.

536. Portrait (double-exposure).
537. Clouds at Mooréa, Tahiti.

538. Lepers at Orofara, Tahiti.

RAY, Man. Born Philadelphia, 1890.

Lives in Paris.

*539. Rayograph, 1922. From *Champs Délicieux*, Paris, 1922. Collection The Museum of Modern Art, New York, given anonymously.

540. Rayograph, 1923. Lent anonymously.

541. *Electricity*: album of 10 rayogrammes, Paris, Compagnie Parisienne de Distribution d'Electricité, 1931. Lent by Julien Levy Gallery, New York.

*542. Sleeping Woman.

543. Portrait of Sinclair Lewis.

544. Torso.

545. Woman with African Mask.

Nos. 542-545 lent by James Thrall Soby, Framington, Connecticut.

RITTASE, William. Born Baltimore, 1892. Started photographing in the Artillery during World War. Lives in Philadelphia.

546. Blast Furnace, 1934.

547. Gold Mining, 1934.

548. The Boatsman, 1936.

549. Modern Farmer, 1936.

ROGI-ANDRE. Mme. Born Budapest. Lives in Paris.

550. Charles Despiau, 1936.

551. Fernand Léger, 1936.

552. Pierre Roy, 1936.

553. Max Jacob, 1936.

SCHAD, Christian. German or Swiss. Probably first to use technique later called "rayograph" (Man Ray) or "photogram" (Moholy-Nagy).

554a-e. "Schadographs", 1918. Lent by Tristan Tzara, Paris.

SCHALL, Raymond and Roger. Paris.

555. Blind Accordionist.

556. Bridge at St.-Cyr-sur-Loire, 1936.

557. Sailor of Banyuls, 1936.

SEKAER, P. Ingermann. Born Copenhagen, 1901. Lives in New York.

558. Miner.

559. Engineer.

560. Portrait.

SHEELER, Charles. Born Philadelphia, 1883. Lives in Ridgefield, Connecticut.

*561. Cartres, 1929.

562. Portrait of Aldous Huxley. Courtesy Condé Nast Publications, New York.

563. Blue Ridge Mountains, 1936.

564. Maryland Cottage, 1936.

SOUGEZ, Emmanuel. Born Bordeaux, 1889. In charge of photography for *L'Illustration*, Paris.

565. Portal of Notre-Dame, Paris.

566. Smelts.

567. Interior.

STEICHEN, Edward J. New York.

568. Wheelbarrow and Flowerpots.

*569. Carl Sandburg.

570. Homless: pôster for 'Travelers' Aid Society.

571. George Washington Bridge.

572. Torso.

573. Paul Robeson.

STEINER, Ralph. Born 1899. Studied with Clarence H. White. Lives in New York.

*574. Suburban House.

575. Signboard.

576. Tree.

577. Fence Post.

STORM, Stephen. Born Holland, 1916. Lives in Paris.

578. Composition, 1935.

579. Front Wheel and Mechanism of a Renault Auto obile, 1936.

STRAND, Paul. Born New York, 1890. Lives in New York.

580. Woods and White Lichen, Maine, 1928.

581. Driftwood, Gaspé, Qhebec, 1929.

582. Boat and Sea, Gaspé, Quebec, 1929.

583. Fishing Village, Gaspé, Quebec, 1929.

584. Deserted Mining Shack, Red River, New Mexico, 1931.

585. Ghost Town Shack, Red River, New Mexico, 1931.

586. Sand Hills, Abiquiu, New Mexico, 1931.

587. Village and Black Mountain, Cerro, New Mexico, 1931.

588. Near Saltillo, Mexico, 1932.

589. Cristo, Huexotla, Mexico, 1933.

590. Woman of Patzcuaro, Mexico, 1933.

591. Mano f Tenancingo, Mexico, 1933.

*592. Gateway, Hidalgo, Mexico, 1933.

TABARD, Maurice. Born Lyons, 1897. Lives in Paris.

593. Guitars.

594. Gothic Virgin.

595. The Devil.

596. Enlargement of an experimental moving picture film for Paris Exposition, 1937.

VALENTE, Alfredo. New York.
597. Walter Huston as Othello, 1936.
598. Hindu Dancer's Feet.
599-600. Performance photographs of the operetta *Frederika*, 1937.
Nos. 597-600 courtesy of the magazine *Stage*.

VERGER, Pierre. Paris.
601. Bambara Mask.
602. Bobo Dance, French Sudan.

WESTON, Brett. Born Los Angeles, 1911. Lives in San Francisco.
603. Cactus, 1935.
604. Clouds, 1936.
605. Four Stalks, 1936.
606. Wet Emery Powder on Glass, 1936.

WESTON, Edward. Born Highland Park, Illinois, 1886. Lives in Santa Mônica, California.
*607-612. Sand Dunes, Oceano, California, 1936.

WOLFF, Paul. Born Strassburg, 1895. Lives in Frankfort-on-Main.
613. Nordseebad Juist.
614. Boy Drummers.
*615. Protective Nest of Aluminum Worker.
616. Jewelers.
Nos. 613-616 lent by Black Star Publishing Company, New York.

YLLA (pseudonym). Paris.
617. Swans and Cygnets, 1936.
*618. Hippopotamus, 1936.
619. Giraffes, 1936.

APPARATUS
620. Eastman 8 x 10" view camera and stand.
621. Kodak camera, model 620, 1937.
Nos. 620-621 lent by Eastman Kodak Research Laboratories, Rochester, New York.
622. Leica camera, model A, Used by Admiral Byrd.
623. Leica camera, model G.
Nos. 622-623 lent by E. Leitz, Inc., New York.
624. Rolleiflex camera. Lent by Burleigh Brooks, Inc., New York.

PRESS PHOTOGRAPHY

625. Arrival of Empress Eugène at Eaux-Bonnes, c. 1860 (photographer unknown).

625a. Wood engraving base don no. 625.

Nos. 625-625a lent by Victor Barthélemy, Paris.

626. Photostat of page of *The New York Daily Graphic*, Jan. 8, 1880, showing news pictures reproduced by line cut made from drawings.

*627. A Scene in Shantytown, 1880. From *The New York Daily Graphic*, March 4, 1880. The earliest half-tone reproduction of a photograph to appear in the daily press.

ANDRE, Sam.

628. An Upsidedown Touchdown.

629. In the Home Stretch.

Nos. 628-629 courtesy *The New York American*.

BECKER, Murray L. Born New York, 1906.

630. Up Ship (Hindenburg, Lakehurst). Courtesy The Associated Press.

BRODERICK, Hugh.

631. Uncompleted.

632. Form (diver). Award first prize for sports at News Photographers's Association exhibition, 1936.

Nos. 631-632 courtesy International News Photos.

CANDIDO, Pat.

633. Scram. Courtesy *The Daily News*, New York.

GREENE, William C. Born Brooklyn, New York, 1900.

634. Speed, 1936. Courtesy *The New York World-Telegram*.

JURKOSKI, Frank.

635. Over! Courtesy International News Photos.

LEVINESS, Osmund.

636. "A casket...a rain-soaked grave...the end of killed Coll", 1932. Courtesy *The Daily News*, New York.

LINDSAY, John. Born New York, 1903.

637. Knockout (Max Schmeling vs. Joe Louis). Courtesy The Associated Press.

LOPEZ, Vincent.

638. Pitcher winding up (triple exposure). Courtesy *The New York Sun*.

MERTA, Frank J. Born New York, 1899.

639. Fiery Fiorello. Courtesy Acme Newspictures, Inc.

OLEN, Henry.

*640. "Powerful K. O. punch sends victoer and vanquished flying out of ring".

641. "Giants vs. Dodgers at Pólo Grounds. Joe Stripp safe at plate as Shanty Hogan fails to tag him".

642. In pro game at Pólo Grounds, Jim Lonard is thrown over tackler's head across goal line, scoring a flying touchdown. Giants vs. Philli Eagles".

Mos. 641-642 courtesy *The Daily News*, New York.

ROTH, Charles A. Born Mt. Vernon, New York, 1889.

*643. A Land Tanker Explodes, 1936. Courtesy *The Bergen Evening Record*, Hackensack, New Jersey.

SANDE, Tom. Born Brooklyn, New York, 1904.

644. Wind-up (Lefty Gomez). Courtesy The Associated Press.

WARNECKE, Willam.

*645. Shooting of Mayor Gaynor. Awarded first prize, spot news division of Second Annual Exhibition of the Press Photographers Association of New York. Courtesy *The New York World-Telegram*.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS

646. J. P. Morgan at the Senate Investigation.

647. The Relief of the Alcazar. Enlargement from a Paramount News Reel.

Nos. 646-647 lent by The Associated Press.

648. U.S.S.R. news photographs. Lent by Sovfoto, New York. Courtesy Jay Leyda.

649. Newspaper clippings chowing news pictures.

650. Reduced copy of newspaper, *Le Soir*, Nov. 7, 1870, to be read woth magnifying glass. Sent to subscribers from besiege Paris by carrier pigeon. Lent by A. Gilles, Paris.

APPARATUS

651 Speed Graphic 4 x5 " Press camera. Lent by Eastman Kodak Research Laboratories, Rochester, New York, courtesy Folmer Graflex Corporation.

COLOR PHOTOGRAPHY

HAND-COLORED

652. Girl with Bird, c. 1850. Stereoscopic daguerreotype, tinted. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

DIRECT COLOR

LIPPMANN, Gabriel. Born Hallerick, near Luxembourg, 1845. Professor of Physics, Sorbonne, Paris, 1878. Published his direct color process, 1891. Nobel Prize, 1908. Died at sea, 1924.

653. Garden scene, 1900. Lippmann interference plate.

LUMIERE, Auguste (born 1862) and Luis Lumière, Lyons, France, founded by their father, 1882. Patented *cinematographe*, 1895. Autochrome process, 1903.
654. Reproduction of spectrum, 1892. Lippmann interference plate.

Nos. 653-654 lent by Eastman Kodak Research Laboratories, Rochester, New York.

ADDICTIVE THREE-COLOR PROCESS

HEDDENHAUSEN, Elsbeth. Berlin.

655. Two Ladies in Café, 1936. Agfacolor transparency. Lent by Black Star Publishing Company, New York.

IVES, Frederick E. Born Litchfield, Connecticut, 1856. For 18 years photographer to Cornell University. Extensive photo-mechanical researches. Lives in Philadelphia.

656. Cherries, c. 1892.

657. Lilies, c. 1892.

Nos. 656-657 are Kromograms (triple stereoscopic transparencies) to be viewed in the Kromoskop.

658. Kromoskop.

Nos. 656-658 lent by James Stokley, Philadelphia.

MOHOLY-NAGY, László. *For biography see nos. 514-526.*

659. Abstraction, 1936. Dufacolor transparencies.

660. Abstraction, 1936. Dufacolor transparencies.

661. Four-color photo-engraving of nos. 660.

Nos. 659-661 lent by the photographer.

STEICHEN, Edward J. New York.

662. Gerage Bernard Shaw, 1908.

663. On the House Boat "The Log Cabin", 1908.

Nos. 662-663 are four-color phot-engravings of Lumière Autochromes, from *Camera Work*, no. 22, 1908, pls. I and II.

SUBTRACTIVE THREE-COLOR PROCESS

664. Progressive print showing the method by which a three-clor carbro print is built up (Vivex process). Lent by Colour Photographs (British and Foreign) Ltd., London.

BIRD, Walter. London.

665. My Mother, 1936.

666. Marie, Pricess Paul Troubetzkoy.

Nos. 665-666 are carbro prints (Vivex process). Lent by the photographer.

BRUEHL, Anton, and Fernand BOURGES. New York.

667. Sun Bather, 1936.

667a. Fashion plate, 1936.

Nos. 667-667a are engraved directly from three-color separation negatives.

EASTMAN KODAK RESEARCH LABORATORIES. Rochester, New York.
668-674. Examples of work done by Kodachrome process. Lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

KÖNIG, Ernst. Born 1869. Chemist in firm Meister, Lucius und Brüning, Höchst-am-Main. Died 1924.

675-676. Pinatype prints, 1905.

677. Print made by L. Didier's Pinatype process, 1914.

Nos. 675-677 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

MOFFAT, Curtis. London.

678. Still Life with Glass and Shell, 1936.

679. Still Life: Books, Flowers and Shells, 1936.

Nos. 678-679 are carbro prints (Vivex process). Lent by the photographer.

MURAY, Nickolas. Born Hungary, 1892. Now working in New York.

680. Opera Box. Courtesy Packard Motor Co., Agency: young & Rubicam, Inc.

681. Vienna Sausage. Courtesy Libby McNeil Libby; Agency: J. Walter Thompson Company, Chicago.

Nos. 680-681 are carbro prints lent by the photogrpaher.

OUTERBRIDGE, Paul. New York.

682. Chesse and Crackers.

683. Avocado Pears.

684. Semi-abstraction.

685. Snow Scene.

686. Wall Paper. Courtesy *House Beautifull*.

Nos. 682-686 are carbro prints. Lent by the photographer.

STEICHEN, Edward. New York.

687. Portrait of Rachmaninoff, 1936. Carbro print. Lent by the photographer.

YEVONDE, Madame. Born London, 1893. Lives in Lodon.

688. Queen Mary in Dock, 1936.

689. First Class Bar, Queen Mary, 1936.

690. Portrait of Sir Rayner Goodard (Mr. Justice Goddard), 1936.

Nos. 688-690 are carbro prints (Vivex process). Lent by the photographer.

STEREOSCOPIC PHOTOGRAPHY

DAGUERREOTYPES

GOÛIN, A. Paris.

*691. Portrait of the sculptor, James Pradier (1792-1862) (hand-tinted).

692. Portrait of Madame Pradier (hand-tinted).

693. Portrait of man, c. 1860 (hand-tinted).

Nos. 691-693 lent by A. Gilles, Paris.

MILLET. Paris.

694. Portrait of a Woman, c. 1860 (hand-tinted).

695. Portrait of a Woman, c. 1860 (hand-tinted).

Nos. 694-695 lent by A. Gilles, Paris.

UNKNWON PHOTOGRAPHERS

696. Portrait of a man, c. 1850. In folding case with viewing lenses.

697. Statuette by James Pradier, c. 1850.

698. Chinaman, c. 1850.

Nos. 696-698 lent by A. Gilles, Paris.

PAPER PRINTS

JOUVIN, H. Paris.

699. Album of instantaneous stereoscopic views of Paris. Book bound on August 10, 1865. Lent by George Sirot, Paris.

REILLY, J. J. New York.

700. Covered Bridge, c. 1850 Lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS

701. Photographer and Equipment, c. 1870.

702. Basket Weaver, c. 1880 (hand-colored).

Nos. 701-702 lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHER, American.

703. Locomotive on road near Port Jervis. Lent by Victor Barthélemy, Paris.

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS, French.

704. Series of Miniature stereoscopic photographs of Paris, c. 1870, to be cut apart and mounted in pairs.

705. Mounted miniature stereoscopic view of the Hôtel de Ville, Paris, before 1871.

706. Locomotive, c.1875.

707. Group, c. 1875.

708. Arc de Triomphe du Carrousel, c. 1875.

709. Children Playing with Hoop Skirts, c. 1870.

Nos. 706-709 are albumin prints tinted on the back and with the highlights pricked with a pin. When viewed by transmitted light they appear in color.

Nos. 704-709 lent by Victor Barthélemy, Paris.

TRANSPARENCIES

UNKNOWN PHOTOGRAPHERS, American.

710. New York Ferry Boat, c. 1880.

711. Niagara Falls in Winter, c. 1880.

712. Niagara, Terrapin Tower and Houseshoes Falls.

Nos. 710-712 lent by A. Gilles, Paris.

APPARATUS

713. Stereoscope for viewing cabinet, with endless belt for holding a large number of stereoscopic card views, c. 1850. Lent by Henry-Russell Hitchcock, Jr., Middle-town, Connecticut.

715. Stereoscope with stand. Lent by H. L. Ripperger, New York.

SCIENTIF PHOTOGRAPHY

PHOTOMICROGRAPHY

ALBIN-GUILLOT, Laurie. Paris.

*716. Diatom. Photogravure from Albin-Guillot, *Micrographie Décorative*, Paris, Draeger Frères, 1931, pl. XVIII. Lent by the photogrpaher.

EASTMAN KODAK RESEARCH LABORATORIES, Rochester, New York.

717. Cross section of human skin.

718. Wheat Flower.

719. Cross section of stem of a fern.

720. Thin section of rock, by polarized light.

721-724. Crystallized melt of organic substances, by polarized light.

Nos. 717-724 Kodachrome tranparencies.

725. Cross section of a leaf, by ultra-violet light.

726. Cross section o a leaf, by ordinary light.

727. Grains of photographic emulsion (fast, medium, and slow).

728. Opalized wood, by ordinary light.

729. Opalized wood, by polarized light (through Pola-screen).

730. Mold on leather, by ordinary light.

731. Mold on leather, by polarized light (through Pola-screen).

732. Knitted cellulose acetate fabric, by ordinary light.

733. Knitted cellulose acetate fabric, by polarized light (through Pola-screen).

Nos. 725-733 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

LUCAS, Dr. Francis F., Bell Telephone Laboratories, New York.

734. Optical sections of fixed but unstained mouse tumor specimens, photographed at a magnification of 1800 X on planes spaced one-quarter micron apart (a micron is one-millionth of a millimeter).

735. Group of cells photographed with wave length λ 2750 before and after a very short period of irradiation with wave length λ 2265. Magnification 500 X.

Disintegration of living cells by rays.

736. Structure of chrome-iron quenched in oil from 1750° F. And drawn for two hours at 1450° F. Magnification 1000 X.

737. Same specimen, magnification 4000 X, with apochromatic objective of numerical aperture 1.40.

738. Same specimen, magnification 4000 X, with mono-brom-naphthaline objective of numerical aperture 1.60.

Nos. 734-738 lent by the photographer.

SMITH, A. E. Born London, 1856. Lives in London.

739. Head of saw fly.

740. Foot of bee.

741. Two wood ants fighting.

742. Cutters of saw fly.

743. House fly on sugar.

Nos. 739-743 lent by the photographer.

ASTRONOMICAL PHOTOGRAPHY

DUNCAN, John C.

744. Dark nebulosity in Cygnus. Photographed with 100 inch telescope at Mt. Wilson Observatory, California.

MT. Wilson OBSERVATORY. Near Pasadena, California.

745. Head of Halley's comet, June 5, 1910. Photographed with 60 inch telescope.

PETTIT, Edison.

746. Eruptive prominences on the sun, 194,000 miles high, moving at speed of 171,000 miles per minute, August 6, 1931. Photographed with 40 inch telescope at Yerkes Observatory, Williams Bay, Wisconsin.

ROSS, F. E.

747. Part of Milky Way in Cygnus, showing the "North America" Nebula, the Veil Nebula, and four stars of Northern Cross. Photographed at Flagstaff, Arizona, with special 5 inch wide-angle lens.

RUTHERFURD, Lewis M. New York.

748. The Moon, 1865. Lent by the Chandler Chemical Museum, Columbia University, New York.

SALSJÖBADEN OBSERVATORY, Royal Swedish Academy of Science, Stockholm.

749. Double cluster in Perseus. Photographed with a 40 inch telescope.

Nos. 744-747, 749 lent by The Franklin Institute, Philadelphia.

PHOTOGRAPHY BY INFRA-RED RAYS

EASTMAN KODAK RESEARCH LABORATORIES. Rochester, New York.

- 750. Landscape.
- 751. Ordinary photograph for comparison.
- 752. Man's leg.
- 753. Ordinary photograph for comparison.
- 754. Man's chest.
- 755 Ordinary photograph for comparison.

Nos. 750-755 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

PHOTOGRAPHY BY X-RAY (RADIOGRAPHY)

EASTMAN KODAK MEDICAL DIVISION. Rochester, New York.

*756. Living person, full size. Lent by Eastman Kodak Medical Division.

EASTMAN KODAK RESEARCH LABORATORIES. Rochester, New York.

- 757. Alarm clock.
- 758. Moving picture camera.
- 759. Flashlight.

Nos. 757-759 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

EDER and VALENTA. Vienna. Josef Maria Eder: born Krems, Austria, 1855. Director, Lehr und Versuchsanstalt, Vienna, 1888. Eduard Valenta: born Vienna, 1857.

*760. Fish, 1896.

761. Fish, 1896.

762. Snake, 1896.

763. Cameo, 1896.

Nos. 760-763 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

PHOTOGRAPHY BY THE GRENZ RAYS

"Less penetrating than the X-rays normally used are the so-called *Grenz* rays. They do not penetrate the glass walls of the tubes used for the generation of the normal rays, and special tubes with a very thin glass window are required for them. They can be used to show the structure of materials, such as paper, leather, cloth, leaves, and insects, which are too transparent to the usual X-rays to show any detail in the photograph." (C. E. K. Mees, *Photography*, London, Bell, 1936, p. 206 f.).

EASTMAN KODAK RESEARCH LABORATORIES, Rochester, New York.

- 764. Cuban cockroach.
- 765. Cetropia moth.
- 766. Columbine.
- 767a-c. Samples of (a) pure silk, (b) silk weighted with tin, (c) silk weighted with lead.
- 768. Meal worm.

Nos. 764-768 lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

AERIAL PHOTOGRAPHY

AMERICAN EXPEDITIONARY FORCES, Air Service, Photographic Division.

769. Taking of Cantigny, May 28, 1918, by the 28th Inf. Reg. 1st Div. U. S. Army.
770. Two aerial photographs mounted with duplicate prints on which landmarks and detail of the position of troops have been marked.

Nos. 760-770 lent by Edward J. Steichen, New York.

FAIRCHILD AERIAL SURVEYS

771. New York Edison Plant, East 38th St., New York.

772. Smoke over New York City.

773. Coney Island, Brooklyn.

774. Forest Fire.

775. Woolworth Tower in Clouds.

776. The Ribbon of Broadway.

777. Site of the World's Fair, Flushing, Long Island.

Nos. 771-777 lent by the Fairchild Aerial Surveys, New York Office.

HAZEN, V.

778. Berlin, 1886. Photographed from a free balloon. Lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

McLAUGHLIN AERIAL SURVEYS, New York.

779. Downtown New York.

780. New York through clouds.

781. Clouds.

782. New York and Brooklyn.

783. George Washington Bridge.

784. Gibson Development, Valley Stream, Long Island.

785. Stereoscope for viewing aerial photographs.

Lent by McLaughlin Aerial Surveys, New York.

NADAR. *For biography see nos. 212-217.*

786. Paris. Photographed with wet plate from a balloon basket which contained a portable dark room, 1858. Lent by Eastman Kodak Research Laboratories.

STEVENS, Albert W.

787. Central South Dakota, 1935. The highest vertical photograph yet made. Altitude 72,395 feet; area embraced, 105 square miles.

788. Division between Troposphere and Stratosphere, showing curvature of the earth, 1935. Photographed by infra-red rays from altitude of 72,395 feet.

Nos. 787-788 taken on Stratosphere expedition of National Geographic Society and U. S. Army Air Corps, Nov. 11, 1935. Lent by National Geographic Society, Washington, D. C.

UNKNOWN PHOTOGRAPHER

*789. Progressive photographs of a bombardment during the World War. Lent by Edward J. Steichen, New York.

STROBOSCOPIC PHOTOGRAPHIC

EDGERTON, Harold E. Kenneth J. GERMESHAUSEN, and Herbert E. GRIER.
Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts.

790. Cup of coffee breaking.

791. Water flowing from a faucet.

792. Hammer smashing an electric light bulb.

793. Foot kicking a football.

794. Club striking a golf ball.

*795. Splashing of a drop of milk into a saucer of milk.

Nos. 790-795 made with an exposure of about 1/1000,000 second. Lent by the photographers, courtesy Massachusetts Institute of Technology.

METEOROLOGICAL PHOTOGRAPHY

CLACK, G. Aubourne. Born Aberdeen, 1879. Now working at Observatory, King's College, Aberdeen, Scotland.

796. Sunset sky, 1936 or earlier.

*797. Bands of cirro-cumulus, 1936 or earlier.

Lent by the photographer.

Moving PICTURES

ENGLAND

798. *Contact*, 1932-1933.

Production and direction: Paul Rotha.

Photography: Jack Parker, George Pocknall and H. Weddon.

Produced by British Instructional Films for Shell-Max and Imperial Airways.

799. *Aero-Engine*, 1933-1934.

Production: John Grierson.

Direction: Arthur Elton.

Photography: George Noble.

Produced for Empire Marketing Board Film Unit.

800. *Shipyards*, 1934.

Production and direction: Paul Rotha.

Photography: Frank Bundy and George Pocknall.

Produced by Gaumont-British Instructional for Orient Line and Vickers Armstrong.

801. *Granton*, 1934.

Production, direction and photography: John Grierson.

Produced for Empire Marketing Board Film Unit.

802. *The Song of Ceylon*, 1934-1935.

Production: John Grierson.

Direction and photography: Basil Wright.

Made for Ceylon Tea Propaganda Board.

803. *Coalface*, 1935.

Production: John Grierson.

Direction: Alberto Cavalcanti.
 Made for General Post Office Film Unit.
 804. *B.B.C.: The Voice of Britain*, 1935.
 Production: John Grierson.
 Direction: Stuart Negg.
 Photography: George Noble.
 Made for British Broadcasting Corporation by General Post Office Film Unit.
 805. *The Mine*, 1935. Direction: J. B. Holmes.
 Photography: Frank Bundy.
 Made for Gaumont-British Instructional.
 806. *Statue Parade*, 1936. Production: Paul Rotha.
 Direction and photography: Ralph Keene and Paul Burnford.
 Produced by Strand Films.
 807. *The Way to the Sea*, 1937.
 Production: Paul Rotha.
 Direction: J. B. Holmes.
 Photography: George Noble and John Taylor.
 Produced by Strand Films for Electrical Development Association, Southern Railway and
 Portsmouth Corporation.
 808. *Elephant Boy*, 1937.
 Production: Alexander Korda.
 Direction: Robert J. Flaherty.
 Photography: Oscar Borrodaile.
 Produced by London Films.
 809. *Line to the Tochieua Hut*, 1937.
 Production: R. H. Watt.
 Direction: Alberto Cavalcanti.
 Photography: John Taylor.
 Produced for the General Post Office Film Unit.
 Nos. 798-809 lent by Raul Rotha, London.

FRANCE

810. *Pastime in the Family Circle*, 1896.
 Photography: Luis Lumière.
 811. *Madame Sans-Gêne*, 1911.
 With Réjane.
 Direction: André Galmettes.
 812. *Paris Qui Dort*, 1922-1923.
 Direction: René Clair.
 Photography: Maurice Defassiaux and Paul Guichard.
 813. *Menilmontant*, 1924-25.
 With Nadia Sibirskaya.
 Direction: Dmitri Kirsanov.
 Photography: Dmitri Kirsanov and Léone Grouan.
 814. *L'Etoile de Mer*, 1928.
 Direction: Man Ray.

Photography: Man Ray and J. A. Boiffard.
815. *La Passion de Jeune d'Arc*, 1928.
Direction: Carl-Theodor Dreyer.
Photography: Rudolph Maté.

GERMANY

816. *The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919-1920.
With Werner Krauss and Conrad Veidt.
Direction: Robert Wiene.
Photography: Willy Hameister.
817. *The Golem*, 1920.
With Paul Wegener.
Direction: Paul Wegener.
Photography: Karl Freund.
818. *The Last Laugh*, 1924.
Direction: Friedrich Walter Murnau.
Photography: Karl Freund.
819. *Metropolis*, 1925-26.
Direction: Fritz Lang.
Photography: Karl Freund and Gunther Rittau.
820. *The Love of Jeanne Ney*, 1927.
Direction: Goerg Wilhelm Pabst.
Photography: Fritz Arno Wagner.

U.S.A.

821. *Cripple Creek Barroom*, 1898.
Made by the Edison Company.
822. *The New York Hat*, 1912.
With Mary Pickford.
Direction: David Wark Griffith.
Photography: George William Bitzer.
823. *Barney Oldfield's Race for a Life*, c. 1913.
With Mabel Normand.
Direction: Mack Sennett.
824. *Intolerance*, 1915-1916.
Direction: David Eark Griffith.
Photography: George William Bitzer.
825. *The Four Horsesmen of the Apocalypse*, 1920-1921.
With Rudolph Valentino.
Direction: Rex Ingram.
Photography: John Seitz.
826. *Salomé*, 1922.
With Nazimova.
Direction: Charles Bryant.
Photography: Charles Van Enger.
827. *The Covered Wagon*, 1922-23.

Direction: James Cruze.
Photography: Karl Brown.
828. *Moana of the South Seas*, 1925-1926.
Direction and photogrpahy: Robert J. Flaherty.
829. *Sunrise*, 1927.
Direction: Friedrich Walter Murnau.
Photography: Charles Rosher and Karl Struss.
830. *Little Caesar*, 1930.
With Edward G. Robinson.
Direction: Mervyn LeRoy.
Photography: Tony Gaudio.
831. *Lone Cowboy*, 1933.
Direction: Paul Sloane.
Photography: Theodor Sparuhl.

U.S.S.R.
832. *Strike*, 1924-1925.
Direction: S. M. Eisenstein.
Photography: Edward Tissé.
833. *Armored Cruiser Potemkin*, 1925.
Direction: S. M. Eisenstein.
Photography: Edward Tissé.
834. *By the Law*, 1925-1926.
Direction: Lew Kuleshov.
Photography: Kuznetsov, supervised by Levitsky.
835. *Mother*, 1926.
Direction: Vsevolod Pudovkin.
Photography: Anatoli Golovnia.
836. *The End of St. Petersburg*, 1927.
Direction: Vsevolod Pudovkin.
Photography: Anatoli Golovnia.
837. *October (Ten Days That Shook the World)*, 1927.
Direction: S. M. Eisenstein.
Photography: Edward Tissé.
838. *Arsenal*, 1928-1929.
Direction: Alexander Dovzhenko.
Photography: Daniil Demutski.
839. *Old and New*, 1928-1929.
Direction: S. M. Eisenstein.
Photography: Edward Tissé.
840. *New Babylon*, 1929.
With Elena Kuzmina.
Direction: Gregor Kozintsev and Leonid Trauberg.
Photography: Moskvina.
841. *Earth*, 1930.
Direction: Alexander Dovzhenko.

Photography: Daniil Demutski.

Nos. 810-841 lent by The Museum of Modern Art Film Library, New York.

Trois Siècle d'Art aux Etats Unis

Musée du Jeu de Paume, Paris

1938

(May 24-July 31)

Photography section prepared by Beaumont Newhall.

A brief resume of the notable American contributions to photography.

WALKER EVANS: AMERICAN PHOTOGRAPHS

1938

(SEPTEMBER 28 – NOVEMBER 18)

Direção: Lincoln Kirstein

Display: Walker Evans

Catálogo: foi produzido livro, com seleção e sequência diferentes da exposição.

Características: Individual: 100 obras

Fotógrafo: tem obras na coleção.

Obs: considerada pelo museu a primeira individual de fotografia.

100 fotografias (a ordem das fotografias na exposição é inversa a ordem das fotografias no MoMA – fonte: “Walker Evans: The Hungry Eye”)

- 100. Connecticut Frame Houses, 1933.
- 99. Frame Houses in Virginia, 1936
- 98. View of Easton, Pennsylvania, 1936.
- 97. Main Street, Saratoga Springs, 1931.
- 96. Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936.
- 95. The Tuscaloosa Wrecking Company, 1936.
- 94. Minstrel Showbill, 1936.
- 93. Torn Movie Poster, 1931.
- 92. Butcher Sign, Mississippi, 1936.
- 91. Circus Signboard, 1930.
- 90. Roadside Gas Sign, 1929.
- 89. Minstrel Showbill, 1936.
- 88. Moving Truck and Bureau Mirror, 1929.
- 87. Stamped Tin Relic, 1929.
- 86. Tin Relic, 1930.
- 85. Hotel Porch, Saratoga Springs, 1931.
- 84. Sidewalk in Vicksburg, 1936.
- 83. Block Front in Montgomery, 1936.
- 82. Truck and Sign, 1930.

81. Stable, Natchez, 1936.
80. License Photo Studio, 1934.
79. Signs in South Carolina, 1926.
78. Household Supply Store, Window, Bethlehem, Pennsylvania, 1936.
77. Penny Picture Display, Birmingham, 1936.
76. Sidewalk and Shopfront, New Orleans, 1935.
75. Sidewalk in Vicksburg, 1936.
74. Room in Louisiana, Plantation House, 1935.
73. Southern Farmland, 1936.
72. French Quarter House in New Orleans, 1935.
71. Fire Ruin in Ossining, New York, 1929.
70. Church of the Nazarene, Tennessee, 1936.
69. Roadside Stand near Birmingham, 1936.
68. Garage in Southern City, Outskirts, 1936.
67. Gothic Gate Cottage near Poughkeepsie, New York, 1931.
66. Birmingham Boarding House, 1936.
65. Maine Pump, 1933.
64. Clapboard House Front, 1930.
63. Alabama Tenant Farmer, 1936.
62. Fireplace, Alabama Farmhouse, 1936.
61. Southern farmer's bed, 1936.
60. West Virginia, Living Room, 1936.
59. Wall Detail, Alabama, 1936.
58. Alabama Farm Interior, 1936.
57. Alabama Tenant Farmer, 1936.
56. Tenant Farmer Child, 1936.
55. Tenant Farmer Child, 1936.
54. Grave, 1936.
53. Farm Kitchen, Alabama, 1936.
52. Alabama Tenant Farmer Wife, 1936.
51. Alabama Cotton Tenant Farmer Family, 1936.
50. Alabama Cotton Tenant Farmer Family, 1936.
49. Parked Car, Small Town, Main Street, 1932.
48. Faces Pennsylvania Town, 1936.
47. Men Eating Lunch on Steps, 1930.
46. A Bench in the Bronx on Sunday, 1933.
45. Starving Cuban Family, 1933.
44. Arkansas Flood Refugee, 1937.
43. 1937: Food Refugee.
42. Alabama Tenant Farmer Family, 1936.
41. Girl Behind Barred Window (Havana), 1933.
40. Coney Island Boardwalk, 1929.
39. Couple at Coney Island, New York, 1928.
38. Posed Portraits, New York, 1931.
37. Cuban Ship Loader, 1933.
36. People in Downtown, Havana, 1933.

35. Citizens in Downtown, Havana, 1933.
34. Sons of the American Legion, 1936.
33. Main Street Faces, 1936.
32. American Legionaire, 1936.
31. Wooden Church, South Carolina, 1936.
30. Squatters Village, Cuba, 1933.
29. Clean Hill School, Alabama, 1936.
28. Country Store and Gas Station, Alabama, 1936.
27. Country Store, 1936.
26. Negro Barbershop Interior, Alabama, 1936.
25. New England Portuguese Bedroom, 1930.
24. Interior, West Virginia Coal Miner's House, 1935.
23. Church Organ and Pews, 1936.
22. South Street, New York, 1932.
21. Child in Backyard, 1932.
20. Wooden Stores in Natchez, 1936.
19. Millworker's House in Willimantic, Connecticut, 1931.
18. Frame Houses in Virginia, 1936.
17. Savannah Negro Quarter, 1936.
16. Alabama Store, 1936.
15. Joe's Auto Graveyard, Pennsylvania, 1936.
14. Westchester, New York, Farm House, 1931.
13. 1932: South Street, New York.
12. View of Easton, Pennsylvania, 1936.
11. Girl in Fulton Street, New York, 1929.
10. 42th Street, 1929.
9. City Lunch Counter, 1929.
8. Junked Automobiles, 1933.
7. Factory Street in Amsterdam, New York, 1930.
6. Part of Morgatown, West Virginia, 1935.
5. Louisiana Factory and Houses, 1935.
4. View of Morgatown, West Virginia, 1935.
3. Mississippi, Sterwheeler at Vickburg, 1936.
2. Birmingham Steel Mill and Worker's Houses, 1936.
1. House in New Orleans, 1935.

ABSTRACT PHOTOGRAPHY

1939

Direção: Beaumont Newhall.

Exposição circulante.

FUNCTIONS OF THE CAMERA

1939

Direção: Beaumont Newhall.

Exposição circulante.

“A small circulating exhibition outlining the technical characteristics of photography, such as its capacity for detail, its ability to stop action or record continuous motion, the use of focus, etc.” (MoMA Bulletin, Vol. XI, no.2)

DOCUMENTS OF AMERICA

1939

Direção: Beaumont Newhall.

Exposição circulante.

Fotógrafos: EVANS, Walker; JUNG; LANGE, Dorothea; LEE, Russell; LOCKE; MYDANS; ROTHSTEIN, SHAHN. Fotografias doadas ao MoMA pela FARM SECURITY ADMINISTRATION.

SEVEN AMERICAN PHOTOGRAPHERS

(ART IN OUR TIME -10TH ANNIVERSARY OF MoMA)

1939

(MAY 10 – SEPTEMBER 30)

Direção: Beaumont Newhall (seção de fotografias).

*Catálogo: Seção sobre as fotografias no catálogo da exposição *Art in Our Time*, com ensaio de B. Newhall.*

Características: Coletiva. 57 obras.

Fotógrafos:

Da coleção: STEINER, Ralph; EVANS Walker; ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; WESTON, Brett; MAN RAY; EDGERTON, Dr. Harold.

Fora da coleção: 0.

STEINER, Ralph

(8 obras)

Born 1899. Began photography, 1917. Now working exclusively with motion pictures.

Founder of American Documentary Films, Inc.

327. *American Rural Baroque*, 1930.

328. *Portrait of Henry Billings*, 1930.

329. *Garage Wall*, c. 1930.

330. *Suburban House*, c. 1930.

331. *Trees*, c. 1930.

332. *Model T Ford – Detail*, c. 1930.

333. *Broadway and Exchange Place*, c. 1930.

334. *Ventilators*, c. 1930.

Lent by the photographer.

EVANS, Walker

(7 obras)

Born St. Louis, 1903. Began photography, 1928. Now working in New York.

335. *Truck and Bureau*.

336. *Greek Ornaments*.

- 337. Movie Poster.
- 338. Gas Sign.
- 339. Corner of a Room.
- 340. Cuban Family, 1932.
- 341. New York Water Front, 1931.
Lent by the photographer, no. 340 from Beals, Carleston, *The Crime of Cuba*, J. B. Lippincott, 1934.

ABBOTT, Berenice
(8 obras)

- Born Springfield, Ohio, 1898. Began photography, 1924. Now working in New York.
- 342. *Exchange Place, Manhattan*. July 1933.
 - 343. *Barclay Street Ferry*, from New York Telephone Building. July 1933.
 - 344. *Murray Hill Hotel: Spiral*. 112 Park Avenue, Manhattan. Nov. 19, 1935.
 - 345. *Newsstand*, Southwest Corner of 32th Street and 3rd Avenue, Manhattan. Nov. 19, 1935.
 - 346. *Fifth Avenue, Nos. 4, 6, 8, Manhattan*. Marc. 6, 1936.
 - 347. *Portrait of José Clemente Orozco*. 1936.
 - 348. *Water Front*, from Pier 19, East River, Manhattan. Aug. 12, 1936.
 - 349. *Broadway to the Battery*, from Roof of Irving Trust Co. Building, One Wall Street, Manhattan. May 14, 1938.
Lent by the photographer, nos. 344-346, 348, 349, courtesy of the Federal Art Project, Works Progress Administration.

ADAMS, Ansel
(8 obras)

- Born San Francisco, 1902. Began photography, 1927. Now working in Yosemite National Park.
- 350. *Early California Gravestone*, 1935.
 - 351. *Old Woman at Coyote, New Mexico*, 1927.
 - 352. *Laguna Pueblo at Sunrise*, 1937.
Lent by David H. McAlpin, Princeton, New Jersey.
 - 353. *Thunderstorm, Lake Tahoe, California*, 1938.
 - 354. *Wrecking of Lurline Baths, San Francisco*, 1938.
 - 355. *Courthouse, Bridgeport, California*, 1938.
 - 356. *Old Iron , Slag Pile, Colorado*, 1937.
 - 357. *Winter, Yosemite Valley*, 1939.
Lent by the photographer, courtesy of David H. McAlpin.

WESTON, Brett
(8 obras)

- Born Los Angeles, 1911. Began photography in New Mexico City under his father, Edward Weston, 1925. Now working in San Francisco.
- 358. *Sand Dune*, 1934.
 - 359. *Sand Dune*, 1935.

- 360. *Wood Erosion*, 1936.
- 361. *Broken Window*, 1937.
- 362. *Sand Dune*, 1937.
- 363. *Wet Emery on Glass*, 1937.
- 364. *San Francisco*, 1937.
- 365. *Sand Dune*, 1938.

The Museum of Modern Art, gift of Albert M. Bender.

MAN RAY

(8 obras)

Painter and photographer. Born Philadelphia, 1890. Began photography, 1920. Now working in Paris.

- 366. *Rayograph*, 1922.

The Museum of Modern Art.

- 367. *Rayograph*, 1922.
- 368. *Rayograph*, 1922.
- 369. *Rayograph*, 1927.
- 370. *Peach*.
- 371. *Torso*, 1923.
- 372. *Landscape*, 1932.
- 373. *Portrait of Pablo Picasso*, 1935.

Lent by James Thrall Soby, Farmington, Conn.

EDGERTON, Harold E.

(6 obras)

Born Fremont, Nebraska, 1903. Began high-speed photographic experiments, 1930. Now working at Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.

- 374. *Interior of Shot Tower*, 1933.
- 375. *Splash of a Drop of Milk*, 1936.
- 376. *Ancient Revolver in Action*, 1937.
- 377. *Pelton Water Wheel*, 1937.
- 378. *Golfer*, 1937.
- 379. *Tennis Player*, 1937.

Lent by the photographer, no. 374 courtesy of the Winchester Repeating Arms Company.

Introdução da seção de fotografias por Beaumont Newhall.

Lista de pessoas que emprestaram obras para a exposição:

Berenice Abbott, New York
 Ansel Adams, Yosemite National Park
 Dr. Harold Edgerton, Cambridge, Mass.
 Walker Evans, New York
 David H. McAlpin, Princeton, New Jersey
 James Thrall Soby, Farmington, Conn.

Ralph Steiner, New York.

**CHARLES SHEELER: PAINTINGS, DRAWINGS, PHOTOGRAPHS
1939
(OCTOBER 2- NOVEMBER 1)**

Direção: Dorothy C. Miller (curadora assistente do *Depto de Pintura e Escultura*).

Catálogo: reproduções de desenhos, pintores e fotografias, com texto de William Carlos Williams.

Características: Individual do artista. 74 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: SHEELER, Charles.

Fotografias:

110. Pennsylvania Interior, 1914.

*111. Stair Well, 1914.

*112-114. Bucks County Barns, 1915.

115. Zinnia, 1915.

116. Water Lily, 1918.

117-121. African Negro Masks, 1918.

122-123. Still Life, 1923.

124-125. New York, 1923.

126-130. Portraits, 1925.

131-136. Advertising photographs, 1925-1930.

137. Central Park, 1926.

138. Funnel, 1927.

*139-146. The Ford Plant, 1927.

147-148. Bavarian Landscape, 1929.

*149-162. Chartres Cathedral, 1929.

163. Massachusetts House, 1930.

164. Portrait, 1930.

165-169. Photographs of fabric designs, 1933.

170. Stairway, 1936.

171. Aunt Mary, 1936.

172. Boilers, 1937.

173. Portrait, 1937.

174-175. Cloud Forms, 1937.

*176. William Carlos Williams, 1938.

*177. Generator, 1939.

178-183. Photographs, 1939.

Lent by the artist.

(asterisco significa que a obra foi reproduzida no catálogo)

THE CALIFORNIA GROUP

1940

Direção: Beaumont Newhall.

Exposição circulante.

Fotógrafos: ADAMS, Ansel; CUNNINGHAM; LANGE, Dorothea; WESTON, Bret; WESTON, Edward. Coleção de obras do grupo f/64 doadas ao MoMA por David H. McAlpin.

**WAR COMES TO PEOPLE, A STORY WRITTEN WITH THE LENS BY
THERESE BONNEY**

1940-41

(DECEMBER 10 – JANUARY 5)

Direção: (Não do Departamento de Fotografia)

Display: Thérèse Bonney.

Características: Individual. 200 a 205 fotografias. “War effort”. Finlândia, Bélgica e França.

Fotógrafos:

Da coleção: Algumas obras de Eliot Elisofon foram incluídas (segundo MoMA *Bulletin*, Vol. XI, no. 2)

Fora da coleção: BONNEY, Thérèse.

(as frases em parênteses são fotografias)

Prologue #1: by Archibald MacLeish

Prologue #2: by Bonney (?)

Mount #1: “In August at the Great Manoeuvres”

Mount #2: “I stood beside a woman of the People”

Mount #3: “Watched the Troops go by”

Mount #4: And saw what she saw – Those who were to give their lives”

There Was Peace in a Land

Group #1

“The President and his wife sat contentedly in their home in Helsinki”

“The Prime Minister governed his country wisely”

“The Archbishop watched over his flock”

Finland

Group #2

“Sibelius lived in his Ivory tower at Jarvenpaa”

Group #3 A

“Artists worked in their studios”

“Facoties prospered”

“Thade thrived”

“Industries developed”

Group #3 B

“The farmer sat at his hearth in the Ladoga country”

“The lassies milked their cows on the rich countryside”

“Miners worked day and night”

Group #4

“Athletes trained for the Olympics”

Group #5

“Market places hummed in village and town”

“The last surviving Kalevala bard sang of the heroes of old”

Group #6

“The farmers tilled their soil on the edge of the forest”

Group #7

“Children went back to classes”

“On Saturday the Sauna”

Group # 8

“The folk danced at Seussari”

Group # 9

‘Peace’

“Contentment”

“Well Being”

Group # 10

“Women wove beautiful Textiles”

“Boys took thier girls to paties”

Group # 11

“And the Farmer’s wives all over the land put ur their jam for winter”

Suddenly

Group # 12

“War is declared in Europe - A Finnish extra annouces it”

“Parliament meet to discuss neutrality”

“And a people pray for peace in the great church”

And Then

Group #13

“Ready in the forests of Karelia”

“Waiting in the University Halls”

“Heros of the shelf”

Group #14A

“Unknown soldier comes to life”

‘Professors without classes’

“Home fires replaced”

“New lessons for old”

B

“Refugees in the shadow of Christ”
“Voice of youth replaced by stretchers”
“ ‘And there was a light’ but in air raid shelters”

Group #15

“The teachers place is taken”
“Pleasure turns to pain”
“Men like these wait the call”

Group #16

“While the public finds peace more and more difficult”

Soon After

Group #17

“Professor in uniform”

Group #18

“Lottas at first aid classes”

Group #19A

“Girls scouts helping”

“Youngsters too”

B

“For the soldiers’ families”
“Red Cross busy”
“Automobiles covered into ambulances”
“Gas masks for the children”

C

“Clerks knit”
“Setinels at their posts”
“Officers in their tents”
“They watch for the first enemy planes”

D

“Women in white at their task”
“Doctors serve”
“Day and night”
“To a man the country is ready”

Goup #20

“The men march to the east”

Group #21

“Refugees to the west”

From day to day

Group #22A

“The president at his desk”
“In the trenches”
“Chief of staff studies Polish campaign”
“Prepares his own”

B

“Maki at home”

“A soldier”

“Sibelius’ daughter an actress”

“In a new role – bandages for the wounded”

Group #23

“Changing the guard at midday”

“Mobilization in the night”

Group #24A

“Smorgasbord food aplenty”

“Porridge soldier’s fire”

“Field of Karelia in August”

“Tank obstructors in December”

B

“Polytechnic students back to class”

“Their school in ruins first day of war”

“Coffee, miner’s respite”

“Soldier’s delight”

C

“Happy crowds”

“Serious groups”

“First to return from Moscow, the delegate to his minister”

“Last meeting of the peace cabinet, the opening or war”

Group #25

“Constitution of Finland, 1919”

“First enemy tract over the country, 1939”

Group #26

“Luch hour in factory”

“A few month later in a hospital”

Group #27

“The old rock”

“Flee from their homes”

“Horses plough the fields”

“They are mobilized”

“Harvesting in the sunshine”

“For the soldier’s beds”

Group #28

“Traffic in August”

“Traffic in December”

Group #29

“The peasand ponders”

“Soldiers determined”

Group #30 A

“Cuisine de luxe”

“Refugees soup”

“Happy children troop to class”

“Refugees wait for food”

B

“The farmer takes his milk to the cooperative”

“The soldier to the regiment”

“Olimpic games”

“To air raid shelters”

C

“Neutrality”

“Hotel’s grand piano becomes first aid table”

“Happy art students”

“Their bit of defense”

D

“Women and children pray”

“The first bombs fall”

Then came christmas

Group #31

“Church and sleigh bells ring out over the land”

Group #32

“Peace on earth to men of good will”

“In the shadow of the star of Bethlehem”

Group #33

“They prase God in the highest”

Group #34A

“Joy in the supreme sacrifice”

“Carols of the season”

“Back from Karelia far from home”

B

“Packing up eager to return to the front”

“And yet one day was like another”

The Length and Breadth of the Land

Group #35

“Gates opened on disaster and there is bombing everywhere”

Group #36

“Grim reminders of the menace”

“Time to save so little”

“Such precious memories”

“Errands of mercy never acomplished”

“Temples burn”

Group #37

“Ships sunk in the harbors”

Group #38

“Women and children civilian victims”

“Rooms unsafe the dying li in corridors”

“Even the wounded are carried to shelters”

“The old”

“The young”

“So many homeless”

Group #39

“Yet they all face the morrow with indomitable courage”

And Help

Group #40A

“Hoover delegates confer with the Prime minister”

“American Red Cross brings aid”

“Swedish volunteers cross the gulf”

“Salvationists do great work”

B

“English author does her bit”

“Danish officers volunteers”

“French nurse to a more urgent task”

“A portuguese aviator answers the call”

There was Peace

Group #41A

“A gallant soldier”

“To his men”

“A President”

“To his people”

B

“The news on the street”

“Correspondents stunned, file the story”

“Flags at half staff; a country mounes”

Group #42

“The reason – an army exhausted”

Group #43

“The price – 450,000 homeless”

And in Another Country – Belgium

Group #44

“A Sunday in May near Brussels”

“Women gossip”

“Children play”

“Cocktail hour”

“Aviators quartered in chateaux”

“Grown-ups talk neutrality”

And Another – France

Group #45

“War seemed so far”

Group #46

“And almost phoney”

Group #47

"Soldiers worked in the field"
 "Went home on leave"
 "Children played as men dug trenches"
 "Transportation paralyzed"
 Group #48
 "In many a village and town"
 Group #49
 "Only an hour to leave"
 Group #50
 "Hordes of refugees in camions"
 "On trains"
 "On the road as far as the eye could see"
 Group #51
 "Three wars 1870-1914-1940"
 "In their Sunday best they traveled afar"
 Group #52
 "So many days with so little food"
 Group #53
 "They gathered before the churches"
 "Huddled before the stations"
 "Took reguge in barns"
 Group #54
 "Abandoned baby carriages and whellbarrows"
 "Searched in vain for loved ones lost on the roads"
 "Tried to communicate with each other"
 Group #55
 "They slept in garages"
 "They slept under carts"
 "They slept anywhere"
 Group #56
 "Halted"
 "From time to time"
 Group #57
 "Tried to save what they loved: a clock"
 "Tried to save what they loved: his dog"
 "Tried to save what they loved: her doll"
 Group #58 A
 "So many wanted to help: nurses"
 "So many wanted to help: nuns"
 "So many wanted to help: scouts"
 B
 "There was so little one could do"
 "Only a few men"
 "Such a long trip"
 "And so bewildering"
 "Babies born on the roadside"

“Meals cooked in the fields”

C

“Just once in a while someone broke down”

“Thousands of tots lost”

“Danger everywhere”

Group #59

“Impossible to fight back”

Group #60

“Planes overhead”

“The bomb fell”

“They tried to help each other”

“and the old gave the example”

Group #61

“To the young to trudge on”

SIXTY PHOTOGRAPHS: A SURVEY OF CAMERA ESTHETICS

1940-41

(DECEMBER 31 – JANUARY 12)

Direção: Beaumont Newhall, Ansel Adams.

Display: Beaumont Newhall e Ansel Adams.

Catálogo: não foi produzido catálogo, mas algumas reproduções e a *checklist* foram publicadas no MoMA *Bulletin* Vol. VII, no. 2.

Características: Coletiva. 60 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; ATGET, Eugene; BERNHARD, Ruth; BRADY, Matthew B.; CARTIER-BRESSON, Henri; EDGERTON, Dr. Harold; EVANS, Walker; GENTHE, Dr. Arnold; HILL, David Octavius; LANGE, Dorothea; LE SECQ, Henry; LEVITT, Helen; MODEL, Lisette; MOHOLY-NAGY; NORMAN, Dorothy; PORTER, Eliot F.; MAN RAY; SHEELER, Charles; STACKPOLE, Peter; STEICHEN, Peter; STIEGLITZ, Alfred; STRAND Paul; SWANK, Luke; WESTON, Brett; WESTON, Edward; WHITE, Clarence H; EMERSON, P. H; O’SULLIVAN

Fora da coleção:., T. H.; RODAKIEWICZ, Henwar.

(asterisco significa que a obra foi reproduzida no *Bulletin* do MoMA)

ABBOTT, Berenice

1. *Rockefeller Center*, 1932.

Given anonymously.

ADAMS, Ansel

2. *Early California Gravestone*, 1934.

Lent anonymously.

3. *Leaves*, 1935.

Lent anonymously.

4. *Autumn, Yosemite*, 1939.

Gift of Albert H. Bender.

ATGET, Eugène (ca. 1856-1927)

5. *Paris Street*, 1910.

6. *Nasturtiums*.

*7. *Street Musicians*.

8. *Tree Roots*.

Nos. 5-8 printed by Berenice Abbott, 1940, from original negatives in her collection. Given anonymously.

BERNHARD, Ruth

9. *Puddle*, 1939.

Given anonymously.

BRADY, Matthew B. (1823-96)

10. *Ruins of Richmond*, 1865.

Albumen print.

Given anonymously.

CARTIER-BRESSON, Henri

11. *Unemployed*.

Lent by Williard Van Dyke.

*12. *Children Playing in Ruins*.

Lent by James Thrall Soby.

EDGERTON, Dr. Harold E.

13. *Golfer*, 1937.

Print by Ansel Adams, courtesy Dr. Edgerton.

EMERSON, P. H. (1856-1936)

14. *A Rushy Shore*, 1886.

Platinum print, from the book "Life and Landscape on the Norfolk Broads", P. H. Emerson and T. F. Goodall.

Given anonymously.

EVANS, Walker

15. *American Legionnaire*, 1936.

Courtesy Farm Security Administration.

16. *Negro Church, South Carolina*, 1936.

Lent by Williard Van Dyke.

17. *Interior*.

Lent by Williard Van Dyke.

GENTHE, Dr. Arnold

18. *The San Francisco Fire*, 1906.

Print by Ansel Adams, courtesy of Dr. Genthe.

HILL, David Octavius (1802-70) and ADAMSON,
Robert (1821-48)

19. *Rev. Henshaw Jones*.

20. *Lady Eastlake and her Mother, Mrs. Rigby*.

21. *St. Andrews, Scotland*.

*22. *The Spindle Rock*.

Nos. 19-22, calotypes.

Lent by Dr. Heinrich Schwarz.

LANGE, Dorothea

*23. *Pea Picker Family, California*, 1936.

Gift of Albert M. Bender.

LE SECQ, Henry (1818-82)

*24. *Stair Tower, Chartres*, 1852.

Print by Edward Steichen, 1937, from the original calotype negative; courtesy
Victor Barthélemy.

LEVITT, Helen

25. *Children*, 1940.

Given anonymously.

MODEL, Lisette

26. *French Street Scene*.

Given anonymously.

MOHOLY-NAGY, L.

27. *Ascona*, 1926.

Given anonymously.

*28. *From Radio Tower, Berlin*, 1928.

Lent by the photographer.

NEWS PHOTOGRAPHS

29. *Republic Steel Riot*, 1937.

Gift of Pictures, Inc.

30. *Construction of the Triborough Bridge, New York*, 1936.

Gift of N. Y. Times Wide-World Photos.

NORMAN, Dorothy

31. *Portrait of Alfred Stiglitz*, 1934.

Lent by the photographer.

O'SULLIVAN, T. H. (died 1882)

32. *Ancient Ruins in the Cañon de Chelle, New Mexico*, 1873.

Albumen print.

Given anonymously.

33. *Inscription Rock, New Mexico*, 1873.

Albumen print.

Given anonymously.

PORTER, Eliot F.

34. *Sound Sleep*.

Lent by *An American Place*, New York.

MAN RAY

35. *Portrait of Arnold Schoenberg*.

36. *Rayograph*, 1922.

*37. *Rayograph*, 1923.

Nos. 35-37 gifts of Jams Thrall Soby.

RODAKIEWICZ, Henwar

38. *Photograph*.

Lent by Miss Georgia O'Keeffe.

SHEELER, Charles

39. *White Barn*, 1915.

Lent by the photographer.

40. *Ford Plant*, 1927.

Gift of Lincoln Kirstein.

STACKPOLE, Peter

41. *Construction of the Golden Gate Bridge*, 1935.

Lent by the photographer.

STEICHEN, Edward

42. *J. Pierpont Morgan*, 1903.

Photogravure from *Camera Work, Steichen Supplement*, 1906.

Gift of A. Conger Goodyear.

STIEGLITZ, Alfred

43. *The Terminal, New York*, 1892.

Photogravure.

Lent by *An American Place*, New York.

44. *The Hand of Man*, 1902.

Photogravure.

Lent by *An American Place*, New York.

45. *The Flatiron*, 1902.

- Photogravure.
Lent by An American Place, New York.
46. *The Steerage*, 1907.
Photogravure, from *Camera Work*, no. 36, 1911.
Lent anonymously.
47. *Hands and Thimble* – Georgia O’Keeffe, 1920.
Palladium print.
Lent anonymously.
48. *Lake George*, 1924.
Lent anonymously.
- *49. *New York, Night*, 1931.
Lent anonymously.
50. *The Dead Poplars, Lake George*, 1934.
Lent anonymously.

STRAND, Paul

51. *Toadstool – Maine*, 1928.
Palladium print.
Lent by Mrs. Charles J. Liebman.
52. *New Mexico*, 1931.
Palladium print.
Lent by Jacob Strand.
53. *Photograph – New York*, 1915.
Photogravure from *Camera Work*, nos. 49-50, 1917.
Gift of Edward M. Warburg.

SWANK, Luke

54. *Doormat*.
Gift of the photographer.

WESTON, Brett

55. *San Francisco Bay*, 1938.
Gift of Albert M. Bender.

WESTON, Edward

56. *Lettuce Ranch, Salinas Valley, Calif.*, 1934.
Gift of Merle Armitage.
57. *Death Valley*, 1938.
Lent anonymously.
58. *Melting Ice on Creek, Arizona*, 1938.
Lent anonymously.
- *59. *Tide Pool – Point Lobos*, 1938.
Lent anonymously.

WHITE, Clarence H. (1871-1925)

60. *The Orchard*, 1902.

Palladium print.
Lent by Mrs. Clarence H. White.

STILL PHOTOGRAPHS FROM HOLLYWOOD STUDIOS

1941

(MAY 6 – JUNE 1)

Direção: exposição em conjunto com uma retrospectiva de filmes.

Catálogo: não foi produzido catálogo.

Nenhuma informação sobre o show.

BRITAIN AT WAR

1941

(MAY 22 – SEPTEMBER 2)

Direção: Monroe Wheeler (Depto. de Publicações, criado em 1939)

Catálogo: produzido catálogo em forma de livro. A exposição também apresenta pinturas, desenhos, posters, cartoons e arquitetura. Catálogo com ensaio de Wheeler, T.S. Eliot, Herbert Read, E.J. Carter e Carlos Dyer. No catálogo são reproduzidas 43 fotografias. Por volta de 133 fotografias sem crédito (exceto as de Lee Miller) foram expostas. “War Effort”.

Características:

Fotógrafos:

Da coleção:

Fora da coleção: MILLER, Lee.

ALGUNS ERROS PODEM HAVER NESSA LISTA.

Todas as seções têm introdução menos a 5.1, 3 e 4 por Cecil Day Lewis e a 2 por “Bartimeus”.

A exposição de fotografias fazia parte de uma exposição de artistas e fotógrafos britânicos, parte do “war effort” praticado pelo museu.

Organizado por Monroe Wheeler do Departamento de Publicações, que também escreveu a introdução do catálogo.

Apenas as fotografias de Miss Lee Miller foram creditadas, as demais são divididas por divisão do exército que a produziu.

Fotografias no catálogo: 43.

Texto de abertura da seção de fotografias, por Monroe Wheeler:

"The photographs reproduced in the section that follows are part of a large group selected in London by Mr. S. H. Gibbs-Smith and Mr. Misha Black. To them we have added a few by Miss Lee Miller, an american photographer resident in England.

They have been arranged in an impressive sequence of Civil Life, Activities of the Army and Navy, the R.A.F., and a group of significant forms of war-time objects, constructions and mechanisms. Perhaps in order to emphasize the collective and national character of all this pictorial evidence, the names of the individual photographers were not provided. Photography is, in fact, a somewhat anonymous medium. There are cameramen who are to all intents and purposes fine artists, but there are also cameras that have an eye of their own. But in the main its natural esthetic is documentary; it must usually be strained or tampered with to convey a private vision, and there is little or none of that here.

Although Americans have frequently surpassed the British in pictorial journalism, the esthetic and documentary effectiveness of these photographs is no less impressive than the work of the painters.

The present selection has been made on a basis of that odd or perhaps even accidental eloquence of mood that may be caught by the camera in bomb shelters, or at sea, or in the sky.

M.W."

(1) CIVIL LIFE SECTION (CAPTIONS)

(these are also pasted on the back of each photograph)

Sub-section; "People":

1. "Nerve-Centre", operations officer and staff in an A.R. P. Control Room.
2. "Now for the next job", Air Raid Wardens (a man and a woman) in Chelsea.
3. "We've got you mate, take it easy!", Rescue party at work.
4. "Rush-a-bye, baby", Little girl, wearing one of the gas-masks for toddlers.
5. "Look at all the pretty airplanes", Children at entrance of Underground Shelter.
6. "Goodby, Mummy! See you soon", Children leaving London in evacuee train.
7. "Hot-box or boomb-splinter", Night scene on a British railway line.
8. "Let's go chase that bull!", London evacuee children in South Devon.
9. "Hitler? You make me laugh!", An English beach in wartime.
10. "Excuse my back", The Prime Minister, with Mrs. Churchill, after inspecting the 1st American Squadron of the Home Guard.
11. "Parade Dismiss", The Prime Minister, with Mrs. Churchill, visits London.
12. "They stayed on the job"

Black-out

13. "Black-out", The National Gallery by moonlight.

14. "The empty playground", Moonlight on Picadilly Circus.
15. "What of the night?", Sphinx at foot of Cleopatra's Needle.

Fire

16. "Fire!", A City street, during the great fire-raid of Dec. 1940.
17. "Reddened Skies", Scene from London roof-top.
18. "London licks her Wounds", Fire in the West End.
19. "The Challenge", St. Paul's Cathedral rising above the flames.

War Industry

20. "A present form Musso", This veteran has been employed on shells since 1899.
21. "Plenty more where these came from", Girls drilling geodetic panels for Wellington Bombers.
22. "Riveting for Victory", This girl was assistant at a perfum store before the War.
23. "The Strong Arm of Labor", Night scene in a British shell-factory.
24. I just can't help laughing when I think of that Goring!", Rest-period in a munition works.
25. "See your face in it", Polishingdorned steel forgings for the ends of Torpedo air vessels.

Shelters

26. "Blitz Bivouac", London tube station converted to air-raid shelter.
27. "I always take it neat", Twopwnny meals are served in tube station shelters.
28. "They dwelt in catacombs", A cave-shelter on the South-East coast.
29. "Doss-house: 1941", Vagrants sheltering under a railway arch.
30. "He that keepeth Israel hall neither slumber nor sleep", Jews reading their bible in an East End shelter.
31. "Sleep my little one, sleep", Indians in the crypt of an East End shelter.
32. "They dream of peace", An East End underground shelter.
33. "Tucking him up", The first of many thousands of bunks fitted in London shelters.
34. "Cosy corner", In an underground garage, South-West London.
35. "Granny can take it", East End wine-cellar converted into shelter.

Crashes

36. "So far and no further", One of seven German bombers brought down in one evening on the East Coast.
37. "Raider's end", Another Messerschmidt brought down.
38. "Something must have hit me", One of 13 Italian fighters brought down on their first raid over England.
39. "We are not interested", A common scene in the English countryside.
40. "Look what the cat's left outside", Remains of German bomber crashed in Essex.

Prisoners

41. "Thee Sleep-Walker", German airman under escort passing through London.
42. "Fanatic or Robot", Captured Nazi airman in London.
43. "The Duce never warned us of this", One of the first Italian airmen brought down over England.
44. "The Vanquished", German prisoner.

Damage

45. "A Freak of War", Bomb damage in London's West End.
46. "Hitler's civilizing Mission", London hospital bombed.
47. "The cherubs still play", In St. James Church, Piccadilly, after a raid.
48. "Light from above", Bomb damage: the High Altar of St. Paul's.
49. "Live goes on", A working-class street in London.

Agriculture

50. "Shouldering the Burden", Milkmaid in West Cornwall.
51. "Now what do I do?", Students at Sussex agricultural college.
52. "It's good for you", Members of Britain's Land Army in training.
53. "In the depths of the country?", No harvesting in a Royal Park near London.
54. "It's nice work if you can get it", In a Kentish hop-garden.
55. "The Apple-Mill", Evacuees help with the cider-making in Gloucestershire.
56. "Can you beat it?", Vegetable-growing in the moat of the Tower of London.
57. "Every acre must be made fertile", Ploughing in Cumberland.
58. "Waste not, want not", Silo at Ilford, where grass from public parks and bowling greens is stored for winter cattle fodder.
59. "Pattern of Peace", Autumn sunlight on the Cumberland fells.
60. "This will go on".
61. "Muck-spreading", Lancashire riding instructors train to be land-workers.
62. "The Empire lands a hand", New foundland loggers at work in Scotland.
63. "Sunlight shifting", Lan girl mixing pig-feed.

(2) NAVY SECTION

64. "All my own work", Cruiser ready for launching in British shipyard.
65. "Shipyard Silhouettes", Riveters at work on a trawler-minesweeper.
66. "Ease her, boys!", Fitting propellor-shaft of new British merchant-vessel.
67. "Sea Blacksmith", Naval artificer in training.
68. "Where the big guns grow", In the bay of the British heavy gun shop.
69. "Contraband", Part of the consignment of rattan cane, fallen into British hands.
70. "Swordfish & Tinfish", Loading torpedo on to a Fairey Swordfish of the Fleet Air Arm.
71. "Touch down", 'Walrus' landing on flight deck of an aircraft carrier.
72. "Let'em all come", Sailors loading pom-pom on British warship.
73. "Master Gunner", Loading a 4" High Angle A. A. Gun on board ship.
74. "Handy-man", One-time fisherman sets the fuse of a 12-pounder shell.

75. "Stand by for towing", Preparing a towing cable during "General Drill" on a battleship.
76. "The life line", Convoy seen from escorting destroyer.
77. "It looks so peaceful", Barrage balloons are now used by ships in convoy.
78. "Suicide Squad", Ships of a mine-sweeping flotilla off the English coast.
79. "Tension", Captain & Navigating Officer on bridge of mine-sweeper.
80. "Night Eye", Operating a battleship's giant searchlight.
81. "Tongues of anger", Forward guns of destroyer in heavy sea.
82. "U-Boat missing", Depth-charge explodes behind British warship.
83. "The battle and the breeze", Destroyer steaming into action.

(3) ARMY SECTION

84. "Ubique", 9.2 gun in action on South coast, The Royal Artillery, true to their motto, is 'everywhere'.
85. "Is that a Jerry?", Bren Gun on the East coast defences.
86. "Action Stations!", 9.2 gun crew go into action.
87. "A Packet for the Luftwaffe", Anti-aircraft gunner at the ready.
88. "Put a jerk into it, lads!", Field battery, ranging a gun.
89. "Let 'em have it!", Field battery in action.
90. "War of Movement", Six-inch howitzer during an 'invasion' exercise.
91. "Heavyweight champion", Twelve-inch howitzer on railway mounting.
92. "Elevation correct!", Close-up of twelve-inch howitzer.
93. "War and Peace", Medium tanks in an English lane.
94. "Dawn Patrol", Cavalry patrol in the North of England.
95. "No parachute Landing allowed here", Bren Carriers patrolling the Sussex Downs.
96. "Before the Barrage", The British army trains under actual shell-fire, Gun moving up to take part in barrage.
97. "Crack troops", Men of the Brigade of Guards, after mock attack on pill-box.
98. "Goodbye now. I've a date with the General", Woman despatch riders of the Mechanical Transport Corps.
99. "Sunlight on Steel", Troops at a London railway terminus.
100. "Holding the Fort", Troops on an East Coast fort.
101. "For Freedom".
102. "One more river", Royal Engineers building a pontoon bridge.

(3) ROYAL AIR FORCE SECTION – R.A.F.

103. "They saved this country", Hurricane fighters.
104. "Up and at 'em", The Burma squadron of Hurricane taking off.
105. "Ceiling Down", Hurricane patrolling above the low-cloud layer.
106. "Defiant", Boulton Paul Defiants – two-seater, turret fighters.
107. "If only I'd wings", British pilots training in American 'Howard' planes.
108. "Eye in the skies", A Lysander. These aircraft are chiefly used for reconnaissance and artillery-spotting.

109. "Night-fighters", One of the aircraft used against night-riders.
110. "The Avenger", A Whitley bomber revving-up its engines.
111. "On the job", Engine nacelle assembly on Whitley bomber.
112. "Hitler's nightmare", Whitley bomber production: first assembly shop.
113. "Coaxing them Out", Barrage balloons (nicknamed 'pigs') leaving hangar for handling practice.
114. "Pig Hospital", Repairing damaged barrage balloons.
115. "Ferry woman", One of the woman pilots employed in ferrying new R.A.F. aircraft from factory to aerodrome.
116. "Happy landing", Pilot at an Advanced Training Squadron after a fight.
117. "Zero hour", Hurricane pilot prepares for action.
118. "Instruments of Deadly Poison", Observer, thumb on the bomb-release, waits his moment.
119. "Against tremendous odds", The leader of three Fighter Blenheims, which attacked 40 Messerschmidts and shot down two.
120. "Operation successful", Wireless operator in a Lockheed Hudson of the Coastal Command.
121. "There they are at last", Ground crews awaiting the return of their aircraft.
122. "I'm Proud of You".

(5) TYPES SECTION

123. Sun goggles for a Naval Anti-Aircraft gunner.
124. Air Raid Warden.
125. R.A.F. Fighter Pilot.
126. Sailor.
127. Soldier.
128. Special Constable.
129. Nurse.
130. Member of the Observer Corps.
131. Fisherman.
132. Auxiliary Fireman.
133. R.A.F. Fighter Pilot.

PHOTOGRAPHS BY D. O. HILL & R. ADAMSON 1843-1849

1941

(SEPTEMBER 9 – OCTOBER 19)

Direção: Beaumont Newhall.

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 40 fotografias (paisagens e retratos selecionados da coleção de Dr. Heinrich Schwarz, autor da monografia "David Octavius Hill, Master of Photography").

Fotógrafos:

Da coleção: HILL, David Octavius; ADAMSON, Robert.
Fora da coleção: 0

Em asterisco: impressões originais.

1. James Aytoun.
2. Mrs. Isobella Burns Begg (/) (1771-1858). *
3. Dr. George Bell, Miss Bell, and Rev. H. Bell.
4. Rev. Abraham Campadose (Amsterdam, 1795 – The Hague, 1874). *
5. Lord Cockburn, family, and friends.
6. Thomas Duncan (Kinclaven, Perthshire, 1808 – Edinburg, 1845). *
7. Elizabeth, Lady Eastlake (1809 – 1893). *
8. Alexander Campbell Fraser (1819 – 1914). *
9. Sir Francis Grant (1803 – 1878).
10. The Misses Grierson.
11. John Henning and Alexander Handyside Ritchie.
12. David Octavius Hill. *
13. Miss Hill. *
14. Mrs. Anna Brownell Jameson (1794 – 1860). *
15. Rev. Thomas Henshaw Jones (1796 – 1860). *
16. Hugh Miller (1802 – 1856).
17. Dr. Alexander Monro III (1773 -1859).
18. James Nasmyth (1808 – 1890). *
19. Mrs. Anne (palgrave) Rigby (1777 – 1872). *
20. Mrs. Rigby and her daughter Elizabeth, Lady Eastlake. *
21. Miss Rigby.
22. David Roberts (1796 – 1864).
23. Mary Campbell, Lady Ruthven (1789 – 1885).
24. Robert Stephen Rintoul (1787 – 1858).
25. David Scott (1806 – 1849).
26. Lady Stair. *
27. Sir John Steel (1804 – 1891). *
28. John Stuart Wortley (1801 – 1855) and his wife, Georgiana.
29. Man reading. *
30. Lady in silk dress. *
31. A Fishwife of Newhaven.
32. A Fishwife of Newhaven opening oysters.
33. Fisherman of Newhaven.
34. Beachd fishing smacks, Newhave.
35. Fishing quarter, St. Andrews. *
36. The Spindle rock.
37. Masons working on the Sir Walter Scott Monument, Edinburg. *
38. John Knox house, Edinburg.
39. In Greyfriars' Churchyard, Edinburg.
40. In Greyfriars' Churchyard, Edinburg.

IMAGE OF FREEDOM

1941-42

(OCTOBER 29 – FEBURARY 1)

Direção: Beaumont Newhall e Ansel Adams.

Display: (New Acquisitions room).

Catálogo: não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 95 fotografias de 64 artistas - apenas 9 têm mais obras na coleção: Alexander Alland, Ruth Bernhard, Imogen Cunningham, Faurest Davis, André Kertész, Eliot Porter, Charles Sheeler, Arthur Siegel, e Brett Weston. Concurso de fotografias aberto a todo o público, as fotografias selecionadas foram compradas e expostas.

Fotógrafos:

Da coleção: ALLAND, Alexander; AULIK, Keith James; AVERY, Frances; BAKKER, Gerhard H.; BERNHARD, Ruth; BLOCK, Clarence Lincoln; CLEMENS, Mildred Leo; COCOMISE, Sam; COLLINS, Marjory; CUNNINGHAM, Imogen; CURTIS, E. Earl; DAVIDSON, Hal; DAVIS, Faurest; DAY, Richard; DE PALMA, Victor; EAGLE, Arnold; ENLIN, Edward; FARYNK, Walker; FEIN, Philip; FENN, Albert; FLANNERY, Henry G.; Q. O. & GILBERT, M. D.; GRAMLICH, Mac; GROSSMAN, Sid; GUTMANN, John; HARDING, Elizabeth; HELM, Theodore; INGRAM, Robert; JACKSON, Jean; KERTÉSZ, André; LAVENSON, Alma; LEMUS, LOUIS; LIBSOHN, Sol; LITTLE, Betty Clark; McMANIGAL, J. W.; MABEE, Zell; MANNING, Jack; MORRIS, Wright; MUNROE, Joe; PARTRIDGE, Roi; PHILLIPS, Coles; PORTER, Eliot; ROBERTSON, Henry B.; ROBBINS, David; ROBBINS, LeRoy; ROGERS, John C.; ROTAN, Thruman; SAMUELS, Ralph; SEAVER, Gilbert H.; SEKAER, Peter; SHEELER, Charles; SIEGEL, Arthur S.; SISKIND, Aaron; SNIDER, Orville Logan; SOMMER, Frederick; TIETGENS, Rolf; TIMBERMAN, Elizabeth; TREADWELL, Walter G.; VALENTE, Alfredo; VEISSI, Harriet M.; WATERS, E. K.; WEISSMANN, Ernest; WESTON, Brett; WHITE, Minor.

Fora da coleção: 0

Texto de abertura:

"This exhibition consists of winning photographs from the competition Image of Freedom sponsored by the Museum

The context was experimental: photographers were challenged to interpret an abstract ideal in concrete terms. Some chose to represent freedom par portraing in landscapethe vast natural resources of our country. Others felt that the key to freedom is to be found in the betterment of living conditions by a beneficent government. To others freedom of expression seemed most important: freedom to protest, freedom to live the way one wants to, freedom to work with pride of caftmentship and to enjoy leisure hours without regimentation.

There are no abstract symbols among this photographs, they form a composite picture of a country where, happily, freedom is enjoyed by the many. The picture represents of a goup of citizens feel to be worth defending and preserving for the future."

ALLAND, Alexander (New York City)

1. "All races are here, all the lands of the earth make contributions here"- Walt Whitman.
2. Freedom of Religion.

AULIK, Keith James (Antigo, Winsconsin)

3. Return of the Native, 1941.

EVERY, Frances (New York City)

4. Forever shall Wave.

BAKKER, Gerhard H. (Milwaukee, Winsconsin)

5. "Look down, look down that lonesome road", Wyoming, 1938.

BERNHARD, Ruth (New York City)

6. Hall Johnson conducting his negro choir.
7. No title.

BLOCK, Clarence Lincoln (Fullerton, California)

8. Pulling Tubing – Oil Well, Seal Beach, California, 1939.

CLEMENS, Mildred Leo (San Francisco, California)

9. One-Man enterprise. Fried Walker at his New Thought Mine, Mineral County, Nevada, 1941.

COCOMISE, Sam (Chicago, Illinois)

10. Americans, 1939.

COLLINS, Marjory (New York City)

11. Diphtheria Innoculation, Harlem Clinic.

CUNNINGHAM, Imogen (Oakland, California)

12. North Coast Native, California.

CURTIS, E. Earl (Paducah, KY)

13. There's no place like home, 1940.

DAVIDSON, Hal (Appletown, Wisconsin)

14. Timber, Iron County, Michigan, 1941.

DAVIS, Faurest (Tucson, Arizona)

15. The Garden, 3rd Avenue, New York, 1941.

DAY, Richard (Beverly Hills, California)

16. Vacation in Tombstone, Arizona, 1941.

DE PALMA, Victor (New York City)

17. School's Out! Mount Vernon, New York, 1941.

EAGLE, Arnold (New York City)

18. Courage, Lower East Side, New York, 1938.

ENLIN, Edward (New York City)

19. Democratism, Coney Island, 1941.

FARYNK, Walker (Detroit, Michigan)

20. Mr. Average American on an American Holiday, Detroit, 1941.

FEIN, Philip (San Francisco, California)

21. Church, McCloud, California.

22. Three Kids and a Sled.

FENN, Albert (New York City)

23. Core Driller, Cherokee Dam, Tennessee, 1940.

24. TVA Worker, Cherokee Dam, Tennessee, 1940.

FLANNERY, Henry G.

(San Francisco, California)

25. Steamboat on the Ohio.

GILBERT, Q. O. & M. D. (Oakland, California)

26. County Fair, Pleasonton, California, 1941.

27. Evening Shadow, Stimson Beach, California, 1941.

GRAMLICH, Mac (New York City)

28. Metropolis, 1938.

GROSSMAN, Sid (New York City)

29. Arkansas, 1940.

30. Harlem, 1939.

31. Oklahoma, 1940.

GUTMANN, John (San Francisco, California)

32. Art of Advertising, Market Street, 1941.

HARDING, Elizabeth (Shaker Heights, Ohio)

33. Nationalism, 1941.

HELM, Theodore (Washington, D. C.)

34. Christian Endeavor, Methodist Church, Harper's Ferry, 1941.

35. Saturday Morning, Harper's Ferry, West Virginia, 1941.

INGRAM, Robert (Oakland, California)

36. Record of Life Struggle, Point Lobos, Carmel, California, 1941.

37. Stockpiling Coated Pipe, Stocktopn, California, 1940.

JACKSON, Jean (Detroit, Michigan)

38. St. Louis Fountain, 1940.

KERTÉSZ, André (New York City)

39. Peace, Vermont, 1937.

40. Armonk, New York.

LAVENSON, Alma (Piedmont, California)

41. Clouds, New Mexico.

LEMUS, Louis (New York City)

42. Vineyard, California.

LIBSOHN, Sol
(New York City)

43. Neighborhood Kids.

44. On a Hot Summer Day.

45. No Title.

LITTLE, Betty Clark (New York City)

46. Georgia Monday, 1941.

47. Sally sit 'round the sunshine, 1941.

McMANIGAL, J. W. (Horton, Kansas)

48. Farm Family, Willis, Kansas.

MABEE, Zell (Balder, Colorado)

49. Berthoud Pass Country, Colorado, 1941.

MANNING, Jack (New York City)

50. Parade.

MORRIS, Wright (New York City)

51. Freedom of Enterprise.

52. Freedom of Expression.

MUNROE, Joe (Detroit, Michigan)

53. Power Station, Detroit, 1940.

PARTRIDGE, Roi (Oakland, California)

54. Church on the Range.
55. Pepper Tree Pattern, Santa Barbara, California.

PHILLIPS, Constance

56. Over the Top – American Style

PORTER, Eliot (Hubbard Woods, Illinois)

57. Jerome, Arizona, 1940.

ROBERTSON, Henry B. (Wilmington, Del.)

58. Towards a New Dawn, Tucson, Arizona, 1940.

ROBBINS, David (New York City)

59. Anthracite Miners, Crystal Springs Mines, Pennsylvania, 1939.
60. Seaman, New York, 1939.

ROBBINS, LeRoy (Los Angeles, California)

61. U. S. Highway 101.

ROGERS, John C. (Alexandria, Va.)

62. “When a man gits old he just likes to sit without no botherment”, Blue Ridge foothills, Virginia, 1939.

ROTAN, Thurman (New York City)

63. Menemsha, Martha’s Vineyard, Mass., 1936.
64. San Antonia, Texas, 1931.

SAMUELS, Ralph (Los Angeles, California)

65. Democratic Procedure, New York, 1937.
66. Pursuit of Happiness, Central Park, New York, 1936.
67. Strictly Kosher, New York, 1937.

SEEVER, Gilbert H. (Cleveland Heights, Ohio)

68. Cleveland from Cornell Road, 1935.
69. Pennsylvania Coal Docks, Cleveland, 1937.

SEKAER, Peter (Washington, D. C.)

70. Jewish Tenants in Williamsburg Housing Project, Brooklyn, New York.
71. A Nation Provides; Jane Addams house, Chicago.
72. Two Members of one of America’s most oppressed minorities – Mexican in San Antonio, Texas – who do not lead cheerless lives.

SHEELER, Charles (Ridgefield, Conn.)

73. Boulder Dam, 1940.

SIEGEL, Arthur S. (Detroit, Michigan)

- 74. Americans Forms.
- 75. Free Enterprise.
- 76. Right of Assembly.

SISKIND, Aaron (New York City)

- 77. From Harlem Document.
- 78. Savoi Dancers, From Harlem Document, 1936.

SNIDER, Orville Logan (North Hollywood, California)

- 79. Land of Plenty.

SOMMER, Frederick (Prescott, Arizona)

- 80. Petrified Forest National Monument, Arizona, 1940.

TIETGENS, Rolf (Albuquerque, New Mexico)

- 81. New Mexican Mission Church, 1941.
- 82. Sioux Indian Scout, Pine Ridge Indian Reservation, South Dakota, 1941.

TIMBERMAN, Elizabeth (New York City)

- 83. Wyoming Prairie, 1940.

TREADWELL, Walter G. (Oakland, California)

- 84. Yosemite, 1941.

VALENTE, Alfredo (New York City)

- 85. On a Westchester Farm, Putnam Valley, New York, 1940.

VEISSI, Harriet M. (North Hollywood, California)

- 86. Eventide, California, 1941.

WATERS, E. K. (Chicago, Illinois)

- 87. Sandlot Baseball, Chicago, 1940.

WEISSMANN, Ernest (New York City)

- 88. The Press.

WESTON, Brett (Santa Monica, California)

- 89. Golden Gate Bridge, San Francisco, 1940.
- 90. Grapevineyard, Sacramento Valley, California., 1940
- 91. San Francisco, 1940.
- 92. San Francisco Beach, 1940.

WHITE, Minor (La Grande, Ore.)

- 93. Farm, Grande Ronde Valley, Oregon, 1941.
- 94. Happy Farmyard, Grande Ronde Valley, Oregon, 1941.
- 95. Town of Alicel, Grande Ronde Valley, Oregon, 1941.

[Excluidos da exposição: uma obra de Herbert Gilles (New York City); 4 obras de Walt Sanders (New York City)]

**AMERICAN PHOTOGRAPHS AT \$10
1941-42
(DECEMBER 3 – JANUARY 4)**

Direção: Beaumont Newhall.

Catálogo: não foi produzido catálogo.

Características: coletiva. 9 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: ADAMS, Ansel; ABBOTT, Berenice; EVANS, Walker; LEVITT, Helen; MOHOLY-NAGY; NEWMAN, Arnold; SHEELER, Charles; WESTON, Brett; WESTON, Edward.

Fora da coleção: 0.

ADAMS, Ansel

1. Utah Farm, 1941

ABBOTT, Berenice

2. Midtown, 1933

EVANS, Walker

3. Interior, Cape Cod, 1931

LEVITT, Helen

4. Tacubaya, Mexico City, 1941

MOHOLY-NAGY, L.

5. From Radio Tower, Berlin, 1928

NEWMAN, Arnold

6. Volins, 1941

SHEELER, Charles

7. Bucks County Barn, 1915

WESTON, Brett

8. Ocean, 1939

WESTON, Edward

9. Yosemite Snow, 1938

Wall Label:

“Each of these photographs is one of an edition of ten, expressly made for sale at \$10. They may be purchased at First Floor Desk.

The prints have been frames by Plohn & Co., 10 East 8 St., New York. Orders will be taken bu the Museum for transmission to Plohn & Co., who will call for any purchased prints and deliver it framed to any address in the city.

The Museum takes no commission on these transactions.

The exhibition and sale is an experiment to encourage the collecting pf photographs for decoration and pleasure. Once a photographer has worked out a suitable relation between grade of paper, exposure and development to make one fine print, he can at the same time make many more of identical quality. Thus the unit cost can be lowered.

The Museum extends thanks to the photographers who have made this project possible.”

NEW ACQUISTIONS: PHOTOGRAPHS

1942

(JANUARY 13 – FEBURARY 15)

Direção: dirigido pelo Departamento de Fotografia.

Display: (primeiro andar do museu).

Características: Coletiva. 61 fotografias. 5 álbuns. Doações anônimas, de Charles Sheeler, Albert M. Bender, James Thrall Soby, pelos fotógrafos ou por Purchase Fund.

Fotógrafos:

Da coleção: ADAMS, Ansel; ATGET, Èugene; BAASCH, Kurt; CAMERON, Julia Margaret; EVANS, Walker; LANGE, Dorothea; MOHOLY-NAGY, Lászlo; MAN RAY; STIEGLITZ, Alfred; WESTON, Edward; EMERSON, P. H..

Fora da coleção: 0.

ADAMS, Ansel

1. California Farm, 1940. (Gift of Albert M. Bender, 1941)
2. Political Circus, 1933. (Gift of Albert M. Bender, 1939)
3. Old Houses at Bodie, California. (Gift of Albert M. Bender, 1940)
4. Men of Laguna Pueblo, New Mexico, 1937. (Gift of the photographer, 1938)
5. Barnacles, Cape Cod, 1939. (Gift of Albert M. Bender, 1940)
6. Surf Sequence, 1940. (Given anonymously, 1941)
7. Surf Sequence, 1940. (Given anonymously, 1941)
8. Surf Sequence, 1940. (Given anonymously, 1941)
9. Surf Sequence, 1940. (Given anonymously, 1941)
10. Surf Sequence, 1940. (Given anonymously, 1941)

ATGET, Eugène (c. 1856 – 1927)

11. Rue Mouffetard, Paris. (Given anonymously, 1941)
12. Entrance to "Menagerie". (Given anonymously, 1941)
13. Window of Tailor Shop. (Given anonymously, 1940)
14. Junk Dealer's Shop. (Given anonymously, 1941)
15. Street Scene, Paris. (Given anonymously, 1941)
16. Side Show. (Given anonymously, 1941)
17. Marché des Carmes, Place Maubert, Paris. (Given anonymously)
18. Window, Corset Shop. (Given anonymously)
19. Flower Stand. (Given anonymously, 1941)
20. Shops, Rue Domat, Paris. (Given anonymously, 1941)
(Prints by Berenice Abbott)

BAASCH, Kurt

21. Baldwin, N. Y. (Gift of the photographer)
22. Portrait of Isabel Baasch. (Gift of the photographer)
23. New York. (Gift of the photographer)
24. Portrait of Olga Baasch. (Gift of the photographer)
25. Billboards. (Gift of the photographer)
26. New York. (Gift of the photographer)

CAMERON, Julia Margaret (1814 – 1879)

27. Carlyle, 1867. Carbon Print. (Purchase Fund, 1941)
28. Herschel, 1869. Carbon Print. (Purchase Fund, 1941)

EVANS, Walker

29. Part of a Hooose in Charleston, 1935. (Given anonymously)
30. Detail of a Cottage at Ossining Camp Woods, 1930. (Given anonymously)

LANGE, Dorothea

31. Outside the Relief Grant Office, Kern County, Cal., 1939. (Gift of Albert M. Bender, 1940)
32. [White Angel] Breadline, San Francisco, 1933. (Gift of Albert M. Bender, 1940)

MOHOLY-NAGY, L.

33. Photogram. (Given anonymously)
34. The Street. (Given anonymously, 1939)
35. The Law of series, Photomontage, 1925. (Given anonymously, 1939)
36. Photogram. (Given anonymously)
37. The Water's edge. (Given anonymously, 1939)

MAN RAY

38. Interior, 1931. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
39. Torso, 1933. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
40. Composition, 1932. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
41. Andre Derain, 1932. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
42. Nude, 1929. (Gift of James Thrall Soby, 1941)

43. Rayogram, 1926. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
44. Rayogram, 1928. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
45. Calla Lillies, 1930. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
46. On the Boulevard, 1932. (Gift of James Thrall Soby, 1941)
47. Demolished buildings, 1928. (Gift of James Thrall Soby, 1941)

STIEGLITZ, Alfred

48. Out the Window – “291”, New York, April 2, 1915. (Platinotype). (Gift of Charles Sheeler, 1941)
49. Out the Window – “291”, New York, April 2, 1915. (Platinotype). (Gift of Charles Sheeler, 1941)
50. Brancusi Exhibition at “291”, New York, 1914. (Platinotype). (Gift of Charles Sheeler, 1941)
51. Picasso-Braque Exhibition at “291”, New York, 1914. (Platinotype). (Gift of Charles Sheeler, 1941)

WESTON, Edward

52. Pulqueria, Mexico, 1926. (Anonymously given, 1941)
53. Armco Steel, Ohio, 1922. (Anonymously given, 1941)
54. Dunes at Oceano, 1936. (Anonymously given, 1941)
55. Tomato Field, Monterey Coast, 1937. (Anonymously given, 1941)
56. Iceberg Lake, Sierra Nevada, 1937. (Anonymously given, 1941)
57. Wrecked Car, Crescent Beach, 1939. (Anonymously given, 1941)
58. Sand Dunes, Oceano, California, 1936. (Anonymously given, 1941)
59. Rhyolite, Nevada, 1938. (Anonymously given, 1941)
60. Detail, abandoned car, Monjave Desert, 1937. (Anonymously given, 1941)
61. Solano County, 1937. (Anonymously given, 1941)

Periodicals:

Camera Notes, edited by Alfred Stieglitz. New York, 1897 – 1902.

“Portrait of Mr. R.-“, by Alfred STIEGLITZ. Photogravure. (Vol. I, no. 1, plate 2 – 1897).

Sun Artists, edited by W. Arthur Boord. London, 1889 – 1891.

“Sunshine and Shower”, by FRANK SUTCLIFFE. Photogravure. (no. 8, pl. 4 – 1891).

Álbuns:

P. H. EMERSON (1865 – 1936). *Life and Landscape on the Norfolk Broads*. London, 1886. 40 Platinotypes. Doação anônima.

P. H. EMERSON (1865 – 1936). *Pictures of East Anglian Life*. London, 1888. 32 Photogravures. Purchase Fund.

ANSEL ADAMS. *Sierra Nevada*. Berkeley, 1938. 50 Half-tones. Doado por David H. McAlpin.

OBS: os anos de doação foram acrescentados.

Obs: Segundo o MoMA *Bulletin* Vol. XI, no. 2, 1943, essa foi a primeira exposição de obras selecionadas da coleção permanente do museu. Havia obras de Alfred Stieglitz doadas por Charles Sheeler, a “Surf Sequence” de Ansel Adams, obras recentes de E. Weston, parte das obras de Man Ray doadas por James Thrall Soby e obras de P.H. Emerson.

DANCERS IN MOVEMENT: PHOTOGRAPHS BY GJON MILI

1942

(JANUARY 13 – APRIL 9)

Direção: Paul Magriel (bibliotecário do Arquivo de Dança)

Display: (Auditório do Museu).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 35 fotografias. Fotografias com flash e com luz estroboscópica feitas entre 1938 e 1941.

Fotógrafos:

Da coleção:

Fora da coleção: Gjon Mili.

Mili ainda participou da exposição *Action Photography* (1943)

Grup 1

1. Karamu Dancers I.
2. Karamu Dancers II.
3. The Waltz – Arthur Murray.
4. Swing your Partner.
5. Hindu Dance – Bhupesh Guha.
6. Oberek – Polish Folk Dance Circle.
7. Trasko Dance – Swedish.
8. Liberian Dance – Frank Roberts.

Group 2

9. Paul Draper and Larry Adler.
10. Ray Bolger.
11. American Goof – Anthony Tudor and Eugene Loring.
12. Alicia Markova I.
13. Alicia Markova II.
14. Down Beat - Franziska Boas.
15. Irina Baronova.
16. Kathleen Hinni – Duncan dancer.
17. Los Chavalillos Sevillanos.
18. Carmen Amaya – II.
19. Raye and Naldi.

Group 3

20. The Judy – Martha Graham I.
21. The Judy - Martha Graham II.
22. Martha Graham I.
23. Martha Graham II.
24. Martha Graham – Fragment I.
25. Martha Graham – Fragment II.
26. Martha Graham – Fragment III.
27. Carwheel.
28. Hieroglyphics.
29. Movement -Melvina Ipcar.
30. Melvira Ipcar.
31. Doris Humphrey.
32. Jose Limon.
33. Centaurs.
34. Jose Limon and Charles Weidman.
35. Tap Dance – Betty Bruce.

PHOTOGRAPHS OF THE CIVIL WAR AND THE AMERICAN FRONTIER

1942

(MARCH 3 – APRIL 5)

Direção: Ansel Adams (e Beaumont Newhall).

Display: tradicional.

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva: 23 fotografos. 14 fotografos americanos (estava no *press release* que era acompanhado da *checklist*). 87 fotografias + 11 stereofotografias, e 4 álbuns.

Fotógrafos:

Da coleção: BRADY, Matthew B.; JACKSON, Wm. H.; RUSSELL, A. J.; WITTICK, Ben; [GARDNER, Alexander; BERNARD &; WOOD & GIBSON; O'SULLIVAN, T. H.; O'SULLIVAN, T. H. & BELL, W.; HILLERS, John K; WATKINS, C. E.

Fora da coleção: BARLEY, H. C.; CARBUTT, John; CURTIS, E. S.; D'HEUREUSE; DOERR, H. A.; ILLINGWORTH, W. H.; JOHNSON, Charles G.; KAISER, H. G.; KING, Clarence; SCHWEMBERGER, Simeon; TABOR; TOWNSEND.

The Civil War

BRADY, Matthew B. (1823 – 1896)

1. The Useless Signs. Original print. Collection of the MoMA.
2. Ruins of Richmond. Original print. Collection of the MoMA.
3. Richmond, Va. Original print. Lent by the Metropolitan Museum of Art.

4. Men at Drill. Original print. Lent by the Metropolitan Museum of Art.
5. Keystone Battery, Pennsylvania Light Artillery. Original print. Lent by A. Hyat Mayor.

The following 22 are modern prints from original negatives in U. S. Army Signal Corps Files. The National Arcuives.

6. General David B. Birney.
7. Abraham Lincoln, c. 1863.
8. General George A. Custer and Wife.
9. General Willis A. Gorman and Wife.
10. Admiral Samuel F. Dupont.
11. General Robert E. Lee.
12. General Ulisses S. Grant at Cold Harbor, Va., 1864.
13. General Ulisses S. Grant.
14. General Edward O. C. Ord and Family.
15. General George A. Custer.
16. Quartermaster's Headquarters at City Point, Va., 1864 – 1865.
17. Encampment.
18. Hospital Grounds.
19. Two-hundred pound gun on Morris Island.
20. John Burns Cottage at Gettysburg, Pa.
21. Landing on James River, 1865.
22. Deserted Camp and Wounded Zouave Soldier.
23. Inside Confederate Lines, Petersburg, Va.
24. Professor Mailfort and Naval Officers at Torpedo Station on the James River, 1865.
25. Gunboat Mendota on James River.
26. Landing on James River, in 1865.
27. Transport Steamer "Bridgeport" on Tennessee River.

Plates from *Sketchbook of the War*, 2 volumes illustrated with original photographs by various photographers. *The Museum of Modern Art*, gift of Ansel Adams, in memory of Albert H. Bender.

The following plates will be shown:

GARDNER, Alexander

28. Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg, 1863.
29. Pontoon Bridge Across the Potomac at Berlin, 1862.
30. Scouts and Guides to the Army of the Potomac, Berlin, 1862.
31. Pontoon Bridge Across the Potomac at Berlin, 1862.
32. Ruins of Arsenal, Richmond, Va., 1863.

BARNARD & GIBSON

33. Stone Church, Centreville, Va., 1862.
34. Quaker Guns, Centreville, Va., 1862.

WOOD & GIBSON

35. Inspection of Troops at Cumberland Landing, 1862.

O'SULLIVAN, T. H.

36. Wagon Park, Brandy Station, Va., 1863.

37. Pontoon Boat, Brandy Station, Va.

38. Pontoon Bridge across the Rappahannock, 1863.

BARLEY, H. C.

39. Cutting Grade on Tunnel Mountain near White Pass Alaska, c. 1908. (Lent by Dr. Robert Taft). Modern Prints from original negative in Alaska Engineering Commission . Files, The National Archives.

CARBUTT, John

40. Man on Roadbed. Stereograph.

41. Landing of the U. P. R. R. excursionists at Omaha, 1866. Stereograph. (Lent by Dr. Robert Taft).

42. T. C. Durant, Esq., and Department heads at the U. P. R. R. Excursion of 1866. Stereograph. (Lent by Dr. Robert Taft).

CURTIS, E. S.

43. Hotally Nez, Navajo Medicine Man, c. 1900. From the Samuel E. Day Collection: courtesy of Mr. Day.

D'HEUREUSE

44. Canon Pass Toll Gate, 1864. Lent by Francis P. Farquhar.

45. Dr. Stark and Indians, Fort Mojave, California, c. 1863. Lent by Francis P. Farquhar.

46. Capt. Atchison, his orderly, and clerk in the rear of his official dwelling at Fort Mojave, California, c. 1863. Lent by Francis P. Farquhar.

47. John Moss and Piute Chief Tercherrum, Mojave Region, California, c. 1863. Lent by Francis P. Farquhar.

48. Quartermaster's Dept. at New San Pedro, California., c. 1863. Lent by Francis P. Farquhar.

DOERR, H. A.

49. Texas Cowboy. Stereograph. Lent by Dr. Robert Taft.

HILLERS, John K.

50. Ions Peak, Utah. Lent by Francis P. Farquhar.

51. El Capitan, Yosemite Valley. Lent by Francis P. Farquhar.

52. Canon of the Colorado, c. 1872. Lent by W. H. Jackson.

53. Tewa, c. 1880. Lent by Laboratory of Anthropology, Santa Fe, New Mexico.

54. Terrace Houses at Wolpi, c. 1880. Lent by Laboratory of Anthropology, Santa Fe, New Mexico.

ILLINGWORTH, W. H.

55. Custer's Expedition. Stereograph. Lent by Dr. Robert Taft.

JACKSON, Wm. H.

56. Brook Cliffs, Green River. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
57. Dale Creek Bridge, U. P. R.R., 1878. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
58. Mariposa Grove, Big trees. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
59. Pueblo of Laguna, 1884. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
60. El Capitan, Yosemite. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
61. Crow Buttes, Nebraska. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
62. Approaching Hell Gate, Colorado Midland R.E. Lent by Edison Institute Dearborn, Michigan.
63. La Bonte Creek, a tributary of the N. Platte, near Ft. Laramie, c. 1870. Lent by W. H. Jackson.
64. Garden of the Gods, Colorado. Lent by W. H. Jackson.
65. Cliff Ruins, Mesa Verde. Lent by W. H. Jackson.
66. Devil's Gate on the Sweetwater, c. 1870. Stereograph. Lent by W. H. Jackson.
67. Profile Rocks of Pleasant Park, near Denver, 1874. Stereograph. Lent by W. H. Jackson.
68. A Corner of my Gallery in Ohama, 1868. Stereograph. Lent by W. H. Jackson.
69. Basins of the Gardiner River, Hot Springs, 1871. Stereograph. Lent by W. H. Jackson.
70. Album: Photographs of the Yellowstone National Park and Views in Montana and Wyoming Territories", 1873. Lent by Horace Albright.

JOHNSON, Charles G.

71. Part I of an Album: "History of the Territory of Arizona. 1868". Lent by Francis P. Farquhar.

The following 2 are modern prints from original negatives in the Alaska Engineering Commission Files, The National Archives.

KAISER, H. G.

72. Mile 88, Trestle over Turnagain Arm Tide Flats, c. 1919.
73. Quartz from the Latest Strike in the Willow Creek District brought in to Andrews, c. 1917.

KING, Clarence

74. Headquarters of Survey, Arizona, 1866. Lent by Francis P. Farquhar.
75. Indians, Arizona, 1866. Lent by Francis P. Farquhar.
76. Indians, Arizona, 1866. Lent by Francis P. Farquhar.

O'SULLIVAN, T. H.

77. The Photographer at Pinogana. Stereograph. Lent by T. H. Jackson.

O'SULLIVAN, T. H. & BELL, W.

78. Album: "Photographs of the Western Territory of the United States". 1871 – 73. Museum of Modern Art, gift of Ansel Adams, in memory of Albert H. Bender.

RUSSELL, A. J.

79. Echo City from North, c. 1868. Collection of the Museum fo Modern Art. Gift of the Union Pacific Railroad.
80. Construction Train, Bear River, 1868. Collection of the Museum fo Modern Art. Gift of the Union Pacific Railroad.
81. Dale Creek Bridge, 1867. Collection of the Museum fo Modern Art. Gift of the Union Pacific Railroad.
82. Hanging Rock, Echo City, 1868. Collection of the Museum fo Modern Art. Gift of the Union Pacific Railroad.
83. Granite Canon Embankment, 1867. Collection of the Museum fo Modern Art. Gift of the Union Pacific Railroad.

SCHWEMBERGER, Simeon

84. An Election, St. Michaels, Arizona, 1906. From Samuel E. Day Collection, courtesy of Mr. Day.

TABOR

85. Chapel, Yosemite Valley, c. 1880. Lent by Francis P. Farquhar.

TOWNSEND

86. Horse and Buggy. Stereograph. Lent by Dr. Robert Taft.

WATKINS, C. E.

87. Camel Mission, California. Lent by Francis P. Farquhar.
88. Del Monte Lodge, California. Lent by Francis P. Farquhar.

WITTICK, Ben

89. Day's Trading Post at Chin Lee, Canon de Chelle, New Mexico, 1902. From the Samuel E. Day Collection, courtesy of Mr. Day.
90. Group of Government Employees at Fort Defiance, Arizona, 1900. From the Samuel E. Day Collection, courtesy of Mr. Day.
91. Shalako Dance, Zuni Pueblo, New Mexico, 1897. From the Samuel E. Day Collection, courtesy of Mr. Day.
92. Two Navajo Thieves. Modern Copy: courtesy of John Gaw Meen and the Laboratory of Anthropology, Santa Fe, New Mexico.
The following are 5 modern prints by Ansel Adams from original negatives in the Laboratory of Anthropology, Santa Fe, New Mexico.
93. Interior of Mission, Arizona.
94. Photographers Studio, Arizona.
95. A Trip to Zuni: Zuni Pueblo.
96. A trip to Zuni: Sheperds Hut.

97. A Trip to Zuni: Zuni Pueblo.

UNKNOWN

- 98. Borax Wagon, Death Valley, California, c. 1890. Lent by Francis P. Farquhar.
- 99. Snowshed leading into tunnel at mile 48.1, c. 1919. Modern Prints from original negative in Alaska Engineering Commission . Files, The National Archives.
- 100. Indian on Horseback, Battle of Wounded Knee. Lent by Dr. Robert Taft.
- 101. Scene of Battle of Wounded Knee. Lent by Dr. Robert Taft.
- 102. Álbum: "Pacific Coast Scenery, published by Thomas Houseworth & Co., San Francisco, 1872". Lent by Francis P. Farquhar.

TWO YEARS OF WAR IN ENGLAND: PHOTOGRAPHS BY WILLIAM VANDIVERT

1942

(APRIL 15 – JUNE 10)

Direção: Beaumont Newhall.

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. Aproximadamente 71 fotografias. Todas doadas ao museu pelo fotógrafo.

Fotógrafos:

Da coleção: VANDIVERT, William.

Fora da coleção: 0.

Checklist do recibo de empréstimo localizado nos registros. Ela é reproduzida aqui exatamente como está (fora de ordem).

1. East Cost Convoy.
2. Corvete Captain.
3. Signal rating with Aldis lamp.
4. Officers of a British collier watch a bombed 10,000-tonner of their convoy blaze and sink.
5. Galley.
6. British collier captain.
7. Lewis gunner on the alert.
8. Corvette seaman's mess.
9. Cook.
10. "Raider passed".
11. Ten gales in two thousand miles.
12. "Lifeboats in"- journey's end.
13. London, September 7, 1940, 5:30 p.m.
14. London, September 7, 1940, sundown.
15. London, September 7, 1940, midnight.
16. Daylight bomb.

17. And now they fought it.
18. And now they fought it.
19. And now they fought it.
20. And now they fought it.
21. (em branco na lista).
22. Trafalgar Square.
23. John Lewis, Oxford Street.
24. Incendiary bomb.
25. Damping down.
26. Water.
27. Smoke.
28. Ruins.
29. London Auxiliary Fire Service.
30. London Auxiliary Fire Service.
31. London Auxiliary Fire Service.
32. London Auxiliary Fire Service.
33. London Auxiliary Fire Service.
34. London Auxiliary Fire Service.
35. London Auxiliary Fire Service.
36. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
37. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
38. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
39. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
40. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
41. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
42. Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.
43. Suburban street..
44. Suburban street..
45. Suburban street..
46. Suburban street..
47. Hospital and crater.
48. Margaret Curtis.
49. To new quarters.
50. Demolition.
51. Saint Bride's Church, Fleet Street.
52. City of London street, January 1941.
53. After the Fire – Guildall.
54. After the Fire – Off Wood Street.
55. Tottenham Court Road.
56. Salvaging.
57. Tyding up.
58. Guns.
59. Coal.
60. Hot Steel.
61. Ships.
62. Transports.

- 63. Fighter Pilots. Departure.
- 64. Fighter Pilots. Coming in.
- 65. Fighter Pilots. Victorious Return.
- 67. Fighter Pilots.
- 68. Fighter Pilots.
- 69. Fighter Pilots.
- 70. Fighter Pilots.
- 71. Night Fighter Dispensal Hut.
- 72. Night Fighters into action.

ROAD TO VICTORY

1942

(MAY 21 – OCTOBER 4)

Direção: Edward Steichen.

Display: Herbert Bayer.

Catálogo: Catálogo em forma de brochura (MoMA *Bulletin* Vol. IX, no. 5-6, June 1942), com texto de Carl Sandburg (quem escreveu os textos que acompanham as fotografias).

Características: Coletiva, sem crédito a fotógrafos (imagens, em sua maioria, produzidas por agências e instituições do Governo Americano, agências de jornalismo). 150 fotografias.

Primeira exposição dirigida por Edward Steichen, indicado pela Marinha para montar o show.

A maior parte delas provém de departamentos e agências do governo americano, sendo o maior número delas da Farm Security Administration, Army Signal Corps e Navy Bureau of Aeronautics.

(U.S. Army; U.S. Navy; U.S. Department of Agriculture: Farm Security Administration, Agricultural Adjustment Administration, Bureau of Agricultural Economics, Extension Service; Time Inc.; PM; The Associated Press; International News Photos; Acme News Pictures, Inc. Farm Security Administration enlargements for the exhibition by Edward Allen and Royden J. Dixon, Jr.; other enlargements and murals by Drix Duryea, Inc.)

BEAUMONT NEWHALL COMEÇA SEU SERVIÇO NAS FORÇAS ARMADAS AMERICANAS EM OUTUBRO DE 1942

PAINTING WITH LIGHT/ HOW TO MAKE A PHOTOGRAM

1942

(SEPTEMBER 16 – NOVEMBER 2)

Direção: Lászlo Moholy-Nagy (diretor da School of Design, Chicago), em colaboração com George Kepes e N. B. Lerner. Organizada pelo Departamento de Exposições Circulantes.

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 10 painéis com número variável de fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: MOHOLY-NAGY; MAN RAY.

Fora da coleção: FAY, Lewis; KECK, George F.; KECK, William; BOGERT, Elizabeth; TAGUE, R. B.; STAATS, Theresa; MILLER, Iris; LONGINI, Robert; FOSS, Glen; BIURLEY (BINKLEY), Leroy.

(Checklist da exposição circulante comparada com as descrições das labels dos painéis. O que está entre parênteses são os acréscimos observados nas labels do painéis).

Cada painel acompanhado de uma label, e label introdutória.

Panel I

“Photography has changed our way of seeing considerably”. Photography by Lewis Fay.

Panel II

“This corner in the house of the architect George F. Keck”.

Photograph by William Keck.

Panel III

“Through light shining through a screen”.

Photograph by Elizabeth Bogert and N.B. Lerner.

Panel IV

“A plastic crystal radiating light in every direction”.

Photograph by R.B. Tague and William Keck.

Panel V

“One can ‘paint light’ in the dark room”.

Photogram by N.B. Lerner; photograms by L. Moholy-Nagy.

(Photogram by Theresa Staats, photogram by Iris Miller, x-ray photograph by L. Moholy-Nagy).

Panel VI

“One has to learn the basic principle of the photographic process”.

Photogram by Robert Longini; photograms by Lewis Fay.

Panel VII

“A dictionary”.

Photograms by L. Moholy-Nagy.

Panel VIII

“The photogram has the same unlimited possibilities”.

Photograms by Glen Foss.

Panel IX

“Simple textures such as mesh, grills, lace and perforations”.

Photograms by N.B. Lerner.

Panel X

“Good and Bad”.

Photograms by N.B. Lerner; photograms by L. Moholy-Nagy.

Panel XI

“These are variations on the same theme”.

Photograms by Leroy Biurley (Binkley ?)..

Panel XII

“A photogram by L. Moholy-Nagy”.

Panel XIII

Photogram by L. Moholy-Nagy”.

Panel XIV

“Another way”.

Photograms by George Kepes.

Panel XV

Photogram by George Kepes.

Panel XVI

Photogram by Man Ray.

(Panel XVII

Photogram by Man Ray.)

Panel XVII (XVIII)

Photogram by George Kepes.

Panel XVIII (XIX)

Photogram by L. Moholy-Nagy.

(Panel XX

Dicas de como fazer um fotograma).

NEW ACQUISITION: 10 PHOTOGRAPHS BY ALFRED STIEGLITZ
1942-43
(DECEMBER 16 – FEBRUARY 28)

Direção: Departamento de Fotografia.
Display: (galeria do primeiro andar)
Catálogo: Não foi produzido catálogo.
Características: Individual. 10 fotografias.
Fotógrafos:
Da coleção: STIEGLITZ, Alfred.

1. November Days, Munich, 1884
2. Venetian Gamin, Venice, 1887
3. Paula, sometimes titled Sunrises or Lights and Shadows, Berlin, 1889
4. Grasses--Morning, Lake George, 1927
5. Skull and O'Keeffe's hands, 1930
6. Georgia O'Keeffe, Lake George, 1932
7. Radio City--Mornings, New York, 1934
8. Dying Poplars, Lake George, 1934
9. Car 2F 77-77, Lake George, 1935
10. Equivalent --Series 0-27, sometimes known as the Last Equivalent, Lake George, 1935.

MASTERS OF PHOTOGRAPHY
1943

Direção: Nancy Newhall.
Exposição circulante.

FACES AND PLACES IN BRASIL: PHOTOGRAPHS BY GENEVIEVE
NAYLOR
1943
(JANUARY 27 – FEBRUARY 28)

Direção: (Exposição que acompanha *Brazil Builds*, produzida pelo Departamento de Arquitetura)
Display: (corredor do primeiro andar).
Catálogo: Não foi produzido catálogo.
Características: Individual. 41 fotografias.
Fotógrafos:
Da coleção: NAYLOR, Genevieve.

I - School Children

1. An innovation for middle class school children in the interior of Belo Horizonte: free lunch.
2. Middle class school children.
3. First Communion.
4. Youth organization. These “Juventudes”, originally modeled on German lines, are more democratic, each group wearing a different uniform.
5. School for poor children. A good example of Brazilian racial amalgam (Portuguese, Negro, Italian, German, Dutch, Mulatto).

II – The San Francisco River

1. An important means of transportation into the interior since, outside of aviation, it is the only means of going north when the railroad ends. The life is primitive, resembling the Nile. The San Francisco was explored by pioneers in search of pasture. Later, in the development of sugar, it transported crops and food. Today the river is even more important due to the restrictions placed by submarines on ocean transport.
1. The river is primitively managed. Infant mortality is high, yet among the survivors Brazilians say they become the bravest soldiers and the strongest.
2. Bahia State. Drying meat.
3. Bom Jesus de Sapa, scene of an annual pilgrimage.
4. Fishing boats, used through the entire year as dwellings. These boats also carry small cargo.
5. Carved wooden figure-head. This creature frightens away the mermaids who live in the river and who try to lure the fishermen away to an enchanted island by playing beautiful tunes.
6. Passenger and cargo boat run by three companies, one owned by the government, the other two privately owned.
7. Cowboys from Bahia, probably descended from early pioneers who went up-river. These Vaqueiros wear clothes entirely of leather and are of mixed Negro-Indian-Portuguese blood.
8. Fresh-water fishermen in Pirapora.

III – Religious Festival

1. Sculpture by Aleijadinho, whose best work is in this town of Congonhas de Campo, Minas Geraes. He worked toward the end of the 18th century, supposedly suffered from leprosy, and worked with a hammer strapped to the stump of his arm.
2. Statues depicting The Last Supper used in religious festivals.
3. Storage of religious figures.
4. Festival in Congonhas, September. People travel three months ahead in order to arrive in time. Here they may be seen holding their offerings for the church.
5. Same festival. Note government poster warning of leprosy.

6. This festival lasts three days. For this particular sermon the priest spoke against non-Catholic and women wearing pants, probably due to the fact that the photographer was dressed in slacks.
7. Mass confirmation of poor children, Easter Week, Ouro Preto.
8. A September festival.
9. Easter procession, Ouro Preto; mile long, it takes three hours to traverse the town.

IV – *Interior Types*

1. Poor people.
2. San Joao de'El Rei, waiting to see mayor. On the wall are portraits of past mayors. You may wait hours to achieve the inner office and then fail.
3. Girls.
4. A typical farmer and wife. In the interior, in contrast to Rio, men wear hats and women stockings.
5. Primitive cross, Minas Geraes, showing the symbols of the Crucifixion.
6. Sao Joao de'El Rei, Sunday afternoon.
7. Train conductor.
8. Cold miner, Minas Geraes.
9. Indian, found only in the north.

V – *Copacabana*

1. The beach.
2. The beach.
3. Tessellated pavement, famous all over Rio.
4. Football.
5. Ice cream vendor.
6. Towards Leme, with fort on the mountain.
7. Promenade; no nice girls walks alone.

VI – *Carnival*

1. Escolas de Samba. Carnival music originates in these so-called Samba Schools, located in the steep hills inhabited by the poor. Here children are taught songs for carnival time when each group sings its best number in the parade, where they are judged and receive a plaque as prize. Rehearsals start months before carnival. Instruments are here skin-covered cigar boxes and match boxes played by fingers.
2. Man dressed in costumes of their own design.
3. Musicians preparing for the procession.

HELEN LEVITT: PHOTOGRAPHS OF CHILDREN
1943
(MARCH 10 – APRIL 18)

Direção: Nancy Newhall.

Display: (galerias do 1o. andar do museu)

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 56 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: LEVITT, Helen.
(MoMA Bulletin Vol. X No. 4).

- Checklist da exposição circulante.

- fotografia entre parêntese não tinha título na exposição.

- asterisco indica que obra certamente entrou para a coleção em algum momento da curadoria dos Newhall (outras também podem ter sido adquiridas, mas não conseguimos identificar).

New York City

Streets:

1. Harlem, 1939.*
2. (Negro girl in street).
3. (Gypsy children).

Masks:

4. Children, N.Y., 1940.*
5. (Boys with masks off).
6. 113th St., N.Y., 1940.*
7. (Maskedd children & tired woman).
8. (Masks and bugle).
9. (Mysterious figure).
10. (War paint).

Improvisations

11. (Foreign Legion).
12. (Crusaders).
13. Cops and Robbers.*
14. (Accident).
15. (Tree game #1).
16. (Tree game #2).
17. (3rd Ave. Empty lot) – tree game #3).*
18. Boys on doorway.*
19. Children climbing.*
20. Broken mirror.

Portraits

21. Two wild little girls.

22. (Cross-eyed girls and baby sister).
23. (Fat boy).
24. (Negro girl in meditation).
25. (Boy hiding behind stonelion).
26. Gypsy (Cross-eyed girls alcove).
27. (Gypsy boy, interior).

Chalk Drawings

28. ("Button to secret passage").
29. (The grownups).
30. (Wreath improved).
31. (Innocent and accident).
32. (Idea).
33. (Skirt).
34. (Snail).
35. (Champagne and roses).

Emotions

36. (Dead cat).
37. (Comforting).
38. (Curiosity).
39. (Adolescents).
40. (Easter).

Mexico

41. School courtyard, Mexico City, 1941.*
42. (Children and black dog).
43. (Boy with baseball mit).
44. (Street performance).
45. (Child carrying baby).
46. (The stranger).
47. (Paper ball game #1)
48. (Paper ball game #2).
49. (Paper ball game #3).
50. Game, Mexico City, 1941 (paper ball game #4).*
51. (Child with rabbit #1).
52. (Child with rabbit #2).
53. (Rage).
54. (Crying #1 – boy carrying child).
55. (Crying #2 – boy carrying child).
56. Tacubaya, Mexico City, 1941.*

BIRDS IN COLOR: FLASHLIGHT PHOTOGRAPHY BY ELIOT PORTER

1943

(MARCH 10 – APRIL 18)

Direção: Nancy Newhall.

Display: (galerias do 1o. andar do museu)

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 27 fotografias coloridas e 11 em preto e branco. Resultado da *Guggenheim Fellowship*. Doadas ao museu pelo fotógrafo. (54 obras foram doadas no total; a *checklist* que encontramos são das obras emprestadas para a exposição circulante – não sabemos quais exatamente foram as mostradas nesta exposição no MoMA)

Fotógrafos:

Da coleção: PORTER, Eliot.

Bulletin of MoMA: Vol. X, No. 4.

Pelas fotografias da exposição as fotografias foram divididas em duas seções: Illinois e Maine. Mas a *checklist* não apresenta essa divisão.

1. Mockingbird.
2. Curved-bill thrasher.
3. Lucy Warbler.
4. Reedwinged blackbird.
5. Road Runner.
6. Mooted oriole.
7. Field sparrow.
8. Northern Parula warbler.
9. Magnolia warbler.
10. Robin.
11. Phainopepla.
12. Pyrrhuloxia.
13. Cedar waxwing.
14. Redstart.
15. Alder flycatcher.
16. Black throated green warbler.
17. Long tailed chat.
18. Red-eyed vireo.
19. Wood thrush.
20. Baltimore oriole.
21. Verdin.
22. Hooded oriole.
23. Brown thrasher.
24. Vermilion flycatcher.
25. Arizona vireo.
26. Wood thrush.
27. Goldfinch – female.
28. Arizona Pyrrhuloxia.

29. Goldfinch – male.
30. Wood thrush.
31. Indigo bunting.
32. Arizona vireo.
33. Catbird.
34. Black-chinned humming bird.
35. Song sparrow.
36. Goldfinch.
37. Meadowlark.
38. Arizona vireo.
39. Song sparrow.
40. Wood thrush.
41. Field sparrow.
42. Double-crested cormoranta.
43. Meadowlark.
44. Magnolia warbler.
45. Green-bodied gold finches.
46. Palmer thrasher.
47. Cactus wren.
48. Northern parula warbler.
49. Road runner.
50. (?) oriole.
51. Double-crested cormorante.
52. Red-winged blackbird.
53. Eastern gold finch.
54. Jerome (?).

Willard D. Morgan é indicado como diretor do Departamento de Fotografia em abril de 1943

**TUNISIAN TRIUMPH: WAR PHOTOGRAPHS BY ELLIOT ELISOFON
1943
(JUNE 17 – JULY 25)**

Direção: Nancy Newhall.

Display: sem passaport, algumas fotografias em dupla, com a lateral unida e suspensa.

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 113 fotografias. Correspondente de guerra do revista LIFE.

Acompanhada de comentários e correspondências durante a batalha. São 9 grupos de imagens: Sened, Basilica, Air Attack, G.I., El Guettar, Mateur, Hill 609, Bizerte, Tunis (cada um deles acompanhado de um pequeno texto de introdução).

6Fotógrafos:

Da coleção: ELISOFON, Elliot.

Sened

1. Reconnaissance group receiving packages at front on day of attack.
3. Command car for reconnaissance.
5. 105 firing car for reconnaissance.
6. Stukas.
7. Stuka bombs.
8. Lt. Colonel O. W. Martin of artillery wounded but still in action.
9. Tanks moving into battle.
10. Medium tank.
11. Infantry.
13. Infantry moving.
14. Infantry advancing under a curtain of fire.
15. Infantry advancing under fire.
16. Infantry digging in.
17. Officer gives sulfa tablet to wounded gunner.
18. Flying nurse Lt. Julia Corinne Riley tends wounded on transport. Plane (El Guettar).
19. Arab killed by German shell.
22. Shelled buildings in town of Sened.
23. Shelled buildings in town of Sened: a 47mm Italian gun emplacement drew heavy fire.
25. Sergeant playing captured Italian violin.
27. German dugout.
28. German dead

Basilica

29. Church service in Basilica of St. Crispine at Tebessa.
30. Tommies assist hymn singers.
31. Church of England clergyman officiates.
32. An American Lt. Colonel joins in hymn singing.

Air Attack

33. Briefing of medium bomber crews.
34. Boston bombers over mountains.
35. Mitchells on way to Mediterranean.
36. Attacking Axis freighter.
37. Bostons at field.
38. Bostons against mountain.
39. Unloading on Maknassy.
40. Aerial gunners.
41. Pilots' quarters.

G.I.

43. P.F.C. Guthrie Cotton Wilt with 81mm mortar.
44. Sharing packages from home.

45. Wilt gets his share.
46. Home: Dugout covered by camouflaged pup tent.
47. P.F.C. Guthrie Cotton Wilt reading in natural cave.
48. Writing home.
49. One canteen of water a day for drinking and bathing.
50. His corporal.
51. His commanding officer.
52. His doctor.
54. Life and death: the importance of a spade.
55. Mud.
56. Galoshes to combat mud.

El Guettar

57. Medium tank moving up.
58. Lt. General George S. Patton watches a tank advance.
59. Tough soldiers of the First Division just back from the lines.
60. Security Co.
61. Tank destroyer. Men take cover from artillery fire.
62. They crouch in hole behind the hill.
63. They duck on hearing whistle of approaching shell.
64. They turn to see where shell has burst behind them.
65. One of their men hit by shrapnel is helped along the road.
66. Men from front lines.
68. Reconnaissance for artillery.
69. Advance operating post.
70. Camouflaged "Long Tom" advancing to new position.
71. Powder charge. Extra small bag for additional range.
72. Sitting fuse on shell.
74. Command to fire.
75. Fire.
76. Signal Corps laying wire during battle.
77. Looking for wire break.
78. Repairing line wires.
80. Engineer mine sweeper.
82. First Division Ordnance removes needed parts from previously destroyed equipment.
83. Covering 2 ½ ton truck with net after arrival at ammo dump near front.
84. Axis prisoner of El Guettar.
85. First Division – soldier shows off German helmet and rifle.
- 85b. First Division soldier with German Schmeiser.
87. Italians play cards on day of capture.
88. Italian prisoner comes with suitcase to spend week-end with Americans.
89. Prisoner examined by intelligence officer.

Mateur

92. Blowing up a Mark VI to get off road after it has been stopped by aerial attack.

- 93. Explosion of Mark VI.
- 94. Mark VI in foreground, Mark IV in background, destroyed on road to Mateur.
- 95. German tank graveyard.
- 96. Wreckage of German tank.

Hill 609

- 97. Hill 609 pastoral.
- 98. On Hill 609 German grave in foreground and 3 Teller mines under an ancient olive tree.
- 99. German cemetery near Mateur.
- 100. The American dead at Beja many of whom fell at Hill 609.

Bizerte

- 101. Only the cats were left in Bizerte.
- 102. Bombed ruins in Bizerte.
- 103. Tunis Crowds trying to change worthless Vichy money for Colonel French money.
- 104. Refugees returning.
- 105. German helmets being collected.
- 106. Captured German field guns.
- 107. Captured rifles.
- 108 a, b, c. Italian Brigadier-General Boschi worried about his luggage.
- 109. Happy Germans in truck on way to surrender.
- 110. Unhappy Germans taken early in campaign.
- 111. Germans on own trucks driving in.
- 112. Germans on Cape Bon surrendering.
- 113. German prisoners' corral.
- 114. German getting haircut.

Tunis

- 115. Wreckage of German planes at El Aounia. JU 52s in background.
- 116. Pilot cemetery at El Aounia.
- 117 a, b, c, d, e, f. Hero.
- 118. Elisofon's peep in snow bank (Sened).
- 119. Elisofon and his two Contaxes (Sened).
- 120. Burning plane from which Elisofon escaped (Sened).

Número total de imagens: 113.

(A numeração fora de ordem foi reproduzida da checklist encontrada no MoMA).

TAKING PICTURES

1943

Direção: Victor D'Amico (encarregado dos projetos educacionais do museu a partir de 1937) para centros USO (?).

Erros a serem evitados em fotografia.
Não foi encontrada qualquer outra referências sobre esta exibição.

AIRWAYS TO PEACE

1943

(JULY 2 -)

Sequencia de Road to Victory sobre fotografias aéreas. Sua relação é com geografia e guerra e não vios razão para considerá-la um show *sobre* fotografias.

Pouco material encontrado: um *press release*. (Livro Power of Display).

ACTION PHOTOGRAPHY

1943

(AUGUST 18 – SEPTEMBER 19)

Direção: Nancy Newhall (acting curator).

Display: Nancy Newhall (Primeiro andar).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. Cerca de 140 fotografias. 1 desenho em pastel e 2 pinturas a óleo.

Fotógrafos:

Da coleção: MUYBRIDGE, Eadweard; FENTON, Roger; EGERTON, Harold E.; MOHOLY-NAGY; MATTER, Herbert; MODEL, Lisette; STRAND, Paul; WRIGHT, Cedric; MORGAN, Barbara; GENTHE, Arnold; MARTIN, Paul; STIEGLITZ, Alfred; STACKPOLE, Peter; SIEGEL, Adrian; ENGEL, Morris; CARTIER-BRESSON, Henri; LEVITT, Helen; WARNECKE, William; WEEGEE; ELISOFFON, Eliot; VANDIVERT, William; BOURKE-WHITE, Margaret; FEININGER, Andreas.

Fora da coleção: DAGUERRE, Luis-Jacques-Mandé; REIJLANDER, O. G.; NADAR, Paul; JANSSEN, P.-J.-C.; MAREY, E.-J.; EAKINS, Thomas; MILLI, Gjon; BOUCHARD, Thomas; SALOMON, Erich; EISENSTAEDT, Alfred; LOHSE, Remie; STRAIT, Jesse; SORGI, I. Russell; PAYNE, Charles; JONES, James A.; SHEARÉ, San; COSTA, Joseph; THEISEN, Earl; STOCK, George; HAGENGUTH, J. H.; PALME, Arthur.

Várias labels com minibiós, informações técnicas, comparações entre fotógrafos.
(Na lista está anotado checklist B).

1. DAGUERRE, Luis-Jacques-Mandé. View of Parisian street, 1837. Courtesy Bavarian National Museum, Munich.
2. DAGUERRE, Luis-Jacques-Mandé. View of Parisian street, 1837. Courtesy Bavarian National Museum, Munich.
3. FENTON, Roger. Picadilly, 1857. Collection of the Museum of Modern Art.
4. Illustrations drawn from instantaneous photographs for “The Human Wheel, its spokes & felloes”, by Oliver Wendell Holmes. Atlantic Monthly, May 1863.

5. REIJLANDER, O. G. Instantaneous photographs of human emotions, 1860-1872.
6. NADAR, Paul. "The art of living a hundred years, Three interviews with M. Chevreul on eve of his 101st year". *Le Journal Illustré*, Sept. 5, 1886.
7. MUYBRIDGE, Eadweard. Galloping horse, c. 1887. Collection of the Museum of Modern Art.
8. JANSSEN, P.-J.-C. "Transit of Venus", December 8, 1874. Positive from plate obtained with "astronomical revolver".
9. MAREY, E.-J. Photographic gun, 1882, based on Janssen's "astronomical revolver".
10. MAREY, E.-J. Stereoscopic trajectory of a spangle placed at level of the lumbar vertebra of a man walking away from the camera.
11. MAREY, E.-J. Black figure with white outlines, used in extreme multiple exposure to prevent confusion of images.
12. MAREY, E.-J. Chronophotographic set to record a falling object, c. 1883.
13. MAREY, E.-J. Chronophotographic setup.
14. MAREY, E.-J. Leaping an obstacle.
15. MAREY, E.-J. Running.
16. MAREY, E.-J. Walking.
17. MAREY, E.-J. Images of a runner reduced to a system of bright lines.
18. MAREY, E.-J. Analysis of the speed of a blow with cane. Successive images at 1/50 second intervals.
19. MAREY, E.-J. Single stick taken at rapid intervals on a sensitive film.
20. MUYBRIDGE, Eadweard. Pole vaulter, 1884-1887. Collection of the Museum of Modern Art.
21. EAKINS, Thomas. Pole vaulter, 1884-1885.
22. MAREY, E.-J. Pole vaulter, 1883-1886. From "Movement", by E.-J. Marey.
23. EDGERTON, Harold E. Cracking glass, 1939. Silhouette method: the negative, placed in contact with the glass, was also pierced by the bullet. Exposure 1/1,000,000 second.
24. EDGERTON, Harold E. Firing a Mauser automatic, 1939. Exposure 1/1,000,000 second.
25. EDGERTON, Harold E. Silhouette photograph of .22-caliber, long-rifle bullet in flight, 1938. Object passes between open-air spark and plate. Exposure 1/1,000,000 second.
26. a, b, c. EDGERTON, Harold E. Bullet steel block and liquefying, 1939. Exposure 1/1,000,000 second.
27. EDGERTON, Harold E. Action of water revolving about a ship's propeller, 1939. Exposure 1/1,000,000 second.
28. MILI, Gjon. Propeller gun. Exposure 1/1,000,000 second.
29. MILI, Gjon. Sharpshooter falling. Illustration for an army manual.
30. MILI, Gjon. Garroting sentry. Illustration for an army manual.
31. a, b, c, d, e. EDGERTON, Harold E. Bat in flight, 1938.
32. a. EDGERTON, Harold E. Indian club routine, 1939. Prolonged exposure.
- 32.b. EDGERTON, Harold E. Indian club routine, 1939. Prolonged exposure. Stroboscopic light.

33. EDGERTON, Harold E. Swirls and eddies of a tennis stroke, 1939. Multiple exposure. Stroboscopic light.
34. EDGERTON, Harold E. Half flip, 1941. Multiple exposure, 10 flashes per second.
35. MILI, Gjon. Negro leaping hurdle. Multiple exposure. Stroboscopic light.
36. MILI, Gjon. Girl skipping rope. Multiple exposure. Stroboscopic light.
37. MILI, Gjon. Hitchcock directing "Shadow of a Doubt", 1943.
38. MUYBRIDGE, Eadweard. Parrot in flight, 1883-1887. Approximate exposure 1/5000 second. Collection The Museum of Modern Art.
39. EDGERTON, Harold E. Homing pigeon in flight: ascent, 1935. Exposure 1/1,000,000 second.
40. MUYBRIDGE, Eadweard. Fencers, 1883-1887. Approximate exposure 1/5000 second. Collection The Museum of Modern Art.
41. MAREY, E.-J. Fencer lunging, 1883-1886. From "Movement", by E.-J. Marey. Multiple exposure.
42. EDGERTON, Harold E. Fencing: making the foil blade fly, 1939. Multiple exposure. Stroboscopic light.
43. EDGERTON, Harold E. Fencers, 1939. Multiple exposure. Stroboscopic light.
44. MAREY, E.-J. Sphere created by rotation of an arc. From "Movement" by E.-J. Marey.
45. Mathematical models from a catalogue.
46. MOHOLY-NAGY, L. Moving sculpture and its multiple image.
47. MATTER, Herbert. Mobile by Alexander Calder. Multiple exposure.
48. REIJLANDER, O. G. Boy washing his hands, 1860.
49. Degas, Hilaire-Germain-Edgar. Woman washing, c. 1870. Pastel.
50. Balla, Giacomo. Progressive lines plus dynamic sequences (the swifts), 1913. Oil.
51. MAREY, E.-J. Bird in flight, 1883-1888. Multiple exposure.
52. Duchamp, Marcel. Nude descending a staircase, 1912. Oil.
53. MILI, Gjon. Nude descending a staircase, 1943. Multiple exposure. Stroboscopic light.
54. MODEL, Lisette. Window reflections, New York, 1940. Lent by the photographer.
55. STRAND, Paul. New York, 1916. Gravure. Collection The Museum of Modern Art.
56. STRAND, Paul. Woman yawning, 1916. Gravure. Collection The Museum of Modern Art.
57. WRIGHT, Cedric. Cadenza, 1939. Collection The Museum of Modern Art.
58. BOUCHARD, Thomas. Study with figures and shadows, Bennington, Vermont, 1937. Doris Humphrey-Charles Weidman Group. Graflex camera, exposure 1/350 at f/8, at noon. Lent by the photographer.
59. BOUCHARD, Thomas. Cylonic figure, New York, 1935. Helen Tamiris. Graflex camera, exposure 1/800, hypersensitized negative, studio lighting. Lent by the photographer.
60. BOUCHARD, Thomas. Static figures, New York, 1939. Doris Humphrey-Charles Weidman Group. Graflex camera, exposure 1/800, hypersensitized negative, studio lighting. Lent by the photographer.

61. BOUCHARD, Thomas. Modern sybils, New York, 1939. New York University Dancers: Martha Hill Group. Graflex camera, exposure 1/800, hypersensitized negative, studio lighting. Lent by the photographer.
62. BOUCHARD, Thomas. Theatre piece, New York, 1937. Doris-Humphrey-Charles Weidman Group. Graflex camera, exposure 1/800, hypersensitized negative, studio lighting. Lent by the photographer.
63. BOUCHARD, Thomas. Valeska Gurt, 1937, New York, 1937. Graflex camera, exposure 1/200 against window. Lent by the photographer.
64. MORGAN, Barbara. Martha Graham and Erick Hawking in "American Document". 5 x 7 Graflex, f/8, 1/100, flood and spot. Collection The Museum of Modern Art.
65. MORGAN, Barbara. Martha Graham in "Letter to the World". 4x5 Speed Graphic, f/8, 1/800, flash. Lent by the photographer.
66. MORGAN, Barbara. Doris Humphrey-Charles Weidman Group in "Lynchtown". 4x5 Speed Graphic, f/8, 1/200, multiple flash. Lent by the photographer.
67. MORGAN, Barbara. Martha Graham. 4x5 Speed Graphic, f/16, 1/10,000. Kodatron. Lent by the photogrpaher.
68. MORGAN, Barbara. Jane Dudley, Sophie Maslow, Frieda Flier, Martha Graham Group in "Celebration". 4x5 Speed Graphic, f/8, 1/700, multiple flash. Lent ny the photographer.
69. MATTER, Herbert. Multiple hands, 1939. Collection The Museum of Modern Art.
70. GENTHE, Dr. Arnold. The street of the gamblers, Chinatown, San Francisco, between 1896-1906. Collection The Museum of Modern Art.
71. GENTHE, Arnold. San Francisco, April 18, 1906. Sacramento Street. Collection The Museum of Modern Art.
72. MARTIN, Paul. Policeman's funeral, London, 1894-1896.
73. STIEGLITZ, Alfred. Winter, Fifth Avenue, 1892. Lent by the photographer.
74. STIEGLITZ, Alfred. Terminal, 1892. Lent by the photographer.
75. STIEGLITZ, Alfred. The Five Points, 1892. Lent by the photographer.
76. STIEGLITZ, Alfred. Coentries Slip, 1892. Lent by the photographer.
77. STIEGLITZ, Alfred. The streetsweeper. Lent by the photographer.
78. STIEGLITZ, Alfred. Paris Street, 1894. Lent by the photographer.
79. STIEGLITZ, Alfred. Rain, 1897. Lent by the photographer.
80. SALOMON, Dr. Erich. Conference in Rome. Courtesy of Life Magazine.
81. EISENSTAEDT, Alfred. Salvation Army, Berlin, 1928. Courtesy of Pix, Inc.
82. LOHSE, Remie. Burlesque, 1933. Lent by Julien Levy.
83. STACKPOLE, Peter. Carole Lombard, Charles Laughton, and Director Garson Kanin watching rushes of the "They Know What They Wanted", August, 1940. Courtesy of Life Magazine.
84. SIEGEL, Adrian. Rachmaninoff conducting, 1941. Lent by the photographer.
85. ENGEL, Morris. Coney Island, 1939. Lent by the photographer.
86. (em branco).
87. ENGEL, Morris. Street scene, subway kiosk, New York, 1940. Collection The Museum of Modern Art.

88. CARTIER-BRESSON, Henri. Children playing in ruins, Spain, 1934. Gift by James Thrall Soby.
89. CARTIER-BRESSON, Henri. Boy running, Spain, 1934. Gift by James Thrall Soby.
90. (em branco).
91. LEVITT, Helen. Children playing with a broken mirror, New York, 1940. Collection The Museum of Modern Art.
92. LEVITT, Helen. Girl's game, Mexico City, 1940. Collection The Museum of Modern Art.
93. WARNECKE, William. Shooting of Mayor Gaynor, 1910. Courtesy of the New York World-Telegram.
94. STRAIT, Jesse. Brooklyn Tragedy, 1935. Courtesy of International News Photos.
95. SORGI, I. Russell. Plunge victim, 1942. Courtesy of Press Association.
96. PAYNE, Charles. Police problem, 1942. Courtesy of The Daily News.
97. JONES, James A. Raising of submarine Squalus off Portsmouth, N.H., 1939. Collection The Museum of Modern Art.
98. Republic Steel Riot, Chicago, 1937. Newsreel movie camera. Collection The Museum of Modern Art.
99. SHEARÉ, San. Hindenburg explosion at Lakehurst, 1937. Courtesy International News Photos.
100. COSTA, Joseph. Joe Luis vs. Arturo Godoy, 1940. Courtesy of The Daily News.
101. International News Photos. Knockout, 1938.
102. THEISEN, Earl. Man falling off horse, 1937. Courtesy of Look Magazine.
103. WEEGEE (Arthur Felling). Police raise victim of auto accident from Harlem River, 1942. Collection The Museum of Modern Art.
104. WEEGEE (Arthur Felling). Woman weeps over her lover shot by rival, 1941. Collection The Museum of Modern Art.
105. WEEGEE (Arthur Felling). Brooklyn children see grumbler murdered, 1941. Collection The Museum of Modern Art.
106. WEEGEE (Arthur Felling). Mother and daughter watching tenement fire in which relatives burn to death, Brooklyn, 1939. MoMA.
107. International News Photos. Premature explosion, New Zealand, 1942.
108. Twentieth Century Fox. "Desert Victory", 1943.
109. ELISOFON, Eliot. Boston bombers against mountain, Tunis, 1943. Lent by the photographer.
110. ELISOFON, Eliot. Firing "Long Tom", Tunisia, 1943. . Lent by the photographer.
111. ELISOFON, Eliot. Bombing Axis freighter, 1943. Lent by the photographer.
112. STROCK, George. Dying Jap, 1943. Courtesy of Associated Press.
113. a, b, c, d. U.S. Navy. Pearl Harbor, December 7, 1941.
114. Sovfoto. Fighting in Stalingrad.
115. London Daily Mirror. Survivors of the Bismarck.
116. (em branco).
117. a. U.S. Navy. Death of a carrier. Battle of Midway.
117. b. U.S. Navy. Death of a carrier. Battle of Santa Cruz.
117. c. U.S. Navy. Death of a carrier. Battle of Coral Sea.

117. d. U.S. Navy. Death of a carrier. Battle of the Wasp.
118. (em branco).
119. U.S. Navy. Depth charge.
120. International News Photos. Mother and grandmother mourn loss of child, Singapore, 1941.
121. VANDIVERT, William. Incendiary bomb, London, 1940. MoMA.
122. U.S. Navy. Fire-fighting on tanker.
123. Press Association. Crying frenchman, 1941.
124. BOURKE-WHITE, Margaret. Bombing of the Kremlin, 1941. Courtesy of Life Magazine.
125. Twentieth Century Fox. "Desert Victory", 1943. Battlefeld at night.
126. HAGENGUTH, J. H. Lightining strikes the Empire State Building. Multiple exposure. Lent by the photographer. Courtesy of the General Eletric Company.
127. PALME, Arthur. Man-made lighting. A 13-1/2 foot single phase 60 cyole arc. Lent by the photographer. Courtesy of General Eletric Company.
128. FEININGER, Andreas. Traffic at night. Lent by the photographer.
129. MORGAN, Barbara. Abstraction. Collection MoMA.
130. Morehouse's comet, November 6, 1908 III. Yerkes Observatory.
131. Ursa Major, spiral nebula, exposure 4 hours, 2 minutes, Feburary 5, 1910.
132. Cygnus, filamentary nebula, exposure 7 hours, August 3, 1921. Mt. Wilson Observatory.
133. Orion, nebula south of Zeta Orionis, containing Dark Bay, exposure 3 hours, November 13, 1920. Mt. Wilson Observatory.

**THE MUSEUM OF MODERN ART PHOTOGRAPHY CENTER
BULLETIN VOL. XI NO. 2, OCT-NOV, 1943.**

**ABRE O PHOTOGRAPHY STUDY CENTER - na rua 54 - DIA 3 DE NOVEMBRO
O 3o. andar no prédio da rua 53 se torna galeria permanente de Fotografia**

**ADAMS, EMERSON, STIEGLITZ, STRAND, WESTON (ou New Acquisitions)
1943
(NOVEMBER 3 - ?)**

Direção:

Display: (*Photography Room*, coleção permanente; terceiro andar do museu).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 23 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: ADAMS, Ansel; EMERSON, P. H.; STIEGLITZ, Alfred; STRAND, Paul; WESTON, Edward.

Fora da coleção: 0.

Labels com mini-biografias.

ADAMS, Ansel

1. Moonrise, New Mexico, 1941. Gift of the photographer, [1943].

EMERSON, P. H.

2. Gathering waterlilies, East Anglia, 1886. Given snonymously.
 3. Snipe shooting, East Anglia, 1886. Given snonymously.
 4. Setting up the bow-net, East Anglia, 1886. Given snonymously.
 5. Rowing home the school-stuff, East Anglia, 1886. Given snonymously.
- [obras do livro sobre East Anglia]

STIEGLITZ, Alfred

6. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 7. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 8. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 9. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 10. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 11. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 12. Equivalents, Lake George or New York, 1921-1938. Given anonymously.
 13. Equivalents, Lake George, 1923-1938. Given anonymously.
 14. Equivalents, Lake George, 1923-1938. Given anonymously.
- [adquiridos em 1943]

STRAND, Paul

15. Driftwood, Gaspé, Quebec, 1929. Purchase fund.
 16. Window, Ghost Town, Red River, New Mexico, 1932. Purchase fund.
 17. Motion picture camera, New York, 1923. Gift of the photographer.
 18. Portrait, New York, 1915. Gift of the photographer.
 19. Ranchos de Taos, New Mexico, c. 1931. Gift of the photographer.
- [adquiridos em 1943]

WESTON, Edward.

20. Tomato field, Monterey coast, California, 1937. Given anonymously.
 21. Nude on sand, Oceano, California, 1936. Given anonymously.
 22. Sand dunes, Oceano, California, 1936. Given anonymously.
 23. Iceberg Lake, Sierra Nevada, California, 1937. Given anonymously.
- [adquiridos em 1941]

100 YEARS OF PORTRAIT PHOTOGRAPHY PORTRAIT

1943

(NOVEMBER 4 – DECEMBER 7)

Direção: William Morgan e Nancy Newhall. (*Experimental Gallery, Photography Study Center*)

Display:

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 76 fotografias. 38 fotógrafos.

Fotógrafos:

Da coleção: ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; ALVAREZ-BRAVO, Manuel; ATGET, Eugène; BRADY, Matthew B.; BRASSAÏ; BRUEHL, Anton; CAMERON, Julia Margaret; CARTIER-BRESSON, Henri; ELISOFFON, Eliot; EVANS, Walker; HILL, David Octavius; HINE, Lewis; LANGE, Dorothea; LEVITT, Helen; LYNES, George Platt; MODEL, Lisette; MORGAN, Barbara; NEWMAN, Arnold; NORMAN, Dorothy; MAN RAY; ROGI-ANDRÉ; ROTHSTEIN, Arthur; SHEELER, Charles; STEICHEN, Edward; STIEGLITZ, Alfred; STRAND, Paul; VANDIVERT, William; WESTON, Edward; WHITE, Clarence.

Fora da coleção: BLUMENFELD, Erwin; COLMAN, Elizabeth; DAHL-WOLFE, Louise; FREED, Sybil; HALSMAN, Philippe; HERRMANN, Klaus W.; JACOBI, Lotte; MURAY, Nickolas.

Label de abertura e *labels* sobre fases ou estilos (Introduction, The Great Tradition, Emotional Realism, New Techniques, New Approaches 1: Close-up, New Approaches 2: Comment, New Approaches 3: Relations).

ABBOTT, Berenice

1. Philip Evergood, 1943. Lent.
2. James Joyce, Paris, 1928. Lent.
3. Hands of an esthete, Paris, 1927. Lent.
4. Eugene Atget, Paris, 1927. Lent.

ADAMS, Ansel

5. Man of Laguna Pueblo, New Mexico, 1937. MoMA.

ALVAREZ-BRAVO, Manuel

6. Coiffure, Mexico. MoMA.

ATGET, Eugène

7. Rue Mouffetard, Paris, c. 1900. MoMA.

BLUMENFELD, Erwin

8. 5 photographs, 1942. Lent.

BRADY, Matthew B.

9. Gen. Robert E. Lee, C.S.A. MoMA.
10. Walt Whitman. MoMA.
11. Abraham Lincoln, President, U.S. MoMA.

- 12. Gen. Ulysses S. Grant at Cold Harbor. MoMA.
- 13. Nathaniel Hawthorne. MoMA.
- 14. Lovejoy, Hon. Owen, Illinois. MoMA.

BRASSAI

- 15. Café, Paris. MoMA.

BRUEHL, Anton

- 16. Mexico, 1943 (Kodachrome). Lent.

CAMERON, Julia Margaret

- 17. Sir John Herschel, England, 1867. MoMA.

CARTIER-BRESSON, Henri

- 18. (Man in cloak on boulevard). MoMA.
- 19. Spectators at parade, Paris, 1938. MoMA.
- 20. (Woman leaning through a door). MoMA.

COLMAN, Elizabeth

- 21. Marian Greenwood, 1941. Lent.

DAHL-WOLFE, Louise

- 22. Portrait of my sister, Frenchtown, N.J. Lent.

ELISOFFON, Eliot

- 23. Memphis child bride, 1940. Lent.

EVANS, Walker

- 24. Alabama cotton tenant farmer's wife, 1936. Lent.
- 25. 42nd Street, New York, 1929. Lent.

FREED, Sybil

- 26. Ruth, 1939. Lent.

HALSMAN, Philippe

- 27. André Gide, Paris, 1938. Lent.
- 28. Harold Ickes, Washington, 1942. Lent.

HERRMANN, Klaus W.

- 29. Marc Chagall and his wife, 1942. Lent.
- 30. Fernand Leger, 1942. Lent.

HILL, David Octavius

- 31. Lady Mary Ruthven, c. 1843. MoMA.
- 32. Dr. Munro. Lent The Metropolitan Museum of Art.
- 33. Mr. And Mrs. Campbell. Lent The Metropolitan Museum of Art.

HINE, Lewis

34. Peace, Ellis Island, 1939. MoMA.

JACOBI, Lotte

35. Dr. Thomas Mann and his wife, Princeton. Lent.

36. Albert Einstein, Princeton, 1939. Lent.

LANGE, Dorothea

37. Daughter of a migrant Tennessee coal miner living in American River Camp, near Sacramento, California, 1936. MoMA.

LEVITT, Helen

38. Woman, Mexico City, 1941. MoMA.

39. Adolescents, New York, 1941. Lent.

LYNES, George Platt

40. Gertrude Stein, 1931. Lent.

MODEL, Lisette

41. Gambler type, French Riviera, 1938. MoMA.

MORGAN, Barbara

42. Helen, 1943. Lent.

MURAY, Nickolas

43. Frida Kahlo de Rivera, 1940. Lent.

NEWMAN, Arnold

44. Moses Soyer, New York, 1942. MoMA.

45. Piet Mondrian, New York, 1942. MoMA.

46. Fernand Leger, 1941. MoMA.

NORMAN, Dorothy

47. Portrait of Alfred Stieglitz, 1934. MoMA.

MAN RAY

48. Marcel Duchamp, 1930. MoMA.

49. Constantin Brancusi, 1932. MoMA.

50. (Woman), 1930. MoMA.

ROGI-ANDRÉ

51. Max Ernst, Paris, 1935. MoMA.

52. Picasso, Paris, 1935. MoMA.

ROTHSTEIN, Arthur

53. Sharecropper's wife and child, Arkansas. MoMA.

SHEELER, Charles

54. Aunt Mary, Williamsburg, Virginia, 1936. MoMA.

STEICHEN, Edward

55. José Iturbi. MoMA.

56. George Bernard Shaw, 1907. MoMA.

STIEGLITZ, Alfred

57. Charles Demuth, 1922. Lent.

58. Dorothy Norman, A Portrait, A, 1932. Lent.

59. Dorothy Norman, A Portrait, B, 1932. Lent.

60. Dorothy Norman, A Portrait, C, 1932. Lent.

61. Georgia O'Keeffe, A Portrait, A, 1918. Lent.

62. Georgia O'Keeffe, A Portrait, B, 1919. Lent.

63. Georgia O'Keeffe, A Portrait, C, 1924. Lent.

64. O'Keeffe's hands and horse's skull, 1930. MoMA.

65. Georgia O'Keeffe, 1932. MoMA.

66. Venetian gamin, 1887. MoMA.

STRAND, Paul

67. Blind, New York, 1916. Lent The Metropolitan Museum of Art.

68. Fisherman, Gaspé, Quebec, 1936. Lent.

69. Bride, Vermont, 1942. Lent.

VANDIVERT, William

70. General Wladyslaw Sikorski, London, 1941. Lent.

WESTON, Edward

71. Manuel Hernandez Galvan, Mexico, 1924. MoMA.

72. Johan Hagemeyer, San Francisco, 1925. Lent E. I.

73. Jean and Zohmah Charlot, Point Lobos, 1939. Lent E. I.

74. W. Edmondson, sculptor, Nashville, 1941. Lent E.I.

75. Mr. And Mrs. Fry of Texas, 1941. Lent E. I.

WHITE, Clarence

76. Letitia Felix, Newark, Ohio, c. 1897. MoMA.

***CHRISTMAS SALE OF PORTRAIT PHOTOGRAPHY
(December 13 – December 31, 1943)***

Abbott, Berenice

1 print and duplicate \$10. Each.

Adams, Ansel
26 prints \$10. Each.

Atget, Eugene
7 prints and 2 duplicates \$10. Each.

Berhard, Ruth
3 prints and 1 collage \$50. Each & \$75.

Feininger, Andreas
10 prints \$10. Each.

Freed, Sybil
7 prints \$10. Each.

Hine, Lewis
(Photo League - Marion Older)
4 prints \$5. Each.

Muybridge, Eadweard
(from Robert Dennis)
Album – Animal Locomotion \$20. Up.

Newman, Arnold
6 prints \$15. & \$10. Each

Stieglitz, Alfred
1 print \$75.

Strand, Paul
1 print \$75.

Ylla
3 prints, 1 duplicate \$10. Each.

From Photography Collection:

Fenton
15 prints \$10. & \$5. Each.

Jackson
8 prints \$10. Each.

Weston, E.

1 print (71.39) \$15.

These were the prints sold:

Abbott – 1 print – New York at Night (43.3039.1)

Atget – 1 print – Rue Mouffetard, Paris (43.3032)

Adams – 4 prints – Tree, Clacier Pt. Road, Yosemite Nat'l Pk., Winter (43.3064)

Trees, Snow, Yosemite (43.3081)

Branches, Snow, Yosemite (43.3083)

Trees, road, snow, Yosemite (43.3086)

MEXICO: 8 PHOTOGRAPHERS

1943-44

(DECEMBER 13 – 13 FEBURARY)

Direção: Nancy Newhall.

Display: (Study Center).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 80 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: WESTON, Edward; ALVAREZ-BRAVO, Manuel; STRAND, Paul; LEVITT, Helen; REYNOSO, Antonio; BRUEHL, Anton, HENLE, Fritz.

Fora da coleção: SMITH, Bradley.

As informações quanto a procedência é da época da exposição, o que pode ter mudado até o fim da curadoria dos Newhall.

[Informações adicionais encontradas em outros documentos estão entre barras]

WESTON, Edward

1. Jose Clemente Orozco, 1930.
 2. Pulqueria, Mexico, 1926.
 3. Pulqueria, 1926.
 4. Tepotlotsan, 1924.
 5. From our Azotea.
 6. Caxaca, 1926 (two women with baskets).
 7. San Juan Teotihuacan, 1923 – desde La Piramide del sol.
 8. Cuernavaca, 1924.
 9. (Girl sitting on couch), 1923.
 10. Xanicho, 1926.
 11. Arcos, Oaxaca, 1926 (doorway).
- 9 empréstimos extendidos.

ALVAREZ BRAVO, Manuel

12. Coiffure, Mexico.
13. The Window. [provavelmente também chamada “The Dauther of Dancers”, 1933]
14. Eating place. [provavelmente também chamada “Chrouched Ones”, 1934]
15. Workman assassinated in street. [provavelmente também chamada “Striking workman murdered, 1934]

Todas da coleção do MoMA.

STRAND, Paul

16. Church, Coapixtla.
17. Women of Santa Anna, Michoacan.
18. Woman and boy, Tenancingo.
19. Cristo with Thorns, Huexotla.
20. Plaza, State of Puebla.
21. Boy, Hidalgo.
22. Man, Tenancingo.
23. Cristo, Oaxaco.
24. Virgin, San Felipe, Oaxaca.
25. Woman, Patzcuaro.

Todas da coleção do MoMA.

LEVITT, Helen

26. Courtyard.
27. (man and woman) Mexico City.
28. (drunk) Mexico City.
29. (eating) Mexico City.
30. (people in park) Chapultepec Park, Mexico City.
31. (people in park) Chapultepec Park, Mexico City.
32. (people in park) Chapultepec Park, Mexico City.
33. Tacubaya (girl walking).

Todas emprestadas pela fotógrafa.

REYNOSO, Antonio

34. By the market of mercy. [entrará na da coleção do MoMA]
35. Fear.
36. Street of solitude.
37. Annunciation. [entrará na da coleção do MoMA]
38. Loneliness.

Cortesia de H. Felix Krauss.

BRUEHL, Anton

39. (little girl – bird cages above).
40. (hands).
41. (two little girls).
42. (head of a woman in shawl).
43. (woman holding a baby in shawl).
44. (kodachrome – man, woman & child).

45. (kodachrome – two Mexican girls and man).
Emprestadas pelo fotógrafo.

SMITH, Bradley

46. (women and children walking up steps).
47. (woman holding small child).
48. (woman being given injection).
49. (people sitting on both sides of corridor).
50. Motion picture advertisement sign line Mexico City's main streets.
51. Finished set of "El Chino Poblano".
52. Camera crew shooting "Divorciados". (pode estar escrito errado).
53. Mexican heroines usually dies.
54. Location.
55. Cantinflas, Latin America's greatest comedian.
56. Still man.
57. "Young neighbors".
Emprestadas pelo fotógrafo.

HENLE, Fritz

58. Tree at Borda Ranch at Taxco Viejo.
59. Old Indian woman, Taxco.
60. Diego Rivera.
61. Mariachis in Taxco.
62. New children's hospital, Mexico City.
63. Silver miners, Taxco.
64. Arsenal, Mexico City.
65. Dyeing textiles, Cuernavaca.
66. Munitions worker, Mexico City.
67. Oil industry, Mexico.
68. Coastguard, Vera Cruz.
69. Lombardo Toledano.
70. Mexico City: illumination for national holiday.
71. Nievis.
72. Tortilla maker.
73. Eager to learn, Mexico City.
74. Tomasito.
75. Idyll on the road to Tepozotlan.
76. Little indian girl and cactus fence.
77. Storm over Santa Prisca, Taxco.
78. Nievis.
79. Ancient god, National Museum.
80. Sculpture, Pyramid of Teotihuacan.
Emprestadas pelo fotógrafo.

PICTORIALISM IN TRANSITION

1944

(FEBURARY 16 – MARCH 19)

Direção: (provavelmente Willard Morgan – livro de Nancy).

Display: (*Photography Center*).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 74 fotografias. 39 fotógrafos. *Study Show*.

Fotógrafos:

Da coleção: VEISSI, Harriet; WHITE, Clarence; ROTAN, Thurman; STIEGLITZ, Alfred; GENTHE, Arnold.

Fora da coleção: ULMAMNN, Doris; LIEBMAN, Alice Meyer; MARTIN, Ira; JANSSEN, Robert; JOHNSTON, J. Dudley; KOPPITZ, Rudolf; GUNDERSON, S.; KALES, Arthur; HUTCHINSON, Eugene; MORTIMER, F. J.; KEIGHLY, Alexander; ZERBE, William H.; MISSONE, Leonard; SUMAN, George; HATRY, Mildred; DU LAC, Marcelle; HARRIS, Gil; KNOPS, Len; BAKER, Lester L.; YARRINGTON, C. A.; MOOG, George; DAVIS, Ruth; CHURCH, Aaron; JAMES, Helen; LEGWIN, L. R.; PERKINS, B. R.; SCHRODER, Charles B.; KASEBIER, Gertrude; RUZICKA, D. J.; WEIL, Emmanuel M.; GRIERSON, Samuel; NAVARRA, Frank; ISAACSON, J. D.; SALOMON, Helen.

Empréstimos:

ULMANN, Doris

1. Spinning wheel, Beaver Lake, Asheville.
 2. Tennessee girl with dulcimer – mountain troubadore.
 3. (Woman weaving basket).
 4. (Loon and basket).
 5. (Girl at window).
 6. (Woman playing guitar).
 7. 1934 Solinda, N.C. Lent by Allan Eaton, Russell Sage Foundation.
- [1-6: provavelmente as emprestadas pela Doris Ulmann Foundation]

LIEBMAN, Alice Meyer

8. The Canadian Rockies, glacier and marine, 1920.
9. The Canadian Rockies, 1916
10. The Canadian Rockies.
- 11.

MARTIN, Ira

12. (old buggy) Ira Martin
13. Fram – midsummer.
14. (Trees and cabin).
15. An abandoned street: railway.

JANSSEN, Robert

- 16. (trucks of trees).
- 17. (Fungus growth on tree stump).
- 18. (Tree roots).
- 19. (Woman painting).
- 20. Picket fence in front of garden).

VEISSI, Harriet

- 21. (Seascape).

JOHNSTON, J. Dudley

- 22. Venice, A Tragetto. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

KOPPITZ, Rudolf

- 23. Movement, N.B. Lent by J.M. Bing. [provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

GUNDERSON, S.

- 24. Torque, N.B. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

KALES, Arthur

- 25. Anna May Wong. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

HUTCHINSON, Eugene

- 26. Eighty-Five Years. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

MORTIMER, F. J.

- 27. All's Well. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

KEIGHLY, Alexander

- 28. Field Workers. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

ZERBE, William H.

- 29. Smoke Eaters. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

MISSONE, Leonard

- 30. Pluie en Namur. Lent by J.M. Bing.
[provavelmente emprestadas da Oval Table Society]

SUMAN, George

31. Pacific Shore. Lent by Rockefeller Center C.C.

HATRY, Mildred

32. Nouvelles des Victoire. Lent by Rockefeller Center C.C.

DU LAC, Marcelle

33. Speckled Carp. Lent by Rockefeller Center C.C.

HARRIS, Gil

34. Beating the Heart. Lent by Rockefeller Center C.C.

KNOPS, Len

35. Familiar Skyline. Lent by Rockefeller Center C.C.

BAKER, Lester L.

36. Storm Cloud. Lent by Rockefeller Center C.C.

YARRINGTON, C.A

37. (Dog on steps). Lent by Rockefeller Center C.C.

38. (Four sailors and a girl). Lent by Rockefeller Center C.C.

MOOG, George

39. Church pattern. Lent by Rockefeller Center C.C.

DAVIS, Ruth

40. The troubadour. Lent by Rockefeller Center C.C.

CHURCH, Dr. Aaron

41. Ages Old. Lent by Rockefeller Center C.C.

JAMES, Helen

42. Holding His End Up. Lent by Rockefeller Center C.C.

Legwin, L.R.

43. Priscilla, 1942. Lent by Rockefeller Center C.C.

PERKINS, Dr. B.R.

44. Snow Trail. Lent by Rockefeller Center C.C.

SCHRODER, Charles B.

45. A Star in Born. Lent by Rockefeller Center C.C.

KASEBIER, Gertrude

46. The Red Man. Lent by Mrs. Hermine Turner.

- 47. Story Book. Lent by Mrs. Hermine Turner.
- 48. Happy Days. Lent by Mrs. Hermine Turner.
- 49. Rodin. Lent by Mrs. Hermine Turner.
- 50. Blessed art thou among women. Lent by Mrs. Hermine Turner.

WHITE, Clarence

- 51. (Woman making bed). Lent by Ira Martin.

RUZICKA, Dr. D.J.

- 52. The Circle of Life.

WEIL, Emmanuel M.

- 53. Spring.

GRIERSON, Samuel

- 54. (Parking).

ROTAN, Thurman

- 55. SS Urugayo, Lent by Emanuel Weil.

MARTIN, Ira

- 56. The Steel Mill. Lent by Emanuel Weil.

NAVARRA, Frank

- 57. (Two silos).

JANSSEN, Robert

- 58. Big Bizness.
- 59. (Flowering shrub near window).
- 60. (Icicles).

ISAACSON, J.D.

- 61. Rabinovitch.
- 62. Portrait.

SALOMON, Helen

- 63. (Multiple Image).
- 64. (Two children in swings).
- 65. (Urn and staircase).
- 66. (Man smoking).

STIEGLITZ, Alfred

- 67. Equivalent 277, Series A. Lent by Nancy Newhall.

Coleção do MoMA:

GENTHE, Arnold

- 68. Shop in Chinatown, San Francisco, between 1896-1906.
- 69. A holiday visit, Chinatown, San Francisco, between 1896-1906.
- 70. The Chinese Salvation Army, Chinatown, San Francisco, between 1896-1906.
[na coleção desde 1940]

WHITE, Clarence

- 71. The orchard, Newark, Ohio, 1902.
- 72. Illustration to “ Eben Holden”, 1902.
- 73. The old canal, Newark, Ohio, 1899.
- 74. Blindman’s buff, Newark, Ohio, c. 1902.
[na coleção desde 1942]

STIEGLITZ, Alfred

- 75. The torso, Mildred Cramer Series, N.Y., Dec..1907.
[na coleção desde 1942]

THE AMERICAN SNAPSHOT

An exhibition of the Folk Art of the Camera

1944

(MARCH 1 – April 30)

Direção: Willard D. Morgan (Diretor do Departamento de Fotografia).

Display: 2o. andar do museu.

Catálogo: Catálogo (brochura), com texto de James Thrall Soby (Acting Chairman, Depto de Fotografia), e Willard D. Morgan, editado por Morgan. Apenas no catálogo há crédito às fotografias reproduzidas ali.

Características: Coletiva, sem crédito nas fotografias. 350 fotografias, 48 kodachromes. Fotografias feitas entre 1888 e 1944 (a maior parte nos últimos 15 anos). Todas as imagens foram escolhidas por Morgan a partir das fotografias de concursos da Kodak (patrocinadora da exposição).

Fotógrafos: não identificados.

NEW WORKERS

1944

(MARCH 22 – APRIL 30)

Direção: Nancy Newhall.

Display: (Photography Center)

Catálogo: Foi criado um catálogo, mas ele não foi encontrado no museu. Segundo uma matéria de jornal sabemos de sua existência. Contudo, acreditamos que tenha sido em forma de brochura, mais como um guia do que como livro.

Características: Coletiva, com número de imagens incerto.

Fotógrafos:

Da coleção: MODEL, Lisette, ROSENBLUM, Walter; ENGEL, Morris; SIEGEL, Adrian.

Fora da coleção: CANDELARIO, John.

MODEL, Lisette

Ensaio: "2 Nightclubs".

SIEGEL, Adrian

Ensaio: "Rehersal".

ROSENBLUM, Walter

Ensaio: "East Side".

ENGEL, Morris

Ensaio: "New York Streets --- Coney Island".

NORMAN, Dorothy

Ensaio: "14 Variations from a Sequence".

CANDELARIO, John

Ensaio: "New Mexico".

**PACIFIC REPORT
(PHOTOGRAPHS OF W. EUGENE SMITH)
1944
(MAY 10 – JUNE 30)**

Direção: Photography Center.

Catálogo: não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 27 fotografias.

Fotógrafos:

Fora da coleção: SMITH, W. Eugene.

Fotografias feitas nos 8 meses em que o fotógrafo esteve em zonas de guerra no Pacífico.

Label.

Existem duas listas: uma classifica como título, e outra com captions. Aqui ambas estão apresentadas.

Titles:

1. Against the eight there was a carrier.
2. And men were working.
3. Now take to the air fighter!
4. Slant down "A Venger"- Slant down from the Sun towards eniwetok---
5. ---And stryke,
6. ---Again and again.
7. Pin them to the ground---
8. ---For keeps.
9. truk. Torpedoes ours---tanker theirs.
10. We strafed and bombed this freighter to the bottom---one of almost fifty that we got.
11. It doesn't always come easy---this first wave moving on Tarawa was smashed...
12. ...When they hit this reef, this beach---the enemy.
13. You're back "Helldriver"---breathe easy.
14. 130 holes in this baby, but if you can walk away, it's a landing.
15. His name was "Butch" O'Hare.
16. "---Then I Dived...."
17. Lt. temmes's Story---Shrapnel killed my power, I took to my life raft, got a lift from a destroyer and a transfer back to the carrier.
18. Tarawa---one good jap. With us Marines on shovels.
- 19.---But bulldozers do a faster job of grave digging.
20. Homestrading---(after the cleanup on bloody Tarawa).
21. Resting also were -Costa, Eckhardt, Duffy, Jenkins...!
22. At rabaul they threw one-hundred and twenty-five planes at us---and lost 86.
23. Duck brother! But if your names on this one---!
24. Close---but no "segar".
25. This is one of their planes.
26. This is one of our men!

Captions:

1. U.S. carrier, Essex class, in Pacific.
2. Deck of carrier: loading Avenger wing guns with 50 caliber bullets.
3. Fighter plane taking off.
4. Eniwetok, Marshall Islands: Avengers over stroll.
5. Eniwetok: smoke clearing from bomb crater on Jap airstrip.
6. Eniwetok: craters of 2000 lb. bombs.
7. Eniwetok: Jap planes smashed by U.S. Navy dive bombers.
8. Eniwetok: close up of smashed Jap planes.
9. Tinian, Mariana Islands: Avengers leave Jap airstrip burning.
10. Truk, Caroline Islands: four torpedos wakes, one hitting Jap tanker.
11. Strafing Jap cargo vessel: 50 were sunk.
12. (14) Signal Officer landing dive bomber aboard carrier.
13. (15) Shot-up Hellcat fighter, with 130 holes in it, in crash landing.
14. (16) Lt. Cmdr. Butch O'Hare.
15. (17) Pilots rehashing their first flight against the enemy.

16. (18) Fighter pilot, shot down over Truk, and picked up from life raft, is transferred back to carrier.
17. (12) Tarawa, Gilbert Islands: Nov. 18, 1943. This first wave of invasion barges was destroyed by enemy fire.
18. (13) Tarawa: approach in invasion day.
19. Tarawa: Nov. 22, U.S. Marines dig a Jap grave.
20. (21) Tarawa: Nov. 22, pit for dead Japs dug by bulldozer.
21. (22) Tarawa: crosses from crates marks graves of U.S. Marines.
22. (23) Tarawa: Homesteading after the cleanup.
23. (24) Anticraft fire around U.S. carrier under attack.
24. (25) Off Rabaul, New Ireland: 35 Jap dive bombers over head. Men crouch, waiting 1 minute before bomb explosion...seconds later,
25. (26) Off Rabaul: Jap bomb misses carrier's swerving stern.
26. (27) Jap plane shot down during torpedo run blazes and sink with crew.
27. (x) Burial of American dead from carrier.

[os numeros em parêntese são anotações que podem corrigir erros cometido. Apresento a lista exatamente como está].

PHOTOGRAPHY IN PROGRESS
(Parte da exposição ART IN PROGRESS)
1944
(MAY 24 – SEPTEMBER 17)

Direção: Nancy Newhall.

Display: (no prédio do museu).

Catálogo: Parte do catálogo *Art in Progress*.

Características: Coletiva. 281 fotografias e 11 álbuns.

Fotógrafos:

Da coleção: ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; ALVAREZ-BRAVO, Manuel; ATGET, Eugene; BRADY, Matthew B.; BREITENBACH, Josef; BRUGUIÉRE, Francis; CAMERON, Julia Margaret; CARTIER-BRESSON, Henri; CLOUGH, Stanley; CUNNINGHAM, Imoge; EDGERTON, Harold E.; EMERSON, P. H.; ENGEL, Morris; EVANS, Walker; FEININGER, Andreas; WEEGEE; FENTON, Roger; GENTHE, Arnold; HÁZ, Nicolas; HILL, David Octavius; HINE, Lewis; JACKSON, William Henry; LANGE, Dorothea; LEE, Dudley; LE SEQC, Henry; LEVITT, Helen; MARTIN, Paul; MODEL, Lisette; MOHOLY-NAGY; MORGAN, Barbara; MUYBRIDGE, Eadweard; OUTERBRIDGE, Paul; PORTER, Eliot; ROTHSTEIN, Arthur; RUSSELL, A. J.; SHEELER, Charles; SIEGEL, Arthur; TALBOT, William Henry Fox; VANDIVERT, William; WESTON, Brett; WESTON, Edward; WHITE, Clarence H; WRIGHT, Cedric; ELLIOT, Andrew; GARDNER, Alexander; KIRCHER, Athanasius; O'SULLIVAN, T. H. & BELL, W.; STIEGLITZ, Alfred; STRAND, Paul; WOOD & GIBSON; WATKINS, C. E; HILLERS, John.

Fora da coleção: ANTHONY, Edward; BIERSTADT, Charles; SOUTHWORTH & HAWES; ZIMMERMAN, Charles A.; GEORGE, H. B. & EDWARDS, Ernest.

(anotações entre parênteses e itálico: notas feitas na *checklist*)

ABBOTT, Berenice. American, born 1898.

1. Hands of an Esthete, Paris, 1927. Purchase fund.
2. Exchange Place, New York, 1933. Given anonymously.
3. New York at Night, c. 1933. Purchase fund.

ADAMS, Ansel. American, born 1902.

4. Gottardo Piazzoni painting in his studio, San Francisco, 1933.
5. Museum storeroom, 1933.
6. Thunderstorm, Lake Tahoe, Cal., 1938.
7. Boat Hulls, Fog, San Francisco, 1938.
8. Autumn, Yosemite, 1939.
9. Barn Fence, Cape Cod, 1939.
10. Old Houses at Bodie, Cal., 1939.
11. Barnacles, Cape Cod, 1939.
12. Ocena, Bolinas, Cal., 1940.
13. California Farm, 1940

Above ten prints gifts of Albert M. Bender.

14. Owens Valley, Cal., 1937.
15. White House, Canyon de Chelle, 1941.
16. Moonrise, New Mexico, 1941.

Above 3 prints gifts of the photographer.

- 17 - 21. Hornitos Barbecue, Hornitos, Cal., 1938 (5 of a series of 16).
22. Surf Sequence, 1940. (1 in a series of 5).

Above 6 prints given anonymously.

ALVAREZ BRAVO, Manuel. Mexican, born 1902.

23. Coiffure. Gift of Edgar J. Kaufmann, Jr.
24. Eating Place. Purchase fund.

ANTHONY, Edward. American, died 1888.

25. An American Ship under full Sail, Havana, c. 1860. Stereophotograph. Gift of Miss Florence Healey. (*not acc'd*)

ATGET, Eugène. French, 1856-1927.

26. Rue Mouffetard. (Umbrella peddler).
27. Cirques des Animaux.
28. Boulevard des Gobelins 83. (*not ex'd*)
29. Boutique.
30. Quai d'Anjou.

Above 5 prints on extended loan from Julien Levy.

(Na listagem há indicações a mão: (*not ex'h'd*).

31. Side Show. III. P. 155.
32. Street Musician.
33. Interior.
34. Shops, Rue Domat, Paris.
35. Rag Picker. (*not exh 'b*)
36. Marché du Temple, Paris. (*not exh 'd*)
37. Tree Roots.
38. Window, Corset Shop.

Above 8 prints by Berenice Abbott from original glass negatives in her collection.
Given anonymously.

BIERSTADT, Charles.

39. Buffalo Bill's Wild West Show. Stereograph. Gift of Miss Florence Healey. (*not acc 'd*)

BRADY, Matthew B. American, 1823-1896.

40. Nathaniel Hawthorne.
41. Abraham Lincoln, President, U.S.
42. Gen. Robert E. Lee, C.S.A.
43. Gen. Ulysses S. Grant at Cold Harbor, Va.
44. Gen. Edward O.C. Ord and Family.
45. Deserted Camp and Wounded Zouave Soldier.
46. Inside de Confederate Lines, Petersburg, Va. III. P. 149.
47. Miss Edwards in Front of Indian Rock, Lookout Mt.
48. Walt Whitman.
49. Horace Grreley.
50. Gen. George A. Custer.

Above 11 items special contact prints from original collodion negatives in the collection of the U.S. Army Signal Corps, The National Archives. Given anonymously.

51. Ruins in Richmond, 1865. Collodion negative, albumen print. Purchase fund.

BREITENBACH, Josef. Germany, 1896. Now in U.S.A.

52. Fragrance of Camphor, Paris, 1938.
53. Fragrance of White Lily, Paris, 1938.

Above 2 prints Purchase Fund.

BRUGUIÈRE, Francis. American.

54. "Ill est rare que je trouve le repos dans la nuit car des rêves affreux me tourmentente."- Comte de Lautreamont. Gift of James Johnson Sweeney.

CAMERON, Julia Margaret. English, born India, 1815-1879.

55. Thomas Carlyle, England, 1867. Collodion negative, albumen print. III. P. 150.
56. Sir John F. W. Herschel, England, 1867. Collodion negative.

Above 2 prints Purchase Fund.

CARTIER-BRESSON, Henri. French, born c. 1912.

57. Man in Cloak on Boulevard.
58. Woman leaning through door.
Above 2 prints Purchase Fund.
59. Children playing in Ruins, Spain, 1934. III. P.157.
60. Boy running, Spain, 1934.
Above 2 prints given anonymously.

CLOUGH, Stanley. American, born 1905.
61. Abstraction.
62. Study Number 2.
Above 2 prints Purchase Fund.

CUNNINGHAM, Imogen. American.
63. Nude, 1932.
64. Banana Plant. Before 1929.
Above 2 prints gifts of Albert M. Bender.

EDGERTON, Dr. Harold E. American, born 1903.
65. Swirls and Eddies of a Tennis Stroke, 1939. Multiple exposure, stroboscopic light.
Print courtesy of the photographer.

Emerson, Dr. Peter Henry. American, born Cuba 1856, died England 1936.
66. Gathering Waterlilies, East Anglia, 1886.
67. Towing the Reed, East Anglia, 1886.
68. Snipe Shooting, East Anglia, 1886.
69. Gunner working up to Fowl, East Anglia, 1886. III. p. 151.
70. Rowing Home the School-stuff, East Anglia, 1886.
71. The First Frost, East Anglia, 1886.
Above 6 platinum prints from album *Life and Landscape on the Norfolk Broads*,
London, 1886. Given anonymously.

ENGEL, Morris. American, born 1918.
72. Coney Island: Boy throwing sand at girl, 1939.
73. Coney Island: Girl with rolled Stockings, 1939.
74. Coney Island: Mothe and Son, 1939.
Above 3 prints on extended loan from the photographer.
75. Street Scene – Subway Kiosk, N.Y.C., 1940. Purchase Fund.

EVANS, Walker. American, born 1903.
76. Detail of a Cottage at Ossining Camp Woods, 1930.
77. Posed Portrait of Two Men, N.Y.C., 1931.
78. Main Street, Saratoga Springs, N.Y., 1931.
Above 3 prints Anonymous Fund.
79. Scene on Front Street, New York, During the Depression, 1931. Gift of the Farm
Security Administration.
80. The Breakfast Rooms of Belle Grove Plantation, La., 1935.

81. Birmingham Steel Mill and Workers' Houses, Ala., 1936.
Above 2 prints Anonymous Fund.
82. Mississippi River Steamboat, Vicksburg, Miss., 1936. Gift of the Farma Security Administration. (*not exh'd*)
83. Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife, 1936. Lent by the photographer. (*not exh'd*)

FEININGER, Andreas. American, born Paris 1906.

84. Leaf Pattern. Gift of the photographer.

Fellig, Arthur. (Weegee). American, born Austria 1900.

85. Brooklyn School Children See Gambler Murdered in Street, Oct. 8, 1941. Given anonymously.
86. Tenement Fire, Brooklyn, Dec. 14, 1939. III. p. 158.
87. My Man, N.Y.C., 1941.
88. Woman Shot from Canon, N.Y.C., 1943.
Above 3 prints Purchase Fund.
89. Opening Night at the Opera, N.Y.C., 1944. Given anonymously.

FENTON, Roger. English, 1819-1869.

90. London, Picadilly, 1857. Albumen print. Purchase Fund.

GARDNER, Alexander. English, 1821-1882.

91. Home of the Rebel Sharpshooter, Gettysburg, 1863. Collodion negative, albumen print. From Gardner's *Photographic Sketchbook of the War*. Given anonymously.

GENTHE, Arnold. American, Born Berlin, 1869-1942.

92. The Airing, Chinatown, San Francisco. Between 1869 and 1906.
93. Shop in Chinatown, San Francisco. Between 1869 and 1906.
94. The Street of the Gamblers, Chinatown, San Francisco. Between 1869 and 1906.
95. The Chinese Salvation Army, Chinatown, San Francisco. Between 1869 and 1906.
Above 4 prints gifts of Albert M. Bender.

HÁZ, Nicolas.

96. Color Photograms. Shadows cast in color from transparent objects on Defender Trupak Film. Washoff relief prints. Gifts of the photographer.

HILL, David Octavius. And ADAMSON, Robert. Hill: Scotch, 1802-1870; Adamson: Scotch, 1821-1848.

97. Lady Mary Ruthven (1843-1848). Calotype. Gift of Bella C. Landauer.

HILLERS, John.

98. Indians of the Colorado Valley – Woman Griding. (*not acc'd*)
99. Indians of the Colorado Valley. (*not acc'd*)
Above 2 stereographs gifts of Miss Florence Healey.

HINE, Lewis. American, 1874-1940.

100. Italian Family Seeking Lost Baggage, Ellis Island, 1905.

101. Making Flowers in Slum Home, 1908.

102. Child in Carolina Cotton Mill, 1908. III. p. 153.

103. On the Bowery, N.Y.C., 1909.

104. Italian Woman, Hull House, Chicago, 1910.

Above 5 prints made by Photo League from original negatives in their possession.
Purchase Fund.

JACKSON, William Henry. American, 1843-1942.

105. Views of the Rocky Mts., Walpi, 298, 1875.

106. Scenery of the Yellowstone National Park, 451. Crater of the Deluge Geyser. Red Mt. Basin.

Above 2 albumen prints Purchase Fund.

LANGE, Dorothea. American.

107. Breadline, San Francisco, 1933.

108. In a Camp of Migratory Pea Pickers, San Luis Obispo Co., Cal., 1936.

Above 2 prints gifts of Albert M. Bender.

LEE, Dudley. American, born 1907.

109. Apirin-65X, Washington, 1943.

110. Hypo-100X, Washington, 1943.

Above 2 items, Kodachromes of crystalized solution taken by polarized light.
Washoff relief prints. Gifts of the photographer.

LE SECQ, Henri. French 1818-1882.

111. West Portal of Chartres Cathedral, 1852.

LEVITT, Helen. American, born 1913.

112. Two Wild Little Girls, N.Y.C., 1939.

113. Children Playing with Broken Mirror, N.Y.C., 1940.

114. Cops and Robbers, N.Y.C., 1940.

115. Game, Mexico City, 1941.

Above 4 prints Purchase Fund.

MARTIN, Paul. English, born 1864.

116. Fishmonger's Wife, the New Cut Market, London, 1892.

117. The Magazine Seller, Ludgate Circus, London, 1893-6.

118. Ice-cream Barrow, an Alteration, 1893-96.

119. Cab Accident, High Holborn, London, 1893-96.

120. Porter Carrying Basket of Shrimps, Billingsgate, London, 1893-96.

121. The Alhambra, London by Night, 1895.

Above 6 prints gifts of the photographer.

MODEL, Lisette. Born Vienna, now in U.S.A.

122. Nice, 1938. Given anonymously.

- 123. Gambler-Type, French Riviera, 1938.
 - 124. Old Woman, Orchard Street, N.Y.C., 1942.
 - 125. Eastside Black Party in Suffolk Street, N.Y.C., 1942.
- Above 3 prints Purchase Fund.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. Born Hungary 1895, now in U.S.A.

- 126. Light-display Machine. Gift of the photographer.
- 127. The Law of Series, 1925. Photomontage.
- 128. Ascone, 1926.
- 129. From Radio Tower, Berlin, No. 1, 1928.
- 130. From Radio Tower, Berlin, No. 2, 1928.
- 131. Photogram.
- 132. Geometry and Texture of Landscape.
- 133. The Broadwalk.
- 134. The Street.
- 135. Love Thy Neighbor. Photomontage.
- 136. The Eternal Feminine. Photomontage.

Above 10 items given anonymously.

MORGAN, Barbara. American, born 1900.

- 137. Solstice, New York, 1943. Purchase Fund. III. p. 161.

Mt. Wilson Observatory

- 138. Ursa Major, Spiral Nebula. Exposure 4 hours, 2 minutes. Feb. 5, 1910.
- 139. Orion, Nebula South of Zeta Orionis, Containg Dark Bay. Exposure 3 hours. Nov. 13, 1920. III. p. 160.
- 140. Cygnus, Filamentary Nebula. Exposure 7 hours. Aug. 3, 1921.

Above 3 prints Study Collection.

MUYBRIDGE, Eadweard. English, 1830-1904.

- 141. The Indians of California I.
- 142. The Indians of california II.

Above 2 prints gifts of Miss Florence Healey.

Photogravures from the album, *Animal Locomotion*, 1887.

- 143. Woman Dressing, Pl. 494, 1883-1887.
- 144. Woman Walking Down a Plank Balacing a Basket, Pl. 124. 1882-1887.

Above 2 items gifts of Mrs. Jane K. Murray.

- 145. Running Bull Dog, Pl. 707, 1883-1887.
- 146. Two Women Meeting, Pl. 45, 1883-1887.
- 147. Woman Jumpping over Chair, Pl. 156, 1883-1887.
- 148. Walking Lion, Pl. 722, 1883-1887.
- 149. Man Turning Handspring, Pl. 365, 1883-1887.
- 150. Hands Passing a Coin; Hands Picking Up a Pencil, Pl. 536, 1883-1887.
- 151. Stag Running, Pl. 695, 1883-1887.

Above 7 items gifts of the Philadelphia Commercial Museums.

- 152. Shower Bath, Pl. 408, 1883-1887. (*not recorded; Nancy Newhall's*)

- 153. Stalking Cat. Pl. 716, 1883-1887. *(not recorded; Nancy Newhall's)*
 - 154. Fencers, Pl. 350, 1883-1887. *(not recorded; Nancy Newhall's)*
 - 155. Horse Walking (anotações a mão na listagem) *(not recorded; Nancy Newhall's)*
- Above 4 items on extended loan.

O'SULLIVAN, T.H. Died 1882.

- 156. Pontoon Bridge Across the Rappahannock, May, 1863. Collodion negative, albumen print. From Gardner's *Photographic Sketchbook of the War*. Given anonymously.
- 157. Ancient Ruins in the Canyon de Chelle, New Mexico, 1873. Collodion negative, albumen print. From *Explorations and Surveys West of the 100th Meridian*. Gift of Ansel Adams in memory of Albert M. Bender.

OUTERBRIDGE, Paul. American, born 1896.

- 158. Avocado Pears, 1935.
- 159. Interior Decoration, 1936.
- 160. Images of Deauville, 1938.

Above 3 items color separation negatives, carbo prints. Gifts of Mrs. Ralph Seward Allen.

PORTER, Dr. Eliot. American, born 1901.

- 161. Road Runner, Ariz., 1941.
- 162. Red Winged Blackbird, III, 1941.
- 163. Hooded Oriole, Ariz., 1941.
- 164. Double-chested Cormorants, Me., 1940.

Above 4 prints gifts of the photographer.

- 165. Road Runner, Ariz., 1941.
- 166. Red Winged Blackbird, III, 1941.
- 167. Hooded Oriole, Ariz., 1941.

Above 3 items color separation negatives made from Kodachrome transparency. Washoff relief prints. Gifts of the photographer.

MAN RAY. American, born 1890.

- 168. Rayograph, 1927. Purchase Fund.
- 169. Hand in Hair. Gift of James Johnson Seweeney.
- 170. Buildings, 1928.
- 171. Dormeuse, 1929. Solarization.
- 172. Woman, 1930. Negative print.
- 173. Marcel Duchamp, 1930. Solarization.
- 174. Interior, 1931.
- 175. André Derain, 1932.
- 176. Pablo Picasso, 1932.
- 177. Composition, 1932.
- 178. Torso, 1933.

Above 9 prints given anonymously.

ROTHSTEIN, Arthur. American, born 1915.

179. Sharecropper's Wife and Child, Ark.
180. Farmer and Son Walking in the Face of a Dust Storm, Cimaroon County, Okla., 1936.

Above 2 prints gifts of the Farm Security Administration.

181. Skull, Dakota Bad Lands.
182. Highway U.S. 30, Sweetwater County, Wyo.

Above 2 prints gifts of the photographer.

RUSSELL, Capt. A.J. American.

183. Granite Canyon Embankment in Foreground, 1867. Collodion negative, albumen print. Gift of the Union Pacific Railroad Company.

SHEELER, Charles. American, born 1883.

184. White Barn, Bucks County, Pa. 1915. Purchase Fund.
185. Ford Plant, Detroit, 1927.
186. Ford Plant, Detroit, 1927.
187. Ford Plant, Detroit, 1927.

Above 3 prints gifts of Lincoln Kirstein.

188. Chartres Cathedral, 1929.
189. The Open Door, Doylestown, Pa., 1932.
Above 2 prints gifts of Samuel M. Kootz.

190. Wheels, 1939. Given anonymously.

SIEGEL, Arthur S. American.

191. Light Abstraction. Purchase Fund.

SOUTHWORTH, Albert Sands and Hawes, Josiah Johnson. Southworth: American, 1811-1894; Hawes: American, 1808-1901.

192. Sleeping Baby, c. 1850. Daguerreotype. Extended loan from Ansel Adams. III. p. 148.

STEICHEN, Edward. American, born 1879.

193. J. Piepont Morgan, New York, 1903. Original print. Acquisition pending.
194. On the house Boat – "The Log Cabin". Gravure from Lumière autochrome plate; *Camera Work*, no. 22, April 1908.

STEINER, Ralph. American, born 1899.

195. Clapboards. Gift of Samuel M. Kootz.
196. American Rural Baroque. Gift of Lincoln Kirstein.
197. Mechaniville, Saratoga Springs.
198. Henry Billings, Woodstock, 1930.

Above 2 prints on extended loan from the photographer.

STIEGLITZ, Alfred. American, born 1864.

199. Venetian Gamin, Venice, 1887.
200. Paula, Berlin, 1889. III. p. 152.

Above 2 prints given anonymously.

- 201. The Steerage, 1907. Gravure. Extended loan. (*not recorded*)
- 202. Out of the Window – “291”, N.Y.C., 1915.
- 203. Picasso-Braque Exhibition at “291”, N.Y.C., 1915.

Above 2 platinum prints gifts of Charles Sheeler.

- 204. Grasses – Morning, Lake George, 1927.
- 205. O’Keeffe’s Hands and Horse’s Skull, 1930.
- 206. Georgia O’Keeffe, Lake George, 1932.
- 207. Radio City – Morning, N.Y.C., 1934.
- 208. Dying Poplars, Lake George, 1934.
- 209. Car- 2f-77-77, Lake George, 1935.
- 210. Equivalent, A.
- 211. Equivalent, B.
- 212. Equivalent, C.
- 213. Equivalent, D.
- 214. Equivalent, E.
- 215. Equivalent, F.
- 216. Equivalent, G. (Series 0-27), 1935.
- 217. Equivalent, X, 1923-38.
- 218. Equivalent, Y, 1923-38.

Above 15 prints given anonymously.

STRAND, Paul. American, born 1890.

- 219. Portrait, N.Y.C., 1915. Platinum print. Gift of the photographer.
- 220. Picked Fence. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 221. Blind Woman, N.Y.C., 1915. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 222. Bowls, 1915. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 223. Yawning Woman. III. p. 154. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 224. Central Park, 1915. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 225. Snow, Backyard. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)
- 226. Morgan Building, 1915. (*not recorded, lent by Mrs. Newhall*)

Above 7 items photogravures from *Camer Work*, no. XLIX-L, June, 1917.

- 227. Motion Picture Camera, N.Y.C., 1923. Gift of the photographer.
- 228. Driftwood, Gaspe, Quebec, 1929. Platinum print. Purchase Fund.
- 229. Ranchos de Taos, New Mexico, c. 1931. Platinum print. Gift of the photographer.
- 230. Window, Ghost Town, Red River, New Mexico, 1932. Platinum print. Purchase Fund.

TALBOT, William Henry Fox. English, 1800-1877.

- 231. Cloisters of Lacock Abbey, England, c. 1843. Calotype. Gift of Mrs. M. T. Talbot.
- 232. Wheat, c. 1853. Photographic engraving. Gift of Mrs. M.T. Talbot. (*acrescido a mão*)

Unknown

- 233. Private, Civil War. Ambrotype. Study collection. III. p. 149.

U.S. Air Forces

234. Atmospheric Trails left Flying Fortresses of the U.S. Army 8th Air Force.
(*transparency – not recorded*)

VANDIVERT, William. American, born 1912.

235. East Coast Convoy, England, 1940.

236. London Auxiliary Fire Service, 1940.

237. Margaret Curtis, London, 1940.

238. Night Fighter in Action, England, 1940.

239. London Auxiliary Fire Service, 1940.

240. After the Fire – Off Wood St., London, 1940.

241. Dickens and Jones Dept. Store Basement, 10-12 p.m., Each Night, London, 1940.

242. Incendiary Bomb, London, 1940.

Above 8 prints gifts of the photographer.

WATKINS, C.E.

243. Pacific Coast Series – Montgomery St., Opposite Lick House Entrance, San Francisco. Stereograph. Gift of Mrs. C.H. Fowler. (*not recorded*)

WESTON, Brett. American, born 1911.

244. View of San Francisco, 1937. (*exh'd as San Francisco Streets, 1937*)

245. San Francisco Streets, 1939. (*exh'd as View of San Francisco, 1939*)

Above 2 prints gifts of Albert. M. Bender.

WESTON, Edward. American, born 1886.

246. Johan Hagemeyer, Redondo Beach, 1920.

247. Piramide de Cuernavaca, Mexico, 1924.

248. Neil Asleep, 1925.

249. Plaster Works, Los Angeles, 1925.

250. Ready Cut Homes, Inc., 1925.

251. Nude, Mexico, 1925.

Above 6 palladio prints on extended loan from the photographer.

252. Dr. Atl, Mexico, 1926. Extended loan from the photographer.

253. José Clemente Orozco, 1930. Purchase Fund.

254. Kelp, 1930.

255. Rock Erosion, Point Lobos, Cal., 1935.

Above 2 prints gifts of Merle Armitage.

256. Nude, 1935. Gift of Albert M. Bender.

257. Sand Dunes, Oceano, Cal., 1936. Gift of Merle Armitage. III.p. 156.

258. Sand Dunes, Oceano, Cal., 1936.

259. Nude on Sand, Oceano, Cal., 1936.

260. Iceberg Lake, Sierra Nevada, Cal., 1937.

261. Dead Man, Colorado Desert, 1937.

262. Detail, Abandoned Car, Mojave Desert, 1937.

263. Floor of Death Valley, 1938.

Above 6 prints given anonymously.

264. Jean and Zomah Charlot, Point Lobos, Cal., 1939. Extended loan from the photographer.

265. Wrecked Car, Crescent Beach, 1939. Given anonymously.

266. Born with Hex Signs, Pa., 1941.

267. "Stone Crop", Point Lobos, 1941.

268. Erosion, Point Lobos, Cal., 1942.

269. Point Lobos, 1942.

Above 4 prints on extended loan from the photographer.

270. White Sands, 1941. Extended loan.

WHITE, Clarence Hudson. American, 1871-1925.

271. Blindman's Buff, Newark Ohio, c. 1902. Platinum print. Purchase Fund.

272. In the Orchard, Newark, Ohio, 1902. Platinum print. Gift of Jane Felix White.

WOOD AND GIBSON

273. Inspections of Troops at Cumberland, Pamunkey, Va. May, 1862. Collodion negative, albumen print. From Gardner's *Photographic Sketchbook of the War*. Given anonymously.

WRIGHT, Cedric. American, born 1889.

274. Muir Pass, Sunset.

275. Banner Peak and Mt. Ritter from near Agnew Meadow, 1938. (*not exh'd*)

276. Cadenza, 1938.

277. Timberline Rhytmas, 1939.

Above 4 prints gifts of Albert M. Bender.

ZIMMERMAN, Charles A.

278. Chippewa Indians Making Birch Canoes. Stereograph. Gift of Miss Florence Healey. (*not recorded*)

FOLIOS and ALBUMS

1. ADAMS, Ansel. Sierra Nevada, *The John Muir Trail*. Berkeley, Cal., The Archetype Press, 1938. 50 photo engravings. Gift of David H. McAlpin.

2. ELLIOT, Dr. Andrew. *Calotypes by D.O. Hill and Robert Adamson, Illustration an Early Stage in the Development of Photography*. Selected from his collection by Andrew Elliot. Edinburg, printed for private circulation, 1928. Gift of Andrew Elliot.

3. EMERSON, Dr. Peter Henry. *Life and Landscape on the Norfolk Broads*. London, Sampson Law, Marston, Searle, & Rivington, 1886. 40 platinum prints. Given anonymously.

4. _____. *Pictures of the East Anglia Life*. London, Sampson Law, Marston, Searle, & Rivington, 1888. 32 photogravures. Purchase Fund.

- 5-6. GARDNER, Alexander. *Gardner's Photographic Sketchbook of the War*. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d., 2 Vols. 100 albumen prints by GARDNER, O'SULLIVAN, WOOD & GIBSON, OTHERS, copyrighted 1865-66. Given anonymously.
7. George, H.B. and Edwards, Ernest. *The Oberland and its Glaciers. Explored and Illustrated with Ice-Axe and Camera*. London, Alfred W. Bennett, 1866. 28 photographic illustrations. Extended loan. (Mrs. Newhall; unrecorded)
8. Kircher, Athanasius. *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Amsterdam, 1671. Gift of Albert Boni.
9. MUYBRIDGE, Eadweard. *Photographic Studies of Central America*. San Francisco, 1877. 121 photographs.
10. O'SULLIVAN, T.H. AND BELL, W. *Photographs Showing Landscapes, Geological and Other Features of Portions of the Western Territory of the United States, Obtained in Connection with Geological Explorations and Surveys West of the 100th Meridian, Seasons of 1871, 1872 and 1873*. 1st Lt. Geo. M. Wheeler, Corps of Engineers, U.S. Army in charge, Washington, War Department. 50 albumen prints. Gift of Ansel Adams in memory of Albert M. Bender.
11. STIEGLITZ, Alfred. *American Pictorial Photography*. Published for Camera Notes by the publication committee of the Camera Club, Serie I and II, 1900-1901. 36 gravures. Gift of Albert Boni.
12. _____. *Camera Work*, Steichen Supplement, April, 1906.
13. STRAND, Paul. *Photographs of Mexico*. New York, Virginia Stevens, 1940. 20 photogravures plates. Given anonymously.

PHOTOGRAPHY CENTER FECHA PARA O VERÃO EM JUNHO DE 1944, EM AGOSTO ELE É TRANSFERIDO PARA O PRÉDIO DO MOMA NA RUA 53.
Williard D. Morgan renuncia (vai para a revista LOOK)

MANZANAR: PHOTOGRAPHS BY ABSEL ADAMS OF LOYAL JAPANESE-AMERICAN RELOCATION CENTER
1944
(NOVEMBER 10 – DECEMBER 24)

(pelos press releases acaba em 3 de Dezembro).

Direção: Ansel Adams.

Display: Ansel Adams e Nancy Newhall. A exposições foi pendurada no auditório do museu.

Catálogo: Não foi produzido catálogo, mas as fotografias em sua maioria se transformaram em um livro publicado pela *U.S. Camera*. As legendas do show foram produzidas pelo fotógrafo, contando a vida dos moradores do Centro de Relocação.

Características: Individual. 61 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: ADAMS, Ansel.

(Foram encontradas duas listagem na checklist. Uma com títulos das fotografias e outra com textos sobre elas. As listagem não encaixam-se facilmente: tentamos unir ambas da melhor forma possível. Alguns textos era idênticos aos títulos e por isso não foram repetidos).

Cada bloco de fotografias corresponde a um painel. São 26 no total.

Label de abertura:

(...) In this combination of photographs and text, he has attained an interpretation of high emotional quality. Avoiding the formulas of documentary and reportage photography, his approach has a lyric freshness and spontaneity. Most of the portraits were made outdoors in sunlight; single or double flash was used for the interiors. (...)”

1. Man overlooking Field.
2. Landscape: desert and mountains (Sunlight and space dwell in the Owens River Valley of California...).
3. Landscape: mountains and clouds (The huge wall of the Sierra Nevada rises along the valley on the West...).
4. Manzanar from Guard Tower (Down the highway...tracing the bronze, sage-covered plain we come to Manzanar built of snaks and patience...).
5. People Walking (Nothing is permanet about Manzanar except the dust on its tar-paper barracks and the indelible impression made on the lives of its occupants. Manzanar is a detour on the road of American citizenship).
6. Office of Reports (The nerve center of Manzanar is the Office of reports: it interprets center activities and policies and publishes the *Manzanar Free Press*).
7. Roy Takeno (Under the direction of Roy E. Takeno, this paper became an invaluable morale factor in the Center. Takeno was born in Fresno, California, and graduated from the University of Souther California, majoring in Journalism. Now relocated in Denver and Editor of the largest Japanese language newspaper in the country).
8. Mr. And Mrs. Hirata (Mr. And Mrs. Hirato. Together they supervised the YMCA at the Center. He is trained in social science; she is interested in sociology and costume design. At Manzanar she served as secretary in the relocation office).
9. The Work-Offfer Board (The Work-Office Board: Relocation is the ultimate aim and objective of the War Recolcation Authority).
- 10a. Birds on wire

- 10b. Detail of Work Offer [*legenda da fotografia 9 também refere-se a essa imagem*].
11. An American Family: Louise Nakamura.
12. Mrs. Yaeko Nakamura (Teacher, House-wife, mother).
13. Joyce Yokiko Nakamura.
14. A young lawyer and family.
15. A Manzanar Family (Manzanar home).
16. On the Radio, Yohemitsu home (On the radio in the Yonemitsu home. One son in the U.S. Army).
17. X-ray operator (Another son an x-ray specialist working in the Manzanar Hospital).
18. Nurse Hamaguchi (Nurse Aiko Hamaguchi, who is receiving at Manzanar experience in many fields of nursing...).
- 19a. Maternity dept (including Maternity).
- 19b. Bridge Game (Bridge in the Nurse's Quarters).
20. Babies (evacuation struck the very young).
21. Old Man (And the very old. Nobutero Harry Sumida is perhaps the oldest American-born Japanese in America. Born in New York, he served and was wounded in the Spanish-American War).
22. Corporal Jimmie Shohora.
23. Shohora ribbons.
24. Landscape, Hills and clouds.
25. Catholic church (Religion is important to evacuees: a large proportion are Buddhist; there are many catholics and protestant creeds).
26. Monument in Cemetery (The monument in the little cemetery on the edge of the desert is a dedication to Peace).
27. Landscape: mountains and grass (A little part of the Owens Valley is lush and productive...).
28. Landscape: mountains and desert (but most of it is arid land...).
29. Pleasure Park (From this arid land the people have created farms, gardens and Pleasure Park).
30. Baseball (Baseball and other sports are important in daily life).
31. Sewing class (Trades and skills are taught).
32. High School Choir (The High School Choir is something to hear).
33. Little girl (occidental type); (The Children...).
34. Little girl (oriental type); [*a mesma legenda de cima: The Children*].
- 35a. Mess Hall line (Waiting in line at central mess halls).
- 35b. Volley Ball (?).

36. Winter, streets (Winter comes severely to Manzanar).
37. Landscape, Mt. Whitney (The high mountains are covered with snow).
38. People in snowstorm (In storm and cold, life continues).
39. Accountant (He is an Accountant, Lawyer and Interpreter).
40. Rubber chemist (A Rubber Chemist).
41. Eletrician (An Eletrician).
42. A Garment Designer.
- 43.a. Working on patterns.
- 43b. Bundling and Snipping (Supervising bubdling and snipping of work clothes).
44. A Student.
45. A dust storm.
46. A Tractor Farmer.
47. On the South Farm (At work on the Sounth Farm).
48. A farm mechanic.
49. Repairing Equipment (Repairing farm equipment in the field).
50. Sign painter and Com. Artist.
51. Woodworker.
52. In bus stop.
53. Student of Diplomacy.
54. A Truck Farmer.
55. North Farm.
56. Little Boy.
57. Armed Forces.
58. Agriculture.
59. Industry.
60. Girl.
61. Large Head.

Texto apresentado na expoisção mas com localização indefinida na documentação adquirida:

President's statement in regard to Armed Forces, Industry, Agriculture [fotografias 57 a 59]: "Loyalty is a matter of mind and heart....Americanism is a matter of mind and heart."
President of the United States, Feburary 3. 1944.

PHOTOGRAPHS FROM THE MUSEUM COLLECTION

(Dec. 11, 1944 – Feb. 18, 1945)

Não há registro no MoMA do que foi exposto.

POWER IN THE PACIFIC

(OFFICIAL BATTLE PHOTOGRAPHS OF OUR NAVY IN ACTION ON THE SEA AND IN THE SKY)

1945

(JANUARY 23 – MARCH 20)

Direção: Edward Steichen (com auxílio dos tenentes V.H. Jorgensen e W.E. McNaught).
Display: Tenente G. E. Kidder Smith.

Catálogo: Catálogo com cerca de 50 imagens (Brochura), também foi publicado fac-símile na *U.S. Camera*. Texto de Roark Bradford, design de Robert U. Wolff. A revista monta uma história com as imagens, acompanhadas de frases curtas.

Características: 156 fotografias sem crédito aos fotógrafos. Imagens oficiais da Marinha e Guarda Costeira (*Navy, Coast Guard, Marine Corps*).

Fotógrafos: sem créditos.

"A dramatic sequence of official Navy, Coast Guard and Marine Corps photographs, depicting the men, the sea, the ships and planes, bombardments, landing operations and attacks on the enemy's feet".

FRENCH PHOTOGRAPHS: DAGUERRE TO ATGET

1945

(FEBRUARY 21 – MAY 27)

Direção: Nancy Newhall e Thérèse Bonney.

Display:

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. Cerca de 58 fotografias (várias técnicas), 3 álbuns, um livro, uma câmera, e uma pintura.

Fotógrafos:

Da coleção: ATGET, Eugène; LE SECQ, Henri.

Fora da coleção: BLANQUART-EVRARD, Luis-Désiré; MILLET, Father & Dauthers; PLUMIER, Victor; THOMPSON, W.; DISDERI, André-Aldolphe-Eugène; LORY; VACQUERIE, Auguste; DAGUERRE, Luis-Jacques-Mandé; DOLFUS-AUSSET; COUSIN, Gustave; DORNAC; DELMAET & DURANDELLE; MARVILLE, Charles; Du CHAMP, Maxine; HUGO, Charles & VACQUERIE, August; CARJAT, Etienne; NADAR; NADAR, Paul.

Empréstimos de Berenice Abbot:

ATGET, Eugène

1. La Rochelle.
2. Rue d'Abajours.
3. Versailles.
4. 90 rue Guincampoix.
5. Ancien Hôtel Sully Chenost.
6. Rue da la Rafrue.
7. La Rotonde, Blvd. Montparnesse.
8. Versailles.
9. Pont des Belles Fontaines.
10. Les Halles.
11. Place du Tertre.
12. La Rochelle.
13. St. Cloud.
14. Fête des Invalide.

Empréstimos de M. Thérèse Bonney:

BLANQUART-EVRARD, Luis-Désiré

15. Photography - its origins, its progress, its transformations. Illustrated by original examples. Lillie, 1869. [Album]

MILLET, Father and daughters

16. After 1855. Color daguerreotype

PLUMIER, Victor

17. Old lady in cap. Daguerreotype.

THOMPSON, W.

18. Little boy. Colored stereograph daguerreotypes.

UNKNOWN

19. Profile of unknown man. Daguerrotype
20. Miles Celeste and Loey and Emma Gallois. April, 1852. Daguerreotype.
21. Little girl with doll. Daguerreotype.
22. Little girl with parasol. April, 1844. Daguerreotype.
23. Nude with gauze and pearls. Colored stereographs daguerreotypes.

From collection of Victor Barthélemy:

DISDERI, André-Adolphe- Eugène

24. Party in Bois de Boulogne. Collodion. Albumen print.

LE SECQ, Henri

- 25. Villers, St. Paul. Calotype
- 26. St. Loup de Naud. 1851. Calotype.
- 27. Strasbourg, 1851. Calotype.
- 28. Auxerre. Calotype
- 29. Church interior. Calotype.
- 30. Strasbourg. Calotype.
- 31. Trier. 1851. Calotype.

LORY

- 32. Cathedral, 1853. Calotype negative.
- 33. Buttresses and windows, 1854. calotype negative.

UNKNOWN

- 34. La Mode. Collodion.

VACQUERIE, Auguste (?)

- 35. Victor Hugo at home at avenue d'Eylau. Collodion albumen print.

From collection of Conservatoire National des Arts et Metier:

DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé

- 36. Still Life. 1837. Daguerreotype.

DOLFUS-AUSSET

- 37. London Exposition, 1851. Daguerreotype.
- 38. (a) America and England. Daguerreotype
- 39. (b) Belgium and Austria. Daguerreotype
- 40. (c) England. Daguerreotype
- 41. (d) North TRansept. Daguerreotype

From the collection of Musée du Louvre:

MILLET

- 42. Portrait of Daguerre. Oil on gesso panel. [pintura]

From the collection of M. Sirot:

COUSIN, Gustave

- 43. Photographer's cart. Collodion.

DORNAC

- 44. Gounod at home. Collodion cabinet photo.
- 45. Lent by Eastman Historical Collection:

DELMAET and DURANDELLE

- 46. Construction of the Paris Opera House. 1862-1875. Collodion. Albumen print.

MARVILLE, Charles

47. River landscape, 1857. Collodion. Albumen print.

48. Ruins of the Hôtel de Ville, Paris, 1871. Collodion negative. Albumen print.

DUCOS DU HAURON, Luis

49. Self-portrait. Distortion.

BARENNE, Charles

50. Caricature. Photomontage.

DU CHAMP, Maxime

51. Egypte, Nubie, Palestine et Syrie. Album of calotypes. Paris, 1852. [álbum]

HUGO, Charles and VACQUERIE, Auguste

52. Victor Hugo Album. 1853. Collodion. Albumen prints. [álbum]

Extended Loan by Julien Levy:

CARJAT, Etienne

53. Gambetta. Woodbury type.

NADAR

54. Baudelaire.

55. Alexandre Dumas P`ere and daughter.

56. Theophile Gautier.

57. Albert Lambert. Woodbury type.

58. Ascension du géant Champs du Mars. 1863.

59. Balloon. 1870.

NADAR, Paul

60. Scientist Chevreul on his 100th birthday.

61. Publicity.

62. Lying in state.

UNKNOWN

63. I. Taylor.

CREATIVE PHOTOGRAPHY

1945

(MARCH 7 – MARCH 25)

Direção: Departamento de Exposições Circulantes , assistência de Andreas Feininger. Foi organizada pelo Departamento de Exposições Circulantes junto com outros shows (mas foi mostrada no auditório do MoMA).

Display: (auditório do MoMA).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 19 fotografos. 25 fotografias (uma delas era a fotografias de um quadro de Chaim Soutine) em 12 painéis (que eram reproduzidos - e vendidos por 25 dólares o conjunto - para serem expostos em outros países).

Fotógrafos:

Da coleção: LEVITT, Helen; STEINER, Ralph; ADAMS, Ansel; MILLER, Wayne; SHEELER, Charles; FEININGER, Andreas; ROTHSTEIN, Arthur; WESTON, Edward; EVANS, Walker; WEEGEE; ABBOTT, Berenice; STRAND, Paul; MORGAN, Barbara; WRIGHT, Cedric.

Fora da coleção: DAHL-WOLFE, Louise; SALOMON, Erich; MARTIN, R.

Checklist apresentada como foi feita na época.

Labels de abertura e explicativas da potencialidades da fotografia.

Title Panel I:

Creative Photography

LEVITT, Helen

1. War Games.

Panel II:

The Photographer is an Artist

STEINER, Ralph

2. American Rural Baroque.

ADAMS, Ansel

3. Moonrise, New Mexico.

U.S. Navy photograph by Lt. Wayne MILLER

4. Children of Naples.

Panel III:

He Works with a Mechanical Tool

SOUTINE, Chaim

5. Chartres Cathedral (photograph of oil painting).

SHEELER, Charles

6. Chartres Cathedral.

Panel IV:

His Medium is a Scale of Values

FEININGER, Andreas

7. Explosion of Magnesium Bomb.

ROTHSTEIN, Arthur

8. Farmer and Sons in Dust.

Panel V:

He Selects the Subject

WESTON, Edward

9. Gulf Oil, Port Arthur, Texas.

CARTIER-BRESSON, Henri

10. Children Playing in Ruins, Spain.

DAHL-WOLFE, Louise

11. Bijou Theater.

Panel VI:

He Composes with the Camera

EVANS, Walker

12. Main Street, Saratoga Springs, New York.

And 7 small illustrative photographs.

Panel VII:

He Selects the Moment

WEEGEE

13. Opening Night at the Opera.

SALOMON, Erich

14. Toscanini at a Rehearsal (4 photographs)

Panel VIII:

The Camera Records Infinite Detail

ABBOTT, Berenice

15. Hardware Store, Bowery, Manhattan.

STRAND, Paul

16. Driftwood.

WESTON, Edward

17. Boulder Dam.

Panel IX:

The Camera Creates its own Perspective

ABBOTT, Berenice

18. New York from Exchange Place.

FEININGER, Andreas

19. Ninth Avenue El.

And 2 illustrative photographs.

Panel X:

The Camera Compresses or Extends Space

ADAMS, Ansel

20. Barn Fence, Cape Cod.

ROTHSTEIN, Arthur

21. U.S. Highway 30, Wyoming.
Also diagrams and 4 small illustrative photographs.

Panel XI:

The Camera Stops or Prolongs Motion

MORGAN, Barbara

22. Light Design.

MARTIN, R.

23. Rice Storm.

Photograph courtesy Erwing Galloway

24. Hurdle Race.

Panel XII:

The Camera Translates Color into Black and White

WRIGHT, Cedric

25. Sierra Storm, Owens Valley, California.

8 small photographs illustrating text.

MODERN AMERICAN DANCE

1945

(MARCH 28 – APRIL 29)

Direção: Barbara Morgan (preparada para o *Inter-American Office* da *National Gallery of Art*).

Display: (na Galeria do Auditório).

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Individual. 44 fotografias. *Label* de introdução e texto de Barbara Morgan.

Fotógrafos:

Da coleção: MORGAN, Barbara.

Fora da coleção: 0.

Obs: Circulou pelo Brasil.

1. Ekstasis – Martha Graham.

2. Sarabande – Martha Graham.
Satire on ourt formality.

3. Celebration – Jane Dudley, Sophie Maslow and Frieda Flier of the Graham Company.

4. El Penitente – Flagellation of the Penitente – Erick Hawkins of the Graham Company.
Based on rituals of the Penitentes in New Mexico.

5. El Penitente – Festival Dance – Martha Graham, erick Hawkins & Merce Cunningham.

Based on rituals of the Penitentes in New Mexico.

6. Lamentation - Martha Graham.
7. Primitive Mysteries – Crucifixus – Martha Graham and Company.
Inspired by Spanish Christianity in the Indian Southwest of the United States.
8. American Provincials – Martha Graham and Company.
Excoriation of early New England religious intolerance.
9. Frontier – Martha Graham.
Vision and independence of the pioneer woman.
10. Every Soul is a Circus - Martha Graham and Company.
Satire of a silly woman's life.
11. American Document – Puritan Love Duet – Martha Graham and Erick Hawkins.
A large group work in 4 episodes whose theme is drawn from the growth of the United States.
12. American Document – “We are three women”- Frieda Flier, Jane Dudley, Sophie Maslow.
A large group work in 4 episodes whose theme is drawn from the growth of the United States.
13. Letter to the World – Martha Graham and Company.
This ballet is built upon the legendary life of the New England poetess, Emily Dickinson.
14. Deaths and Entrances – Martha Graham and Company.
15. War Theme – Martha Graham.
16. “With My Red Fires” – The Matriarch – Doris Humphrey.
In this large ballet for the company, the possessive and destructive nature of the matriarch is contrasted with two young lovers.
- 17, 18, 19. Shakers – Doris Humphrey and Humphrey-Weidman Company.
This dance stems from the rituals of a 19th Century religious sect in New England which believed it could “shake out” sin by dancing.
20. Square dance for Moderns – Doris Humphrey and Charles Weidman.
Duet from a group piece.
21. Atavisms – Weidman Company.

- A protest against mob violence.
22. Atavisms – Beatrice Seckler of the Humphrey-Weidman Company.
A protest against mob violence.
23. Bargain counter – Charles Weidman.
A burlesque pantomime.
24. Traditions – Charles Weidman.
Satire in rhythmic pantomime.
25. “On My Mother’s Side” – Charles Weidman.
From a suite of humorous family portraits, this represents Grandfather Hoffman, an early pioneer who “settle down”.
26. Peon – José Limon.
Lament of slavement.
27. Cowboy Dances – José Limon.
28. Chaconne – José Limon.
Composed to the music by J.S. Bach, this Chaconne evokes the grave and noble Spanish aspect of the dance (Ciacona).
29. Trend – Hanya Holm and Company.
Originally an exponent of Mary Wigman in U.S.A., Hanya Holm is known especially for her mass choreography and its architectonic values. Her production, “Trend” in 1937 was large scale experiment in dance theatre.
30. “When the Saints Go Marchin’ In” – Helen Tamiris and Daniel Nagrin.
Duet from a large suite based on American Negro Spirituals.
31. Victory Song – Helen Tamiris and Daniel Nagrin.
Ballet in four episodes based on original songs of the Revolutionary period.
32. “No Hidin’ Place” – Daniel Nagrin.
In Negro imagination, there is for the sinner, no hiding place from the Lord.
- 33, 34, 35. The Desperate Heart – Valerie Bettis.
Emotional levels in relation to a remembered love.
36. Swing your Lady – Jane Dudley.
American Barn Dance.

37. Cante Flamenco – Jane Dudley.
“In a conquered land”...Spain 193_
38. Sweet Betsy from Pike – Sophie Maslow and William Bales.
A duet bult on Frontier Ballads.
39. The Root of an Unfocus – Merce Cunnungham.
Fear Psychosis.
40. Totem Ancestor – Merce Cunningham.
41. Rock Daniel – Pearl Primus.
Negro Jazz Rythms.
42. The Negro Speaks of Rivers – Pearl Primus.
43. Cornerstone – Mary O'Donnell.
Dance hymn to freedom.
44. Leap – Pearl Lack and Merce Cunningham.

PHOTOGRAPHS 1915-1945 BY PAUL STRAND
1945
(APRIL 25 – JUNE 10)

Direção: Nancy Newhall.

Display: Nancy Newhall e Paul Strand.

Catálogo: Catálogo com texto de Nancy Newhall, cronologia, bibliografia. 23 reproduções.

Características: Individual. 172 fotografias.

Fotógrafos:

Da coleção: STRAND, Paul.

Na orelha do livro lê-se:

"(...) This, the first critical monograph issued by the Museum of Modern Art on a photographer, accompanies the first of a series of one-man retrospective exhibitions planned to represent major American and European photographers. Nancy Newhall, acting Curator of the Department of Photography, is also the author of articles in art and photographic journals an is an authority on the esthetic and history development of photography."

Label de introdução, cronologia do artista, *labels* de explicação (the new visual angles; the extreme close-ups; motion; the sense of place; “candid” portraits; technique; cameras – equipment).

New York 1915-16

1. Central Park, 1915
2. New Orleans, 1915
3. City Hall Park, 1915
4. Wall Street, 1915. Lent by Stieglitz.
5. From the viaduct, 1915
- (the above five photographs are original platinum prints, contact prints from 11 x 14 negatives, enlarged from 3 1/4 x 4 1/4 inch negatives.
6. Portrait, New York, 1915-16 (old woman with cherries on hat)
7. Portrait, New York, 1915-16 (Sandwich-man)
8. Portrait, New York, 1915-16 (Yawning woman)
9. Portrait, New York, 1915-16 (Man with a derby)
10. Portrait, New York, 1915-16 (Blind woman)
11. Bowls--Abstraction, 1915.
12. Jug and Fruit, 1915.
13. Chair--Abstraction, 1915.
14. Backyards, Port Kent, 1916.
15. Under de El, New York, 1916.
16. New York, 1916 (Sidewalk, rooftop)
17. Snow, Backyards, New York, 1915.
18. White Fence, Port Kent, 1916.

(the above thirteen prints were made by Strand in 1945 from 11 x 14 negatives and printed on chlorobromide paper, toned with gold and selenium)

19. Family Buggy, Lake George, 1922. Chloride print.
20. Gaston Lachaise, 1927. Japine platinum print.
21. Truckman's House, New York, 1923. Chlorobromide print. 1945.
22. Portrait, 1923. PLatinum print.
23. Frighter, 1921. Japine platinum print, 1937.
24. Rebeca, 1923. Japine platinum print.

Machines 1922 (8x10)

25. Lathe I.
26. Motion picture camera.
27. Camera: Gears.
28. Camera: film movement.
- (the above four photographs are chloride prints)
29. Lathe II., 1922. Chloride print.

Colorado 1926 (8x10)

30. Cave dwelling, Mesa Verde.
31. Cliff Dwelling, Frejoles Canyon.

- (the above two photographs are chloride prints)
- 32. Blasted Tree.
 - 33. Tree root forms.
 - 34. Uprooted tree and white briar.
- (the above three prints are Japine platinum prints)

Maine 1927 (8x10)

- 35. Rock forms.
- 36. Fern after rain.
- 37. Beach grass.
- 38. Driftwood I.
- 39. Toadstools after rain.
- 40. Driftwood II, Gaspe, 1929.
- 41. Driftwood III.
- 42. Iris and Ferns.
- 43. Toadstool and rock.
- 44. Mullen and Stump, Corn, 1921.
- 45. Iris I.
- 46. Mullen. Blue-black platinum print.
- 47. Forest. Platinum print, gold-toned.
- 48. Toadstool and grasses. Japine platinum print. Lent by Mrs. Charles Liebman.
- 49. Driftwood IV, Gaspe, 1929. Japine platinum print.
- 50. Cobweb after rain. Chloride print.
- 51. Wave-worn stone. Chloride print.
- 52. Fern in woods. Platinum print. Lent by Mrs. Michell Ittelson.
- 53. Mullen in dew. Japine platinum print.
- 54. Iris II. Platinum print, gold-toned.
- 55. Edge of the forest. Japine platinum print.

Gaspé 1929 (4x5)

- 56. The harbor.
 - 57. Fishing village.
 - 58. Sails and clouds.
 - 59. The black horse.
 - 60. Perce rock.
 - 61. White house - storm sky.
 - 62. The white shed.
 - 63. Sea cloud.
 - 64. The St. Lawrence.
 - 65. Beaching the boat.
 - 66. French beach.
 - 67. Fish-houses, fence.
- (the twelve above photographs are chloride prints)

New Mexico 1930

- 68. Near Riconada, 1932.
- 69. Window, Red River, 1930.
- 70. False front and mountain, 1931. Gold-toned.
- 71. Abandoned adobe house, 1932.
- 72. New Mexican house, 1932.
- (the above five photographs are contact prints on Japine platinum paper, 8 x 10)

- 73. Hacienda, 1930.
- 74. Arroyo, 1930.
- 75. Badlands near Santa Fe, 1930.
- 76. Rodeo, 1930.

(the above four photographs are contact prints on Japine platinum paper 4 x 5)

- 77. Window, Ghost town, 1932. Collection Museum of Modern Art.
- 78. Ghost town house, Red river, 1931.
- 79. Desert, 1932.
- 80. Ruined church I, 1932.

(the above four photographs are 8 x 10)

- 81. Ranchos de Taos Church I, 1931.
- 82. Riconada Churchyard, 1931.
- 83. Church near Espanola, 1932.
- 84. Ranchos de Taos church II, 1931. Collection Museum of Modern Art.

(the above four photographs are 5 x 6 1/2 contact prints on Japine platinum paper)

- 85. City Hall, St. Elmo, Colorado, 1932.
- 86. Desert saloon, Aspen, Colorado, 1932.
- 87. Store, Aspen, COlorado, 1932.
- 88. Store window, ASpen, Colorado, 1932.

(the above four photographs are 8 x 10 contact prints on chloride paper)

- 89. False front, COlorado, 1932. Chloride print.
- 90. Independence pass, Colorado, 1932. Chloride print.
- 91. Sand dunes, Abiquiu, 1931. 5 x 6 1/2.
- 93. Apache Fiesta, 1930. 4 x 5.
- 94. Hacienda, New Mexico, 1932. 5 x 6 1/2.
- 95. Buttrees, Ranchos de Taos church, 1931. 5 x 6 1/2.
- 96. White horse, Taos, 1932. 5 x 6 1/2.
- 97. Sky and dersert, Pera Blanca, 1932. 4 x 5.
- 98. Canyon of the Rio Grande, 1930. 4 x 5.
- 99. Talpa, 1931. 5 x 6 1/2.
- 100. Abandoned Church, New Mexico, 1932. 8 x 10.
- 101. House in Truchas, 1931. 5 x 6 1/2.
- 102. Church, Tesuque Pueblo, 1932. 5 x 6 1/2.
- 103. Elisabethtown, New Mexico, 1931. 8 x 10.

Mexico 1933

104. Pottery vendor, Uruapan.
105. Boy, Hidalgo.
106. Young woman and boy, Toluca.
107. Women of Santa Anna, Michoacan.
108. Woman and boy, Tanancingo.
109. Man, State of Hidalgo.
(the above six photographs are 5 x 6 1/2 contact prints on Japine Platinum)
110. House, Saltillo.
111. Virgin, Oaxaca.
112. Calvario Patzcuaro.
113. Church, Tlacochoaya. Chlorobrimide, gold-toned.
114. Cristo, Oaxaca. Platinum print.
(the above five prints are 8 x 10)
115. Old man asleep, Uruapan.
116. Men of Santa Anna, Michoacan.
117. Church, Northern Mexico.
118. Woman with hen, Tenancingo.
119. Boy, Milpa Alta. Gold-toned.
120. Plaza, State of Puebla.
(the above six photographs are 5 x 6 1/2)
121. Doorway, Uruapan.
122. Boy, Uruapan. Lent by Rebecca James.
123. Virgin, San Felipe, Oaxaca. Gold-toned.
124. Christo, Huexotla.
125. Virgin, Uruapan.
(the above five photographs are 8 x 10)
126. Boy, Tenancingo.
127. Girl with child, Ocoyococ.
128. Man and boy, Milpa Alta.
129. House, Tlaxcala.
130. Saiint and Ladder, Patzcuaro.
131. Hacienda, Saltillo.
132. Cristo with Thorns, Huexotla.
133. Cristo, Tlacochoaya, Oaxaca.
134. Gateway, Hidalgo.
135. Church gateway. (Portfolio)
136. Woman and Baby, Milpa Alta.
137. Borracho, Milpa Alta.
138. Two men, Ocoyococ.
139. Janitzio.
140. Woman, Patzcuaro.
141. Woman, Ixmaquilpan.
142. Near Saltillo.
143. Church, State of Puebla.
144. Man, Tenancingo.

Gaspé 1936

- 145. Children, Wolf River. Japine platinum print.
- 146. Fishermen's Houses, Wolf River. Gold-toned platinum print.
- 147. Wolf River, Gaspé. Gold-toned platinum print.
- 148. Old Ficherman, Wolf River. Gold-toned platinum print.
- 149. Barns, Louiseville, Quebec. Chloride print.
- 150. Two young fishermen, Wolf River.
- 151. Wharf, Gaspé.
(the above four photographs are 5 x 6 1/2)
- 152. Barn Gate, Louiseville, Quebec. 8 x 10 Japine platinum print.

Vermont 1944

- 153. Road into the farm. 8 x 10 chlorobromide, gold-toned.
- 154. Workshop window. 8 x 10.
- 155. Mr. Bolster of Weston. 5 x 6 1/2.
- 156. Slab Hollow. 5 x 6 1/2.
- 157. Stockberger's pasture. 8 x 10 selenium-toned.
- 158. Shed. 8 x 10 gold-toned.
- 159. Corn crib. 8 x 10 selenium-toned.
- 160. War bride. 5 x 6 1/2.
- 161. Birch, Hill, and sky. 5 x 6 1/2 gold-toned.
- 162. Old Keg Ship. Gold-toned.
- 163. Apple tree. Selenium-toned.
- 164. Old hen house.
- 165. The tar paper patch. Gold-toned.
- 166. Barn window and frost. Gold-toned.
- 167. Door latch.
- 168. Barn, Dummerston Center. Selenium-toned.
- 169. Towards the sugar house.
(the above eight photographs are 8 x 10)
- 170. Mr. Bernnett. 5 x 6 1/2 selenium-toned.
- 171. Graveyard and mountain, East Jamaica. 5 x 6 1/2.
- 172. Baptist church, Jamaica. 8 x 10.

PHOTOGRAPHS FROM THE MUSEUM COLLECTION 1945-46 (JUNE 20, 1945 - JUNE 13/23, 1946)

Direção:
Display: (terceiro andar do museu – galeria permanente)
Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 41 fotografias e 2 álbuns.

Fotógrafos:

Da coleção: ABBOTT, Berenice; ADAMS, Ansel; ALVAREZ-BRAVO, Manuel; ATGET, Eugène; BRADY, Matthew B.; EMERSON, P. H.; CARTIER-BRESSON, Henri; EVANS, Walker; HINE, Lewis; LANGE, Dorothea; LEVITT, Helen; MODEL, Lisette; MOHOLY-NAGY; PORTER, Eliot; MAN RAY; SHEELER, Charles; STEICHEN, Edward; STIEGLITZ, Alfred; STRAND, Paul; WESTON, Edward; WRIGHT, Cedric; HILL, David Octavius; O'SULLIVAN, T. H.; BELL, W.

ABBOTT, Berenice

1. Exchange place, New York, 1933. Doador anônimo.

ADAMS, Ansel

2. Moonrise, New Mexico, 1941. Doado pelo fotógrafo.

ALVAREZ-BRAVO, Manuel

3. Eating Place (Comedor). Purchase fund.

ATGET, Eugène

4. Marché du Temple, Paris. Doador anônimo.

BRADY, Matthew

5. Inside the Confederate lines, Petersburg, Va. ("Fort Damnation"). Doador anônimo.

6. General George A. Custer, 1839-1876. Doador anônimo.

7. Deserted Camp and wounded Zouave soldier. Doador anônimo.

8. Hospital grounds. Doador anônimo.

9. Miss Edwards in front of Indian rock, Lookout Mt. Doador anônimo.

EMERSON, Dr. Peter Henry

10. Setting the bow-net, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

11. Gathering waterlilies, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

12. Snipe shooting, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

13. The first frost, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

14. Rowing home the school-stuff, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

15. Gunner working up to fowl, East Anglia, 1886. Doador anônimo.

[todas do álbum sobre East Anglia]

CARTIER-BRESSON, Henri

16. (Woman looking through door). Purchase fund.

17. Boy running, Spain, 1934. Gift from James Thrall Soby.

EVANS, Walker

18. Main street, Saratoga Springs, N.Y., 1931. Purchase fund.

HINE, Lewis

19. Italian family seeking lost baggage, Ellis Island, 1905. Purchase fund.

LANGE, Dorothea

20. In a camp of migratory pea-pickers, San Luis Obispo Co., Cal. 1936. Gift from Albert M. Bender. [o nome mais conhecido da obra é “Migrant Mother”]

LEVITT, Helen

21. Tacubaya, Mexico City, 1941. Purchase fund.

MODEL, Lisette

22. East Side, New York City, 1942. Purchase fund.

MOHOLY-NAGY, Laszlo

23. Photograph, 1929. Gift of James Johnson Sweeney

PORTER, Dr. Eliot

24. Double crossed cormorants, Me. 1940. Doado pelo fotógrafo.

RAY, Man

25. Rayograph, 1927. Purchase fund.

SHEELER, Charles

26. Ford Plant, Detroit, Mich. 1927. Doado por Lincoln Kirstein.

STEICHEN, Edward

27. J. Pierpont Morgan, N.Y., 1903. Purchase fund.

STIEGLITZ, Alfred

28. Paula, Berlin, 1889. Doador anônimo.

29. November days, Munich, 1884. Doador anônimo.

30. Venetian gamin, Venice, 1887. Doador anônimo.

31. Equilavent A. Doador anônimo.

32. Equivalent B. Doador anônimo.

33. Equilalent C. Doador anônimo.

34. Equivalent D. Doador anônimo.

35. Equivalent F. Doador anônimo.

36. Equivalent Y. Doador anônimo.

STRAND, Paul

37. Driftwood, Gaspé, Quebec, 1929. Purchase fund.

38. Window, Ghost Town, Red River, New Mexico, 1932. Purchase fund.

WESTON, Edward

39. Nude, 1935. Doado por Albert M. Bender.

40. Jean and Zomach Charlot, Pt. Lobos, California. Doação anônima.

WRIGHT, Cedric
41. Muir Pass, sunset. Gift of Albert M. Bender.

Álbuns

HILL, D. O. and ADAMSON, Robert
Calotypes by D. O. Hill and Robert Adamson, Illustrating an early stage in the development of photography. Selected from his collection by Andrew Elliot.
Edinburgh, printed for private circulation, 1928.

O'SULLIVAN, T. H. and Bell, W.
Photographs of the United States West of 100th Meridian. Seasons of 1871, 1872 and 1873. 1st Lt. George M. Wheeler, Corps of Engineers, U. S. Army, in charge.
Washington. D. C.

Gift of Ansel Adams in memory of Albert M. Bender.

BEAUMONT NEWHALL VOLTA
É DISPENSADO EM OUTUBRO DE 1945 (desde Maio está de volta aos Estados Unidos, trabalhando em Washington),
EM DEZEMBRO DESSE ANO JÁ SABE QUE STEICHEN ENTRARÁ COMO
DIRETOR DE FOTOGRAFIA DO MOMA

THE PHOTOGRAPHS OF EDWARD WESTON **1946** **(FEBURARY 12 – MARCH 31)**

Direção: Nancy Newhall.

Display:

Catálogo: Catálogo com texto de Nancy Newhall, cronologia, lista de exposições individuais, bibliografia. 24 reproduções.

Características: Individual. 251 fotografias (uma não foi exposta), 10 negativos (alguns documentos indicam 11).

Fotógrafos:

Da coleção: WESTON, Edward.

Label de abertura, cronologia do artista, labels por período de trabalho.

“With a few exceptions, the prints are for sale at \$25,00 each. Inquire at the front desk.”

1902-1919

1. Snow scene, Jackson Park, Chicago, 1903. Lent by Mrs. Mary Weston Seaman.

2. Lake Michigan, Chicago, 1904.
3. Valley of the Long Wind, 1913. Platinum print. Lent by Mrs. Gladys Bronson Hart.
4. Ruth St. Denis, 1916. Platinum print. Lent by Nrs. Gladys C. Bolt.
5. Portrait of my father, 1917. Palladium print.

1920 – 1922

6. Shadow on barn and Margrethe, 1920. Palladium print.
7. Neil, 1922. Palladium print.
8. Margrethe Mather, 1921. Palladium print.
9. Breast, 1920.
10. Torso, 1920.
11. Ricardo Gomez Robulo, 1921. Palladium print.
12. Johan Hagomeyer, 1920. Palladium print.
13. R.S.- a portrait, 1922. Palladium print.
14. “Armco”, Ohio, 1922.
15. “Armco”, Ohio, 1922.
16. Karl Struss, cinematographer, 1922.
17. Ramiel in his attic, 1920. Palladium print.

1923 – MEXICO – 1926

18. Guadalupe, Mexico, D.F., 1924.
19. Piramide del Sol, Mexico, 1923.
20. Desde la Piramide del Sol, San Ruan Tootihuacan, 1923. Palladium print.
21. Desde la Acotea, 1924. Palladium print.
22. Calle Mayor, Topotzotlab, 1924. Palladium print.
23. Bomba en Tacubaya, 1923. Palladium print.
24. San Pedro y Pablo, 1924. Palladium print.
25. Crepusculo, 1924. Palladium print.
26. Hands of Tina, 1923. Palladium print.
27. Ruins de Mitla, 1926. Palladium print.
28. Pointed Gourds, Mexico, 1925.
29. Golván, Mexico, 1923.
30. Nudo, Mexico, 1923.
31. Nahui Olin, Mexico, 1924.
32. Tina Modotti, Mexico, 1924.
33. Prow, San Francisco, 1925.
34. Neil, asleep, 1925.
35. Plaster Works, Los Angeles, 1925.
36. Johan Hagemeyer, San Francisco, 1926.
37. Tres Ollas, Mexico, 1926. Palladium print.
38. Nudo, Mexico, 1925. Palladium print.
39. Mercado, Oaxaca, 1926. Palladium print.
40. Cloud, mexico, 1926. Palladium print.
41. Patzcuaco, 1926. Palladium print.
42. Dr. Alt., Mexico, D.F., 1926.

- 43. Pulqueria, Mexico, D.F., 1926.
- 44. Pulqueria, Mexico, D.F., 1926.
- 45. Rose Covarrubias, Mexico, D.F., 1926.
- 46. Eaguey, Mexico, 1926.
- 47. Janitzio, lake Patzcuaro, 1926.

1927 – SHELLS – PEPPERS

- 48. Sheel, 1927. Museum of Modern Art.
- 49. Sheels, 1927.
- 50. Sheels, 1927.
- 51. Sheels, 1927.
- 52. Eggplant, 1929.
- 53. Artichoke, halved, 1930.
- 54. Pepper, 1930.
- 55. Eroded plank from Barley-sifter, 1931.
- 56. Egg slicer, 1930.
- 57. Invalid's utensil, 1930.

1929 – POINT LOBOS

- 58. Cypress, Point Lobos, 1929.
- 59. Kelp, Carmel, 1930.
- 60. Pelican's Wing, 1931.
- 61. Oak, Monterey, County, 1929.
- 62. Seaweed, Carmel, 1930.
- 63. Cypress and stone crop, point Lobos, 1930.
- 64. Cypress, Point Lobos, 1930.
- 65. Cypress, Point Lobos, 1932.
- 66. Cypress, Point Lobos, 1929.
- 67. Jose Clemente Orozco, 1930. Museum of Modern Art.
- 68. Shell and rock arrangement, 1931.
- 69. Bug tracks in sand, 1935.
- 70. Eroded rocks, 1930.
- 71. Eroded rocks, 1930.
- 72. Dry Kelp, Point Lobos, 1934.
- 73. Seaweed, Carmel, 1930.
- 74. Eroded rock, Point Lobos, 1930.
- 75. Nude, 1935. Museum of Modern Art.
- 76. Cypress, Point Lobos, 1934.
- 77. Rock erodion, Point Lobos, 1935. Museum of Modern Art.

1933 – 1935

- 78. Cloud, New Mexico, 1933.
- 79. Ship-builder, 1935.
- 80. Big Sur Ranch, 1935.
- 81. Lake Hoolywood, 1936.
- 82. Lettuce ranch, Salinas Valley, 1934.

- 83. Pismo Beach, 1935.
- 84. Olde adobe, Carmel Valley, 1934.

1936 OCEANO

- 85. Dunes at Oceano, 1936.
- 86. Nude on sand, 1936.
- 87. Dunes at Oceano, 1936.
- 88. Clouds, 1936.
- 89. Nude on sand (asleep), 1936.
- 90. Nude on sand, 1936.
- 91. Dunes at Oceano, 1936.
- 92. Dunes at Oceano, 1936.
- 93. Clouds, 1936.

1937 CALIFORNIA AND THE WEST 1939

- 94. Cloud over Panamints, Death Valley, 1937.
- 95. Shoes from abandoned soda works, Owens Valley, 1937.
- 96. Detail – abandoned car, Nojave Desert, 1937.
- 97. Death Valley, 1938.
- 98. Fog. Oregon Coast, 1939.
- 99. Wrecked car, Crescent Beach, California, 1939. Museum of Modern Art.
- 100. Eroded rock, Point Lobos, 1938.
- 101. Aspen Valley, New Mexico, 1937.
- 102. Melting Ice, Arizona, 1936.
- 103. Ghost town – Rhyolite, Nevada, 1938. Museum of Modern Art.
- 104. Tomato field, Big Sur, 1937.
- 105. Grass and Sea, Big Sur, 1937.

HOLLYWOOD

- 106. Rubber dummies, M.G.M., 1938.
- 107. Stacked stair-cases, M.G.M., 1939.
- 108. M.G.M. Ghost set, 1939.
- 109. Ghost sets, M.G.M., 1939.
- 110. Cylorama, 20th Century Fox, 1940.

HIGH SIERRA

- 111. Lake Tenaya, Sierra Nevada, 1937.
- 112. Lake Tenaya, 1937.
- 113. Juniper, Lake Tenaya, 1937.
- 114. Iceberg Lake, High Sierra, 1937.
- 115. Ansel's darkroom, Yosemite, 1938.
- 116. Yosemite, 1938.
- 117. Meyer's Ranch, Yosemite, 1938.
- 118. Potato cellar, Lake Thoe, 1937.
- 119. Drift twigs, Mono Lake, 1937.
- 120. Sierra Nevada, 1940.

DESERT – DEATH VALLEY

- 121. Death Valley, 1938.
- 122. Jarmomo, Arizona, 1938.
- 123. – at the Golden Circle Mine, Chlorido Cliff, Death valley, 1939.
- 124. Ghost town of Leadville, Death Valley, 1939.
- 125. Panamints, Death Valley, 1938.
- 126. Old bunk house, 20 Mule Team Canyon, Death Valley, 1938.
- 127. Furnace, Creek Wash, Death Valley, 1938.
- 128. Yucca and rock, Mohavo Desert, 1937.
- 129. Ubchebe, Crater, Death Valley, 1938.
- 130. Rhyolite, Nevada, 1938.
- 131. Floor of Death Valley, - from elevation of over one mile, 1938. Museum of Modern Art.
- 132. Floor of Death Valley, - from elevation of over one mile, 1938.
- 133. Dead man, Colorado Desert, 1937.
- 134. Moonrise, Death Valley, 1939.
- 135. Death Valley, 1938.

NORTH COAST

- 136. Oregon Coast, 1939.
- 137. Surf, North Coast, 1937.
- 138. Drift stumb, North Coast, 1939.
- 139. North Coast, 1937.
- 140. Point Arena, 1937.
- 141. Cyster beds and cornfiels, Tomales, 1937.
- 142. Albion, 1937.
- 143. Moonstone Beach, 1937.
- 144. Bodega Coast, 1937.
- 145. Drift log, Crescent Beach, 1937.
- 146. Solano Co, 1937.
- 147. North Coast, 1937.
- 148. Eel River Ranch, 1937.
- 149. Solomon Seal, Coast Redwoods, 1939.
- 150. Coast Redwoods, 1939.
- 151. North of the Russian River, 1937.

1939 CARMEL

- 152. Las Lomas Ranch, Coast Range, 1937.
- 153. Dancer, 1939.
- 154. Point Lobos, 1938.
- 155. Drift chair, Point Lobos, 1938.
- 156. Tide pool, Point Lobos, 1938.
- 157. Point Lobos, 1938.
- 158. Fleating kelp, Point Lobos, 1939.
- 159. Salt pool, Point Lobos, 1938.

160. Zohman and Jean Charlot, 1939.
161. Meyer's Ranch, 1940.
162. Wall searawls, Hornitos, 1940.
163. Church door, Hornitos, 1940.
164. Salt pool, Point Lobos, 1939.
165. Lily and rubbish, 1939.

THE SOUTH AND THE EAST

166. Sahuaro, Arizona, 1941.
167. Boulder Dam, 1941.
168. Doulterdam, 1941. Museum of Modern Art.
169. White Sands, New Mexico, 1941.
170. White Sands, New Mexico, 1941.
171. New Mexico, 1941.
172. Yaqui Church, Tucson, 1941.
173. Gulf Oil, Port Arthur, Texas, 1941.
174. Gulf Oil, Port Arthur, Texas, 1941.
175. Marshes of Glynn, Sea Island, Georgia, 1941.
176. "Belle Grove", Louisiana, 1941.
177. New Orleans, 1941.
178. St. Roche Cemetery, New Orleans, 1941.
179. Contraband Bayou, Louisiana, 1941.
180. Figurine, Burned plantation house, New Orleans, 1941.
181. "Belle Grove" (near White Castle), Louisiana, 1941.
182. "Belle Grove", Louisiana, 1941.
183. New Orleans, 1941.
184. New Orleans Cemetery, 1941.
185. Louisiana, 1941.
186. Green Street, Nashville, 1941.
187. Brown Jones, Athens, Georgia, 1941.
188. Union Station, Nashville, 1941.
189. Cincinatti, 1941.
190. Arkco, Ohio, 1941.
191. Dillard, Tennessee, 1941.
192. Connecticut, 1941.
193. William Edmondson, sculptor, Nashville, 1941.
194. Work of Wm. Edmondson, Nashville, 1941.
195. Wedding Cake House, Kennebunkport, Maine, 1941.
196. Born with Hex Signs, Pa., 1941.
197. New Jersey, 1941.
198. Mr. And Mrs. Summers, Tennessee, 1941.
199. Pittsburg, 1941.
200. Roof top portrait, New York City, 1941.
201. New York City, 1941.

1942 – 1945

- 202. Cypress root, Point Lobos, 1942.
- 203. Point Lobos, 1942.
- 204. Oil on rocks, Point Lobos, 1942.
- 205. Cypress root and stone crop, Point Lobos, 1941.
- 206. Civilian Defense, 1942.
- 207. Charis, 1942. Museum of Modern Art.
- 208. Cypress, Point Lobos, 1940.
- 209. Pelican, Point Lobos, 1942.
- 210. Salt pool, Point Lobos, 1942.
- 211. Neil, 1942.
- 212. Ansel Adams, 1943.
- 213. Family group, 1942.
- 214. Springtime, 1943.
- 215. Exposition of Dynamic Symmetry, 1943.
- 216. My Little Grey Home in the West, 1943.

1944-45

- 217. Mary, 1945.
- 218. Bodieson, 1944.
- 219. Johnny, 1944.
- 220. Franky, 1945.
- 221. Wally, 1945.
- 222. Winter Idyll, 1945.
- 223. Nude, 1945.
- 224. Nude on Navajo, 1945.
- 225. Comics, 1944.
- 226. Elsa, 1945.
- 227. Willard Van Dyke, Point Lobos, 1945.
- 228. Brett and Erica, 1945.
- 229. Furlough, 1945.
- 230. –from Nosbitt Ranch, Monterey Coast, 1945.
- 231. 7 a.m., Pacific War Time, 1945.

PORTRAITS

- 232. Alice Roher, 1933.
- 233. Carlos Mérida, 1934.
- 234. Carmalita Maracci, 1937.
- 235. Xenia, 1933.
- 236. Ester Van Neal, 1933.
- 237. Igor Strawinski, 1935.
- 238. Zohmah and Jean Charlot, 1933. *(not for sale)*
- 239. Charis Wilson Weston, 1941.
- 240. Neil Weston, 1933.
- 241. Elinore, 1933.
- 242. Maudelle, 1939.
- 243. Arnold Scheenberg, 1936.

244. Imogen Cunningham, 1933.

NUDES

245. Seated figure, 1934.

246. Torso, 1934.

247. Breast and knee, 1934.

248. Breast and arms, 1934.

249. Hauch, 1934.

250. Knees, 1934. (*not exhibited*)

251. Buttucks, 1934.

252. Breast and knees, 1934.

NEGATIVES

253. Model for a mould, California, 1936.

254. Radishes.

255. Ship-builder, 1935.

256. Cypress, Point Lobos, 1934.

257. Juniper, Lake Tenaya.

258. Zohmah and Jean Charlot, 1939.

259. Neil, 1943.

260. Ansel's darkroom, 1938.

261. Altar in church, St. Roche Cemetery, New Orleans.

262. Jojo, 1945.

BEAUMONT NEWHALL PEDE DEMISSÃO DO MOMA EM MARÇO DE 1946 DEIXA SEU CARGO EM MAIO DE 1946

NEW PHOTOGRAPHERS

1946

(JUNE 19 – SEPTEMBER 15)

Direção: Departamento de Fotografia, provavelmente Nancy Newhall (para o Departamento de Exposições Circulantes).

Display:

Catálogo: Não foi produzido catálogo.

Características: Coletiva. 53 fotografias. 20 kodachromes projetados de Callahan e Howard Dearstyne.

Fotógrafos:

Da coleção: NEWMAN, Arnold; SISKIND, Aaron; MUNROE, Joe; REYNOSO, Antonio; SOMMER, Frederick; CLOUGH, Stanley; LEIPZIG, Arthur.

Fora da coleção: CALLAHAN, Harry M.; WEBB, Todd; KEPES, Gyorgy; PAGE, Homer; BOULTON, Alfredo; GWATHMEY, Rosalie; DUPAIN, Max; FRANKEL, Godfrey B; DEARSTYNE, Howard.

“This exhibition shows a number of main currents is a present-day creative photography. All of the photographers were made for the purpose of personal expression. Their form varies widely, from the straightfoward use of the camera in recording delicate nuances of life seen in a revealing moment of time, to the free use of the light-recording characteristic of photographic emulsion in preserving artificially creative play of light, shade and texture.

At the Museum’s request, many of the exhibitors have put in works their approach to the medium. Excerpt from these comments are here presented with their work. All photographs have been lent by their makers, except where otherwise indicated.”

NEWMAN, ARNOLD, Miami Beach, Florida.

Born New York City, 1918. Studied painting at the University of Florida. Took up photography, 1938; assistant in commercial portrait studio. Now operating own studio. These photographs are from the series Portraits of Artists.

1. William Zorach, 1943.
2. Piet Mondrian, 1942. Collection of the Museum of Modern Art.
3. Max Ernst.
4. John Sloan, 1941.

SISKIND, AARON, New York.

Born New York City 1903. ‘The picture is made in an instant of sight. The camera and darkroom work are controlled altogether by the memory of that moment.

“I regard the picture as a new object to be contemplated for its own meaning and its own beauty.”

5. Symbols in Landscape, 1944.
6. The Timid Beast, 1944.
7. Detail, Tabernacle, 1939.

MUNROE, JOE, Detroit, Michigan.

Born 1917. Studied photography with Ansel Adams, Nicholas Ház and Arthur Siegel. Worked in Color Lab., General Motors. Instructor at Cranbrook Academy of Art.

Corporal, Photo Section, Army Air Forces. Now staff photographer of *Farm Quarterly*.

“Photography could perhaps, be called a language—describing a moment out of time and space. To me, things – people – thoughts.”

8. Frank Loyd Wright house.
9. The Misses Potter’s house, Alpena, Michigan.

REYNOSO, ANTONIO, Mexico City.

Born Toluca, Mexico, 1919. Studied medicine, painting and engineering. Began to photograph, 1939. Assistant Professor of Photography at Artes Plasticas, 1940-1942. Now free-lancing.

“The plastic problem in photography...is a problem of balance between space and time as well as space and mass. The lens – the magic eye of the camera – with an analytic potency so much greater than the human eye, becomes meaningless when applied without sensitivity to poetic truth.”

10. Annunciation. Collection The Museum of Modern Art, Inter-American Purchase Fund.

11. By the Market of Mercy. Collection The Museum of Modern Art, Inter-American Purchase Fund.

12. A Woman. Collection of the Museum of Modern Art.

CALLAHAN, HARRY M., Royal Oak, Michigan.

Born 1912. Self-trained in photography. Now photographing in Detroit.

“I want to free myself of convention from the standpoint of feeling and understanding so as to react visually to the things that I feel photographically, thereby establishing a small pattern of my feelings about living.”

13. These photographs are from the series *Shop Window*, Detroit, 1945. [*nome e número da fotografias indefinidos. Por calculos nos aprecem ser 2*]

14-24. Series of Neon Light Abstractions, 1945. 10 kodachromes.

WEBB, TODD, New York.

Born Detroit, 1905. Began to photograph in 1939. Studied with Ansel Adams.

Photographer's Mate, U.S. Navy, 1942-1945. Now photographs in New York.

“All of the photographs in the group were made during November, 1942, just prior to my going into the Navy. The experience of seeing people as something living and my going and getting some of it on paper was wonderful for me.”

25. Doorstep, 1942.

26. The Family, 1942.

27. Sister, 1942.

28. Young Boy, 1942.

KEPES, GYORGY, Cambridge, Massachusetts.

Born Selyp, Hungary, 1906. Art Professor, School of Design, Chicago. Now professor at School of Architecture, Massachusetts Institute of Technology.

Author of *Language of Vision*, 1944.

“The photograms were first painted on a glass plate with different media: india ink, water color, and oil color. These paintings were further modified and organized by scratching the dried paint. The glass plates were then projected in an enlarger on sensitive photo paper. Further modification of the image was created by dodging, projecting light beams on the paper with mirrors and lenses, and by placing objects on the paper.”

- 29. Photo Drawing no. 4, 1942.
- 30. Photo Drawing no. 3, 1939.
- 31. Photo Drawing no. 1, 1938.
- 32. Photo Drawing no. 2, 1939.

SOMMER, FREDERICK, Prescott, Arizona.

Born Angri, Italy. Practiced landscape architecture in Brazil. Became U.S. citizen, settle in Arizona, 1931. Painter and photographer.

- 33. Dead Coyotes, 1941.
- 34. Arizona Landscape, 1943.

PAGE, HOMER, Berkeley, California.

Born 1918. First interest in photography, 1936. Studied at School of Design, Chicago. Now photographer for Associated Students of University of California.

“Many times, the actions of people give some indication of their inward seethings and uncertainties. I would like to crystalize and communicate these manifestations”.

These photographs are from the series *The Problem of the Kids*.

- 35. Aggresions are strong within us.
- 36. But we very much want to play.
- 37. We meet ouor needs somehow.
- 38. We do not have play space.
- 39. Agressions are strong within us.

JANSSEN, ROBERT, New York.

Born Cologne, 1904. To New York, 1926; took up photography soon afterwards, which he practices as an amateur.

“To reveal subject matter beyond the scope of human vision appears to me an important function of the camera”.

- 40. Heather (X5), 1940.
- 41. Wild geranium, seed pods (X5), 1940.
- 42. Moth mullen, seed vessel (X5), 1940.
- 43. Window and Celandine, 1938.
- 44. Wanda Gag, 1939.
- 45. Beach TRee, 1944.

CLOUGH, STANLEY, New York.

Graduated Cleveland School of Art, 1928. Took up photography during the depression; self-taught. From 1930 to 1936 engaged in clinical, surgical and color photography at the Cleveland Clinic. At present typographic designer for *Life Magazine*. Practices photography as an amateur.

- 46. Personal World.

BOULTON, ALFREDO, Caracas, Venezuela.

Born 1908. Began to photograph in 1929 and practices as an amateur. These photographs are “Venezuelan Scenes”. [nome e no. de fotografias indefinidos. Pelas fotografias da exposição nos parecem ser 4]

GWATHMEY, ROSALIE, New York.

Born Chicago, North Carolina, 1908. Studied photography with Luke Swank and at the Photo League, New York.

“I am particularly interested in photographing the Negro in my native South because of the problems that face him – housing, jobs, discrimination. These things I would like to see bettered”.

51. Front Porch, North Carolina, 1944.

52. Granny, North Carolina, 1944.

DUPAIN, MAX, Sidney, Australia.

53. Trobriand, Island Group.

54. Mother and Child, Nadzah.

55. Native Village, Tami Island.

LEIPZIG, ARTHUR

Born in Brooklyn, New York. Studied photography at the Photo League, New York.

Worked as a feature photographer for PM newspaper, four years. At present connected with International News Photos.

“I am deeply moved by the biting social conflicts that surround me and I try to reflect these things through the medium of my camera. I attempt in my photography to reveal the tenderness, the pathos and the dignity of the people around me.”

56. Children looking at Christmas toys. Collection The Museum of Modern Art.

FRANKEL, GODFREY B., Cleveland, Ohio.

Born 1912. Newspaper writer. Took up photography in 1941. Photographed Washington slums by day while covering night clubs at night for Washington Daily News. With War Relocation Authority and Department of the Interior.

“I am interested in pictures that interpret our society. The lens will hint at the unknown, the subtle, the unclassified and that of which we have little knowledge...The child in the picture looks and wonders and that expression is never lost.”

57. War Relocation Authority Center, Great Lakes, 1945.

58. War Relocation Authority Center, Great Lakes, 1945.

59. Telephone pole, Annapolis, 1943.

60. Broken window, Washington, D.C.

WEBB, TODD

61. New York City 1945, I.
62. New York City 1945, II.
63. New York City 1945, 3rd Avenue El.

DEARSTYNE, HOWARD

64-74. Series of Outdoor Close-ups. 10 kodachromes.

EDWARD STEICHEN SÓ SERÁ ANUNCIADO OFICIALMENTE COMO DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA EM JULHO DE 1947.

PHOTOGRAPHS OF THE MUSEUM COLLECTION (July 2, 1946 – September 6, 1947)

Nenhuma informação foi encontrada.

THE PHOTOGRAPHS OF HENRI CARTIER-BRESSON (February 5 – April 6, 1947)

Dirigida por Monroe Wheeler, auxiliado por Ann Armstrong. O show foi planejado por Nancy, mas os Newhall saíram sem que pudessem finalizar a exposição.

Catálogo com textos de Lincoln Kirstein e Beaumont Newhall.
Esta exposição foi idealizada por Nancy Newhall, quando Bresson estava desaparecido durante a II Guerra Mundial.

163 fotografias.

Labels: cronologia, em cada seção.

SPAIN

- 1.
- 2.
3. Madrid, 1933.
- 4.
- 5.
6. Barcelona.
7. Burgos.
8. Madrid, 1933.

9. Alicante, 1933.
10. Alicante, 1933.
11. Cordova, 1933.
12. Window into bull ring, Valencia, 1933.
13. Murcia.
14. Madrid, 1933.
15. Boy running, Valencia, 1933.
16. Children playing in ruins, Seville, 1933.
17. Children playing in ruins, Seville, 1933 (enlargement).

FRANCE

18. Mme La Concierge at home, Paris.
19. Concierge of the Musée Auguste Comte, Paris.
20. Marseilles.
21. The suburbs on Sunday, Juvisy, 1939.
22. George Duhamel in his wood at Vermadois. (*not for sale*)
23. Beach at Arsila, Morocco, 1933 (enlargement).
24. Gare St. Lazare, Paris, 1932.
25. Peering at street fair, Brussels, 1932.
26. Montmartre.
27. Hyeres, 1932.
28. La Halle aux Vins, Paris.
29. Marseilles, the old port.
30. Montparnasse Avenue du Maine, Paris.
31. Les Martigues.
32. Marseilles.
33. Rue Jean Goujon, Paris.
34. Paul Claudel taking his daily walk in Brangués the village of Stendahl's "Le Rouge et le Noir". (*not for sale*)

MEXICO

35. Mexico, D.F., 1934.
- 36.
37. Newstand.
38. Uruapan.
39. Market Place, Juchitan, 1934.
40. Mexico, D.F.
41. Juchitan, Mexico.
42. Havana, Cuba.
43. Juchitan, Mexico.
44. Juchitan, Mexico.

- 45.
- 46.
- 47.
- 48.
- 49. Juchitan, Mexico.
- 50. Mexico, D.F., 1934 (enlargement).

ITALY

- 51. Naples.
- 52. Tivoli.
- 53. Sienna.
- 54. Istria.
- 55. Salerno.
- 56. Bologna.
- 57. Florence.
- 58. Leghorn. (*not for sale*)
- 59. Trieste.
- 60. Negara, Greece.

SAN GENNARO

- 61. Mulberry St., N.Y.C.
- 62. Mulberry St., N.Y.C.
- 63. Mulberry St., N.Y.C.
- 64. 51st and 1st Avenue, N.Y.C.
- 65. 51st and 1st Avenue, N.Y.C.
- 65a. Mulberry St., N.Y.C (enlargement).

NEW ORLEANS

- 66.
- 67. Siesta in the French Market, 1946.
- 68.
- 69.
- 70.
- 71.

SHADOW BOX – NEW ORLEANS

- 72.
- 73.
- 74.
- 75.
- 76.
- 77.

- 78. In the Negro section, 1946.
- 79.
- 80.

SUNDAY ON THE MARNE

- 81. Wedding Celebration, 1939.
- 82. Wedding Celebration, 1939.
- 83. Wedding Celebration, 1939.
- 84. Picnickers, 1939.
- 85. Picnickers, 1939.
- 86. Sunday on the banks of the Marne, 1939 (enlargement).
- 87. French war pioneers arriving in Dessau from Russian zone and awaiting transport to Paris.
- 88. French displaced persons leaving Russian zone.
- 89. Russians in American zone awaiting transport to Russian zone.
- 90. Belgian family awaiting train in Leipzig.
- 91. Interrogation of Sasha Guitry by member of the Liberation Committee during Paris uprising of August 23, 1945. (not on sale)
- 92. Watching the interrogation in the picture on the right.
- 93. At Dessau while prisoners and forced labor await transport to France, a French Gestapo-informer is exposed by a compatriot upon whom she had informed.
- 94. Russian child returning home. Halle, Germany (enlargement). Courtesy of PORTFOLIO.

BROOKLYN

- 95.
- 96.
- 97.
- 98.
- 99.
- 100.

AMERICAN PORTRAITS

- 101. Edward Steichen. (not for sale)
- 102. Alfred Stieglitz.

FRENCH PORTRAITS

- 103. Nicole Cartier-Bresson. (not for sale).
- 104. Mme. Henri Cartier-Bresson. (not for sale).
- 105. M. Mapeau, winegrower at Ville Savoir, Tourraine.
- 106. Irene & Frederique Joliot Curie, Paris, 1946.
- 107. Elsa Triolet (Mme. Aragon).

- 108. Louis Aragon.
- 109. Le Reverend Pere Riquet.
- 110. Jean Paul Sartre, Paris, 1946.
- 111. Simone de Beauvoir.

BONNARD AT LE CANNET

- 112.
- 113.
- 114.
- 115.
- 116.
- 117.
- 118.
- 119.

- 120. Mme. Jeanne Lanvin.

MATISSE

- 121.
- 122.
- 123.
- 124.
- 125.
- 126.
- 127.

- 128. Cardinal Pacelli Montmartre (enlargement).

- 129. George Braque.
- 130. George Braque.

PABLO PICASSO

- 131. Picasso in his studio.
- 132. Picasso in his bedroom.
- 133. Picasso's studio.
- 134.
- 135.

GEORGE ROUAULT

- 136.
- 137.
- 138.

- 139. Arthur Honneger.
- 140. Albert Giacoinetti.
- 141. Christian Berard.

WINEGROWERS

- 142. Winegrowers, Tourraine.
- 143. Winegrowers, Tourraine.
- 144. Winegrowers, Tourraine.
- 145. Winegrowers, Tourraine.

CORONATION

- 146. Watching the procession of George VI, Versailles, 1939.
- 147. Early in the day of the Coronation after waiting all night.
- 148.
- 149.
- 150.
- 151.
- 152.
- 153.
- 154.
- 155.
- 156. The end of the day.

HYDE PARK

- 157.
- 158.
- 159. lunch time concert in National Gallery, London.
- 160.
- 161. Listening to Hyde Park speaker.
- 162.
- 163. Watching the Coronation precession (enlargement).

FOTÓGRAFOS MoMA Coleção

FOTÓGRAFOS MoMA Coleção

O número de obras de cada fotógrafo pode não coincidir com o de obras listadas por que são dados complementares por outras fotos. Ou seja, não temos os títulos de todas as obras da coleção, mas o número delas é uma aproximação confiável.

Também não sabemos de todos os álbuns e portfólios – são dados encontrados nas *checklist* e não pelo *Photography Study Center* do MoMA.

Fotógrafo:

ABBOTT, BERENICE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (Springfield, Ohio. Morava em Nova York) (1898-1991).

Sexo: feminino

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 5

1. *Newstand, East 32nd Street and Third Avenue, Manhattan, November 19, 1935.*

Doado por Connecticut Valley Boys School em 1937.

2. *Exchange Place, New York, 1933.* Doação anônima, 1941.

3. *Rockefeller Center, New York City, 1932.* Doação anônima, 1941.

4. *Hands of Jean Cocteau, 1927.* Purchase, 1946.

5. *New York at Night, c. 1933.* Purchase 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

Murals, 1932 (1),

Photography: 1839-1937 (6),

Seven American Photographers, 1939 (8).

Sixty Photographers, 1940-41 (1),

American Photographs at \$10, 1941-42 (1),

100 Years of Portrait Photography, 1943 (4),

Photography in Progress, 1944 (3),

Creative Photography, 1945 (2),

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1).

ADAMS, ANSEL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1902-1984). Morava em San Francisco.

Sexo: Masculino

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 113, incluindo álbum.

1. *Owens Valley, California, 1937.* Doado pelo fotógrafo, 1938.

2. *Winter, Yosemite Valley, California, 1938.* Doado pelo fotógrafo, 1938.

3. *Desert Flower, 1937.* Doado pelo fotógrafo, 1938.

4. *Man of Laguna Pueblo, New Mexico, 1937.* Doado pelo fotógrafo, 1938.

5. *New Mexico, 1933.* Doado por Albert M. Bender, 1939.

6. *Yosemite in Winter, 1933.* Doado por Albert M. Bender, 1939.

7. *Church, Mariposa, California, 1935.* Doado por Albert M. Bender, 1939.

8. *Courthouse, Bridgeport, California, 1938.* Doado por Albert M. Bender, 1939.

9. *The Golden Gate, San Francisco, 1932.* Doado por Albert M. Bender, 1939.

10. *Monolith, the Face of Half Dome, Yosemite Valley, 1927*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
11. *Political Circus, 1931*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
12. *Museum Storeroom, 1933*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
13. *Gottardo Piazzoni Painting in His Studio, San Francisco, California, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
14. *Arrangement, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
15. *Boat Hulls, Fog, San Francisco, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
16. *Armature of Monumental Sculpture, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
17. *Detail of Redwood Log, North Coast, California, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
18. *Thunderstorm, Lake Tahoe, California, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
19. *Autumn, Yosemite Valley, California, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
20. *Boards and Thistles, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
21. *Wrecking of the Lurline Baths, San Francisco, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
22. *Desert Flower, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
23. *Ocean, Bolinas, California, 1940*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
24. *Quarry Ruins, Half-Moon Bay Road, California, 1940*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
25. *Barn near Point Reyes, California, 1940*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
26. *Barn, Point Reyes, California, 1940*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
27. *Autumn, Yosemite Valley, California, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
28. *Autumn, Yosemite Valley, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
29. *Barn, Stock Gate, Point Reyes, California, 1940*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
30. *Barn Fence, Cape Cod, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
31. *Church at Bodie, California, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
32. *Leaves, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
33. *Barnacles, Cape Cod, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
34. *Barn, Redwood City, California, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
35. *Evening, Provincetown, Massachusetts, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
36. *Tombstone Ornament, San Francisco, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
37. *Old Houses at Bodie, California, c. 1939*. . Doado por Albert M. Bender, 1940.
38. *Barnstable, Massachusetts, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
39. *New York, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
40. *Old Mill at Chatham, Cape Cod, Massachusetts, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
41. *Hulls, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

42. *California Farm, 1940*. Doado por Albert H Bender, 1941.
 43. *White House, Canyon de Chelly, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 44. *Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1943.
 45. *Annette Rosenshine, San Francisco, California, 1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 46. *Architecture, Early California Cemetery, San Francisco, 1934*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 47. *Entrance, Sutro Gardens, San Francisco, c.1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 48. *Fence, 1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 49. *Fence, Half-Moon Bay, 1931*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 50. *Grass and Water, c. 1935*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 51. *Hans Schroll, Yosemite Advertising Photograph, c. 1935*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 52. *Mexican Woman, Snelling, California, 1935*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 53. *Miners, 1936*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 54. *Phyllis Bottome, c. 1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 55. *Pine Cone and Eucalyptus Leaves, 1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 56. *Scissors and Thread, c. 1932*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 57. *Sutro Gardens, San Francisco, c. 1934*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
 58. *Surf Sequence, 1940*. Doação anônima, 1941.
 59. *Surf Sequence, 1940*. Doação anônima, 1941.
 60. *Surf Sequence, 1940*. Doação anônima, 1941.
 61. *Surf Sequence, 1940*. Doação anônima, 1941.
 62. *Surf Sequence, 1940*. Doação anônima, 1941.
 63. *Hornitos Barbecue, Hornitos, Cal., 1938*. Doação anônima.
- Album: *Sierra Nevada. The John Muir Trail*. Berkeley, Cal. The Archetype Press, 1938. 50 photo engraving. Doado por David H. McAlpin.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (6)
 - Seven American Photographers (Art in Our Time), 1939* (8)
 - Sixty Photographs, 1940-41* (3)
 - American Photographs at \$10, 1941-1942* (1)
 - New Acquisitions: Photographs, 1942* (10) + Album (1)
 - Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston, 1943* (1)
 - 100 Years of Portrait Photography, 1943* (1)
 - Photography in Progress, 1944* (19) + Album (1)
 - Manzanar, 1944* (61) Individual
 - Creative Photography, 1945* (2)
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

ADAMSON, ROBERT

Nacionalidade/Nascimento-morte: escocês (1821-1848)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 47

Álbuns e periódicos:

1. Elliot, Dr. Andrew. *Calotypes by D. O. Hill and Robert Adamson, Illustrating an Early Stage in the Development of Photography*. Selected from his collection by Andrew Elliot (47 obras) . Edinburg, printed for private circulation, 1929. Doado por Andrew Elliot.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (13)

Sixty Photographs, 1940-41 (4)

Photography in Progress, 1944 (Folio: *Calotypes by D. O. Hill and Robert Adamson, Illustrating an Early Stage in the Development of Photography*)

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (álbum)

AGHA, MEHEMED FEHMY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Rússia (1896-1978)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Two Heads*, 1935. Doado por Abby Aldrich Rockefeller, 1940.

Quais exposições (individual/coletiva):

Nenhuma.

ALLAND, ALEXANDER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Rússia (1896-1978)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *The Old Bridge*, c. 1939. Doação anônima.

2. *"All Races are Here, All the Lands of the Earth Make Contributions Here"* - *Walt Whitman, 1900-1941*. Purchase.

3. *Freedom of Religion, 1900-1941*. Purchase.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

ALVAREZ BRAVO, MANUEL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Mexicano (1902-2002)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 10

1. *Portrait of the Eternal*, 1935. Purchase, 1942.

2. *The Crouched Ones (Los agachados)*, 1934.. Purchase, 1942. (também aparece com o nome: *Eating Place*).

3. *How Small the World Is*, 1942. Doado por Edgar Kaufmann Jr, 1942.
 4. *The Daughter of the Dancers*, 1933. Purchase, 1942.
 5. *The Daydream. (El ensueño)*, 1931. Doação anônima, 1942.
 6. *Posthumous Portrait. (Retrato póstumo)*, 1939. Doado por Edgar Kaufmann Jr, 1942.
 7. *Set Trap*, 1930s. Purchase, 1942.
 8. *Public Thirst. (Sed pública)*, 1934. Doado por Edgar Kaufmann Jr, 1942.
 9. *Striking Worker, Assassinated*, 1934. Purchase, 1943.
 10. *Coiffure*, . Doado por Edgar Kaufmann Jr., 1942.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- 100 Years of Portrait Photography*, 1943 (1)
 - Mexico: 8 Photographers*, 1943 (4)
 - Photography in Progress*, 1944 (2)
 - Photographs from the Museum Collection*, 1945-46 (1)
- VIII. Aquisição: compra/doação:

ATGET, EUGÈNE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Francês (1856-1927)

ISexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 20

1. *Window, Corset Shop, c. 1910*. Doado por Mr. John McAndrew, 1938.
2. *Window, Corset Shop*, 1912. Doação anônima, 1940.
3. *Window of Tailor Shop, 1871-1927*. Doação anônima, 1940.
4. *Cabriolet, Paris, c. 1900*. Doação anônima, 1941.
5. *Flower Stand, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
6. *Interior, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
7. *Junk Dealer's Shop. (rag picker's series), 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
8. *Marché des Carmes, Place Maubert, Paris, 1871-1927*. Doação anônima, 1941
9. *Marché du Temple, Paris, c. 1900*. Doação anônima, 1941.
10. *Entrance to "Menagerie", 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
11. *Nasturtiums, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
12. *Paris Street, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
13. *Rag Picker, c. 1900*. Doação anônima, 1941.
14. *Rue Mouffetard, Paris, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
15. *Shops, Rue Domat. Paris, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
16. *Side Show. Fete du Trone, 1922-25*. Doação anônima, 1941.
17. *Street Musicians, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.
18. *Street Scene, Paris, 1905*. Doação anônima, 1941.
19. *Tree Roots, 1871-1927*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (23)
- Sixty Photographs, 1940-41* (4)
- New Acquisitions: Photographs, 1942* (10)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)
Photography in Progress, 1944 (10 + 3 not ex'd)
French Photographs: Daguerre to Atget, 1945 (11)
Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

AULIK, KEITH JAMES

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Return of the Native, 1900-1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

AVERY, FRANCES

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana, nascida no Canadá (1910-)

ISexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Forever Shall Wave, before 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

BAASCH, KURT W.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Venezuela (1891-1964)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 15

1. *New York, 1906-1941*. Doação anônima, 1941.
2. *New York From Brooklyn Heights, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
3. *Posters, Freeport, Long Island, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
4. *White Billbord, Freeport, Long Island, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
5. *Skyscraper, New York City, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
6. *Billboards and Church Steeple, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
7. *Baldwin, New York, 1941*. Doado pelo fotógrafo.
8. *Calla Lillies, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
9. *Dahlia, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
10. *Portrait of Isabel Baasch, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
11. *Portrait of Olga Baasch, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
12. *Portrait, 1941*. Doado pelo fotógrafo.
13. *Railroad Crossing, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
14. *Self Portrait, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.

15. *Shell, 1906-1941*. Doado pelo fotógrafo.
Quais exposições (individual/coletiva):
New Acquisitions: Photographs, 1942 (6)

BAKKER, GERHARD H.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1906 - 1988)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *"Look Down, Look Down that Lonesome Road"*, 1938. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):
Image of Freedom, 1941 (1)

BARNARD, GEORGE M.

Nacionalidade/Nascimento-morte: (1819-1902)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 8

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):
Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (2)

BELL, WILLIAM

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Inglaterra (1830-1910)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 50

Álbuns e periódicos:

1. O'Sullivan, T. H. & Bell, W. *Photographs Showing Landscapes, Geological and Other Features of Portions of the Western Territory of the United States, Obtained in Connection with Geological Explorations and Surveys West of the 100th Meridian, Seasons of 1871, 1872 and 1873*. 1st Lt. Geo M. Wheller, Corps of Engineers, U.S. Army in charge, Washington, War Department. 50 albumen prints. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender

Quais exposições (individual/coletiva):
Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (1 álbum)
Photography in Progress, 1944 (1 álbum: *Explorations and Surveys West of the 100th Meridian*)

BERNHARD, RUTH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana, nascida na Alemanha (1905-ainda viva)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Puddle*, 1939. Doação anônima.
2. *Hall Johnson Conducting His Negro Choir, 1900-1941*. Purchase, 1941.
3. *Untitled, 1900-1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Sixty Photographs, 1940-41* (1)
Image of Freedom, 1941 (2)

BETZ, PIERRE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Francês

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *A Café, 1900-1941*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
2. *Mooring Rope, 1839-1941*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
3. *Street Lamp, 1900-1941*. Doado pelo fotógrafo.
4. *Window, 1900-1941*. Doado pelo fotógrafo, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (2)

BLOCK, CLARENCE LINCOLN

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Pulling Tubing - Oil Well, 1939*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Image of Freedom, 1941* (1)

BORSIG, ARNOLD VON

Nacionalidade/Nascimento-morte: Alemão

Sexo: M

Ativo/inativo: ?

No. de obras na coleção: 5

1. *"Le Crete" at Monte Oliveto, 1900-1940*. Doação anônima, 1940.
2. *Florence: The Arno with Ponte Vecchio and Palazzo Vecchio, 1900-1940*.

Doação anônima, 1940.

3. *Florence. Side View of the Cathedral, 1900-1943*. Doação anônima (por troca), 1943.

4. *Staggia Senese, 1900-1943*. Doação anônima (por troca), 1943.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

BOUGHTON, ALICE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1865-1943)

Sexo: F

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 1

1. *Henry James, 1906*. Purchase, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

BOURKE-WHITE, MARGARET

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (New York) (1904-1971), vivia em NY.

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Henlein's Parents, Reichennau, Sudeten Section of Czechoslovakia, August 1938*. Doado pela *Fortune Magazine*, 1941.

2. *Coke Pile at Aluminum Reduction Works, Aluminum Co. of America, 1934*.

Doado pela *Fortune Magazine*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (5)

Action Photography, 1943 (1)

BRADY, MATTHEW B. (studio of)

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1823-1896)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 43

1. *Ruins of Richmond, 1863-65*. Purchase, 1938.

2. *The Useless Signal, 1865. ?*, 1941.

3. *William Aiken and Group, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

4. *General David B. Birney, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

5. *Father Boyle, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

6. *General George A. Custer, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

7. *Admiral Samuel F. Dupont, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

8. *General Willis A. Gorman and Wife, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

9. *General Ulysses S. Grant, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

10. *General Ulysses S. Grant at Cold Harbor, VA, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

11. *Horace Greeley, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

12. *Nathaniel Hawthorne, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

13. *General Thomas J. Jackson, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

14. *Bishop Kain, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

15. *Hon. Austin A. King, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.

16. *General James H. Lane and Lady, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 17. *General Robert E. Lee, C.S.A., 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 18. *Abraham Lincoln, President, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 19. *Hon. Owen Lovejoy, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 20. *Professor Mailefort and Officers, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 21. *William E. Morris, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 22. *John Lothrop Motley, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 23. *Mrs. O'Malley, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 24. *Red Lion, Indian, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 25. *Hon. William H. Seward, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 26. *Hon. Myer Strouse, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 27. *Walt Whitman, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 28. *Christy's Japanese Tommy, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 29. *Deserted Camp, Wounded Zouave Soldier, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 30. *Encampment, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 31. *Gunboat, "Mendota", 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 32. *Hospital Grounds, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 33. *Inside the Confederate Lines, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 34. *John Burns' Cottage at Gettysburg, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 35. *Landing on James River, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 36. *Landing Supplies on James River, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 37. *Quartermaster's Headquarters, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 38. *Stairway, Richmond, Virginia, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 39. *Transport Steamer "Bridgeport", 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 40. *Two Hundred Pound Gun, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 41. *Miss Edwards in Front of Indian Rock, Lookout Mountain, 1838-1896*. Doação anônima, 1942.
 42. *Gen. Edward O.C. Ord and family*. Doação anônima, 1942.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (1) + (21) + (1 álbum) + (5 modern prints de obras da mesma exposição)
 - Sixty Photographs, 1940-41* (1)
 - Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942*
 - 100 Years of Portrait Photography, 1943* (6)
 - Photography in Progress, 1944* (12)
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (5)

BRASSAI (GYULA HALÁSZ)

Nacionalidade/Nascimento-morte: Romeno (1899-1984). Viva em Paris.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Sleeping Tramp in Marseille, c. 1935*. Doador por James Johnson Sweeney, 1942.

2. *Lovers' Quarrel, Bal des Quatres Saisons, rue de Lappe, Paris, c. 1932.*
Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (6)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

BREITENBACH, JOSEPH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Alemanha (1896-1984)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Fragrance of Camphor, 1938.* Purchase, 1943.

2. *Fragrance of White Lily, Paris, 1938.* Purchase Fund, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (2)

BRISTOL, HORACE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1908-1997)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *American Frontier, 1939.* Doado pela *Fortune Magazine*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

BROOKS, MILTON

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1901-1956)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Ford Company Riot, The Detroit News, 1942.* Purchase, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

BRUEHL, ANTON

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Austrália (1900-1982)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 5

1. *Mexican Child, 1932.* Doado pelo fotógrafo, 1938.

2. *Two Mexican Children, 1932.* Doação anônima, 1941..

3. *(Portrait of my Father), 1915-42.* Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

4. *(Apple and Camera), 1915-42.* Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photogapahy: 1839-1937. (6) + (2)
100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)
Mexico: 8 Photographers, 1943 (7)

BRUEHL, MARTIN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Australiano.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Anton Bruehl*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photogapahy: 1839-1937. (1)

BRUGUIÈRE, FRANCIS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1879-1945)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 4

1. *"Il est rare que je trouve le repos dans la nuit car des rêves affreux me tourmentent"*, 1900-1942. Doado por James, Johnson Sweeney, 1942.

2. *Attainment Mt. Everest, 1900-1942*. Doado por James, Johnson Sweeney, 1942.

3. *"Sal Nuit, Nuit de Fleurs, Nuit de Râles, Nuit de Capiteuse, Nuit Sourde dont la main est un Cerfvolant Abject Retenu"*, 1900-1942. Doado por James, Johnson Sweeney, 1942.

4. *St. George and the Dragon, 1900-1942*. Doado por James, Johnson Sweeney, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (3)

Photography in Progress (1)

CAMERON, JULIA MARGARET

Nacionalidade/Nascimento-morte: Inglesa (1814-1872)

Sexo: F

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 2

1. *Sir John F. Herschel, 1867*. Purchase, 1941.

2. *Thomas Carlyle, 1867*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (4)

New Acquisitions: Photographs, 1942 (2)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (2)

CARTER, PAUL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Tubercular Mother and Child, c. 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

CARTIER-BRESSON, HENRI

Nacionalidade/Nascimento-morte: Francês (1912- 2004)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 28 (21 compradas em 1947).

1. *(Woman Leaning Through Door), 1923-1942*. Purchase, 1942.
2. *Quai de Javel, Paris, 1932*. Purchase, 1942.
3. *Allée du Prado, Marseille, 1932*. Purchase, 1942.
4. *Hyères, France, 1932*. Purchase, 1942.
5. *Valencia, Spain, 1933*. Doado por James Thrall Soby, 1943.
6. *Seville, Spain. (children playing in ruins), 1933*. Doado por James Thrall Soby, 1943.
7. *Spectators at a Parade, 1938*. Purchase, 1943.
8. *Untitled. (woman near window), 1945-47*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
9. *Seville, Spain, 1933*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
10. *Madrid (children playing), 1933*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
11. *London, 1938*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
12. *Arsila, Spanish Morocco, 1933*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
13. *Calle Cuauhtemocztin, Mexico City, 1934*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
14. *In the Negro Section of New Orleans, 1946*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
15. *Sunday on the Banks of the Marne, France, 1938*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
16. *Juchitán, Mexico, 1934*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
17. *TIVOLI, ITALY, 1923-47*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.
18. *SPECTATORS AT A PARADE IN PARIS, 1938*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.
19. *M. AND MME. JOLIO CURIE, 1923-1947*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.
20. *Salerno, Italy, 1933*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
21. *HENRI MATISSE IN VENICE, 1923-1947*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.
22. *Georges Braque in His Home in Paris, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
23. *Wine Grower of Touraine, France, 1946*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
24. *Mme. Lanvin, Paris, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1947.
25. *London, 1938*. Doado pelo fotógrafo, 1947.

26. *CHILD IN VALENCIA, SPAIN, 1923-1947*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.

27. *Georges Rouault in His Home in Paris, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1947.

28. *PIERRE BONNARD IN HIS STUDIO IN CANNET, 1923-1947*. Doado pelo fotógrafo (por troca), 1947.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (3) Não em Press-Photography.

Sixty Photographs, 1941 (2)

Action Photography, 1943 (2)

100 Years of portrait Photography, 1943 (3)

Photography in Progress, 1944 (4)

Creative Photography, 1945 (1)

Photography from the Museum Collection, 1945-46 (2)

***The Photographs of Henri Cartier-Bresson, 1947* (mais de 150) já sob direção de Steichen, mas com ensaio de Newhall no catálogo.**

CHICAGO SCHOOL OF DESIGN

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Photogram, 1940*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Painting with Light: How to make a Photogram, 1942 (cerca de 19 painéis de vários autores)

CLEMENS, MILDRED LEO

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido.

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1 (*Image of Freedom*)

1. *A One-Man Enterprise. Fried Walker at his New Thought Mine, 1941*.

Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

CLOUGH, STANLEY T.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Study Number 2, 1900-43*. Purchase, 1943.

2. *Abstraction, 1920-43*. Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (2)

New Photographers, 1946 (1)

COCOMISE, SAM

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1 (*Image of Freedom*)

1. *Americans, 1939*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

COLLINS, MARJORY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1912-1985)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Diphtheria Innoculation, Harlem Clinic, before 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

CUNNINGHAM, IMOGEN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1883-1976)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 37

1. *Magnolia Blossom, c. 1925*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
2. *Jules Romains, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
3. *Martha Graham, 1931*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
4. *Joseph Sheriden and his Other Self, 1931*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
5. *Warner Oland, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
6. *Frida Rivera, 1931*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
7. *Roi Partridge, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
8. *Robert B. Irwin, 1933*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
9. *Mrs. Elizabeth Champney, 1910*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
10. *Torso, 1923*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
11. *Roi Partridge, 1915*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
12. *Hands Reading Braille, 1933*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
13. *Rock Wall, 1928*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
14. *Nude, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
15. *Alfred Stieglitz, 1934*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
16. *Three Harps, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
17. *Junk, 1931*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
18. *Hens and Chickens, c. 1929*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
19. *Glacial Lily, 1927*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
20. *Leaf Pattern, before 1929*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
21. *Umbrella Plant, 1930*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
22. *Calla, 1932*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
23. *Tower of Jewels, 1925*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
24. *The Bruton Sisters, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

25. *Mr. and Mrs. Ozenfant, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
26. *Shen Yao, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
27. *Portrait, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
28. *James Stephens, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
29. *Helene Mayer, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
30. *Jules Romains, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
31. *North Coast Native, 1900-1941*. Purchase, 1941.
32. *Banana Plant, before 1929*. Doado por Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (3)

Image of Freedom, 1941 (1)

Photography in Progress, 1944 (2)

CURRIER, CHARLES H.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1851-1938)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 2

1. *Hawkins Street Lodge, Boston, c. 1900*. Doado por Ernst Halberstadt, 1944.

2. *Kitchen in the Vicinity of Boston, Massachusetts, 1901*. Doado por Ernst

Halberstadt, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

CURTIS, EDWARD EARL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1868-1954)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *There's No Place Like Home, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

DAVIDSON, HAL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Timber, Iron County, Michigan, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

DAVIS, FAUREST

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1906-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *The Garden, 3rd Avenue, New York, 1941*. Purchase, 1941.
2. *Side of a Hill, 1900-42*. Purchase, 1942.
3. *Still Life in a Laboratory, 1900-42*. Purchase, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

DAY, RICHARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido no Canadá (1896-1972)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Vacation in Tombstone, Arizona, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

DE LAMATER, R.S.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 2

1. *Portrait of E. W. Merriman, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.

2. *Portrait of an Unknown Man, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

DE PALMA, VICTOR

Nacionalidade/Nascimento-morte:

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *School's Out!, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

DUMAS, NORA

Nacionalidade: húngara (1890-?)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (4)

DELANO, JACK

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Rússia (1914-1997)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Children of Squatter Family Preparing to Move, South Carolina, 1941*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

EAGLE, ARNOLD S.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1909-1992)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Courage, Lower East Side, N.Y., 1938*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

EDGERTON, DR. HARNOLD E.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1903-1990)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Golfer, 1937*. Cortesia do Dr. Edgerton, 1943.

2. *Swirls and Eddies of a Tennis Stroke, 1939*. Cortesia do Dr. Edgerton, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (6)

Seven American Photographer, 1939 (6)

Sixty Photographs, 1941 (1)

Action Photography, 1943 (12)

Photography in Progress, 1944 (1)

ELISOFFON, ELIOT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1911-1973)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *Studio of David Smith, 1938*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

2. *Portrait of Orozco, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1941.

3. *Memphis Child Bride, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1944.

4. *SANS SOUCI, HAITI, 1946*. Doado pelo fotógrafo, 1947.

Quais exposições (individual/coletiva):

Tunisian Triumph: War Photographs by Eliot Elisoffon (113) **Individual**

Action Photography, 1943 (3)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

EMERSON, PETER HENRY (P.H.)

Nacionalidade/Nascimento-morte: inglês, nascido em Cuba (1865-1936)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 101

Álbuns:

1. *Life and Landscape on the Norfolk Broads*. London, 1886. 40 Platinotypes.

Doação anônima.

2. *Pictures of East Anglian Life*. London, 1888. 32 Photogravures. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Sixty Photographs, 1940-41 (1 fotografia do álbum *Life and Landscape on the Norfolk Broads*).

New Aquisitions: Photographs, 1942 (2 álbuns)

Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston, 1943 (4)

Photography in Progress, 1944 (6 fotografias do álbum *Life and Landscape on the Norfolk Broads*)

ENGEL, MORRIS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1918-2005)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Street Scene; Subway Kiosk*, 1940. Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Action Photography, 1943 (2)

New Workes, 1944 (ensaio)

Photography in Progress, 1944 (4)

ENLIN, EDWARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

ISexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Democratism, Coney Island*, 1941. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

EVANS, WALKER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1903-1975)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 107

1. *Houses, Salem, Massachusetts*, 1933. Doador por Lincoln Kirstein, 1933.

2. *Houses, Nahant, Massachusetts*, 1932. Doador por Lincoln Kirstein, 1933.

3. *Houses, Dorchester, Massachusetts*, 1932. Doador por Lincoln Kirstein, 1933.

4. *House, Cambridge, Massachusetts*, 1932. Doador por Lincoln Kirstein, 1933.

5. *Houses, Columbia Heights, Brooklyn, New York*, 1932. Doador por Lincoln Kirstein, 1933.

6. *House, South End, Boston, Massachusetts, 1933*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
7. *House, Greek Influence, Northampton, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
8. *Valentine House (1851), Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
9. *House, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
10. *House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
11. *House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
12. *House, Waltham, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
13. *House, Northampton, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
14. *House, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
15. *House, Northampton, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
16. *House, Greenfield, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
17. *House, Dorchester, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
18. *House, Brookline, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
19. *House, Somerville, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
20. *Mansard House, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
21. *Mansard House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
22. *Mansard House, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
23. *Mansard House, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
24. *Mansard House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
25. *Mansard House, Belmont, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
26. *Mansard Houses, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
27. *Mansard Houses, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
28. *Mansard House, South Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
29. *Mansard House, Worcester Square, Corner, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
30. *Mansard House, Belmont, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
31. *Mansard Houses, South Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
32. *Metal Work, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
33. *Metal Work, East Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.

34. *Metal Work, Provincetown, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
35. *Gingerbread Houses, Detail of Porches, South End, Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
36. *Group of Gingerbread Houses, Ocean Grove, New Jersey, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
37. *Gingerbread Pump House, Kennebunk, Maine, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
38. *Doorway, Nyack, New York, c. 1931*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
39. *Gingerbread Houses, South Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
40. *Gingerbread House, Martha's Vineyard, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
41. *Gingerbread Entrance, Oak Bluffs, Martha's Vineyard, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
42. *Gingerbread House, Nyack, New York, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
43. *Gingerbread House, Oak Bluffs, Martha's Vineyard, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
44. *Gingerbread House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
45. *Gingerbread House, Side View, Dedham, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
46. *Gingerbread House, Salem, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
47. *Gothic House, Salem, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
48. *Gingerbread House, Somerville, Massachusetts, c. 1931*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
49. *Gothic Gate near Poughkeepsie, New York, 1931*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
50. *Gothic House Detail, Northampton, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
51. *Pickering House, Gothic Style, Salem, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
52. *Gothic House, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
53. *Gothic House, Brookline, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
54. *Gothic Houses, Salem, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
55. *Gothic House, Northampton, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
56. *Wooden Gothic House near Nyack, New York, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.

57. *Gothic House, Brookline, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
58. *Gothic House, Rear View, Lynn, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
59. *Gothic House, Front View, Lynn, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
60. *Greek House, Cambridge, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
61. *Greek House, Greenfield, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
62. *Greek House, Salem, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
63. *Greek House, Cambridge, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
64. *Greek House, Cambridge, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
65. *Greek House, Cambridge, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
66. *Greek Store Front, Ridgefield, Connecticut. (The Great Atlantic & Pacific Tea Co.), 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
67. *Greek Houses, South Boston, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
68. *Greek House, Haydensville, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
69. *Greek Houses, Somerville, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
70. *Greek House, Dedham, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
71. *Greek Houses, South Boston, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
72. *Factories, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
73. *Factories, Lynn, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
74. *Factories, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
75. *Greek Church, Beverly, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
76. *Gothic Church, Boston, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
77. *Gothic Church, Boston, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
78. *Gothic Church, Ipswich, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
79. *Greek Church, Beverly, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
80. *Greek Church, Wellfleet, Cape Cod, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
81. *Gothic Church, Dorchester, Massachusetts, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
82. *Gothic Gate, 1932.* Doado por Lincoln Kirstein, 1933.

83. *Greek Gate, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 84. *Greek Building, Salem, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 85. *Greek House, Dedham, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 86. *Gothic Building, Cambridge, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 87. *Greek Building, East Boston, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 88. *Tower, Somerville, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 89. *Gothic House, New York State, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 90. *Mudge Estate, Gothic Style, Swampscott, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 91. *Gothic House, Shutters, Chestnut Hill, Massachusetts, 1932*. Doado por Lincoln Kirstein, 1933.
 92. *Bethlehem Houses and Steel Mill, Pennsylvania, 1935*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.
 93. *Mississippi River Steamboat, Vicksburg, Mississippi, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.
 94. *American Legionnaire, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 95. *African Sculpture (four-legged animal), 1935*. Transferido da Biblioteca do Museu, 1941.
 96. *African Sculpture (head), 1935*. Transferido da Biblioteca do Museu, 1941.
 97. *African Sculpture (standing figure), 1935*. Transferido da Biblioteca do Museu, 1941.
 98. *Sharecropper's Family, Hale County, Alabama, Março de 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 99. *South Street, New York, 1932*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 100. *Lehmbruck, head of man, 1930*. Doado por Lincoln Kirstein, 1930.
 101. *Posed portrait of two men, New York City, 1931*. Doação anônima.
 102. *Main street, Saratoga Springs, New York, 1931*. Doação anônima.
 103. *Scene on front street, New York, During Depression, 1931*. Doado por *Farm Security Administration*.
 104. *Breakfest room at Belle Grove Plantation, ALA, 1935*. Doação anônima.
 105. *Birman Steel Mill and Worker's house, ALA, 1936*. Doação anônima.
 106. *Part of a house in Charleston, 1935*. Doação anônima.
 107. *Detail of cottage at Ossining Camp Woods, 1930*. Doação anônima.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses, 1933* (39) **Individual**
- Photography: 1839-1937* (6)
- Walker Evans: American Photographs, 1938* (100) **Individual**
- Seven American Photographers, 1939* (7)
- Sixty Photographs, 1941* (3)

American Photographs at \$10 (1)
New Acquisitions: Photographs, 1942 (2)
100 Years of Portrait Photography, 1943 (2)
Photography in Progress, 1944 (8)
Creative Photography, 1945 (1)
Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

FARYNK, WALKER

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Mr. Average American on an American Holiday, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

FEIN, PHILIP

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Church, McCloud, California, 1900-1941*. Purchase, 1941.
2. *Three Kids and a Sled*, 1900-1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

FEININGER, ANDREAS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na França (1906-1999)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras expostas: 2

1. *Leaf Pattern, 1886-1941*. Doado pelo fotógrafo.
2. *A City on a Rock, 1937*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Action Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (1)

Creative Camera, 1945 (2) (auxiliou na exposição)

FEININGER, THEODORE LUX

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Alemanha (1910-)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 5

1. *From the Bauhaus Roof, c. 1929*. Doado por Philip Johnson, 1939.
2. *Cat and Wagon, c. 1929*. Doado por Philip Johnson, 1940.

3. *Male Torso, c. 1929*. Doado por Philip Johnson, 1940.
4. *Ladder and Peeling Wall, c. 1929*. Doado por Philip Johnson, 1940.
5. *The Bauhaus Jazz Band, c. 1929*. Doado por Philip Johnson, 1940.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (4)

FENN, ALBERT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1912-1995)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Core Driller, Cherokee Dam, Tenn, 1940*. Purchase, 1941.
2. *TVA Worker, Cherokee Dam, Tenn., 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

FENTON, ROGER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Britânico (1819-1869)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 8

1. *Cobham Park, 1857*. Purchase, 1941.
2. *Kirham Abbey, 1857*. Purchase, 1941.
3. *London, Picadilly, 1857*. Purchase, 1941.
4. *Penshurst Castle, 1857*. Purchase, 1941.
5. *Rivaulx Abbey, 1857*. Purchase, 1941.
6. *Torquay, 1857*. Purchase, 1941.
7. *Wicklow Railway, 1857*. Purchase, 1941.
8. *Untitled. (ruin), 1857*. Purchase, 1941

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (8)

Action Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (1)

FERRY'S ART GALLERY

No. de obras na coleção: 2

1. *Portrait of an Unknown Man, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.
2. *Portrait of an Unknown Youth, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva):

FLANNERY, HENRY G.

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Steamboat on the Ohio, 1900-41*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

GALE

I. Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido

Sexo: ?

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 2

1. *Portrait of an Unknown Girl, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.

2. *Portrait of an Unknown Man, 1870-79*. Doado por Mrs. Bella C. Landauer, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva):

GARDNER, ALEXANDER

Nacionalidade/Nascimento-morte: inglês (1821-1882)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 16

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (5)

Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (5)

Photography in Progress, 1944 (1 fotografia do álbum *Photographic Sketchbook of the War*)

GARDNER, J.

Nacionalidade: (1832-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 10

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender. Quais exposições (individual/coletiva): 0

GIBSON, JAMES F.

Nacionalidade/Nascimento-morte: (1828-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 8

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (2)

GENTHE, ARNOLD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Alemanha (1869-1942)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 8

1. *A Holiday Visit, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

2. *The Street of the Gamblers, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

3. *The Airing, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

4. *Children were the Pride, Joy and Chief Delight of the Quarter, 1896-1906*.

Doado por Albert M. Bender, 1940.

5. *The Chinese Salvation Army, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

6. *Shop in Chinatown, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

7. *Chinatown Children, 1896-1906*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

8. *San Francisco, 18 de Abril 1906*. Cortesia de Dr. Genthe, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Sixty Photographs, 1941 (1)

Action Photogaphy, 1943 (2)

Pictorialism in Transition, 1944 (3)

Photography in Progress, 1944 (4)

GILBERT, Q. O.

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo:

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 2

1. *County Fair, Pleasonton, California, 1941*. Purchase, 1941.

2. *Evening Shadows, 1941*. Purchase, 1941

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

GRAMLICH, MAC

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Metropolis*, 1938. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

GREENE, WILLIAM C.

Nacionalidade: americano (1900-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. obras na coleção: 1

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (1)

GROSSMAN, SID

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1914-1955)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Arkansas*, 1940. Purchase, 1941.
2. *Harlem*, 1939. Purchase, 1941.
3. *Oklahoma*, 1940. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom (3)

GUTMANN, JOHN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Alemanha (1905-1998)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Art of Advertising, Market Street*, 1941. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom (1)

HARDING, ELIZABETH

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Nationalism*, 1941. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

HÁZ, NICHOLAS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Hungria (1883-1953)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Color Photogram, 1900-1940*. Doado pelo fotógrafo, 1940.

2. *Color Photogram, 1900-1940*. Doado pelo fotógrafo, 1940.

3. *Color Photogram, 1900-1940*. Doado pelo fotógrafo, 1940.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (1)

HELM, THEODORE

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

HENLE, FRITZ

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano, nascido na Alemanha (1909-1993)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 16

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (4)

Mexico: 8 Photographers, 1943-44 (23)

HILL, DAVID OCTAVIUS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Escocês (1802-1870)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 52 (incluindo álbum)

1. *Lady Mary Ruthven, 1900-1937*. Doado por Mrs. Bella Landauer, 1937.

2. *Lord Ruthven, 1900-1937*. Doado por Mrs. Bella Landauer, 1937.

3. *Portrait of an Unknown Man, c. 1870*. Doado por Mrs. Bella Landauer, 1938.

4. *Gordon Highlanders at Edinburgh Castle, 1839-1870*. Doado por John

McAndrew, 1938.

5. *Dr. Wilson, 1843-48*. Doado por James Thrall Soby, 1942.

Álbuns e periódicos:

1. ELLIOT, Dr. Andrew. *Calotypes by D.O. Hill and Robert Adamson, Illustration an Early Stage in the Development of Photography*. Selected from his collection by Andrew Elliot. Edinburg, printed for private circulation, 1928. Gift of Andrew Elliot. (47 obras)

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (13)

Sixty Photographs, 1941 (4)

Photographs of D.O. Hill & R. Adamson (David Octavius Hill: Portrait Photographs 1843-1848), 1941 (40) **Individual**

100 Years of Portrait Photography, 1943 (3)
Photography in Progress, 1944 (1) + (1 álbum: Calotypes by D. O. Hill and Robert Adamson, Illustrating an Early Stage in the Development of Photography)
Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1 album)

HILLERS, JOHN.K.

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (1843-1925)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 39

1. *Indian of the Colorado Valley – woman grining*. Fotografia estereoscópica.

Doado por Miss Florence Healey.

2. *Indians of the Colorado Valley*. Fotografia estereoscópica. Doado por Miss Florence Healey.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (5)

Photography in Progress, 1944 (2)

Na *checklist* desta última exposição há uma anotação (não sabemos de quando) de que as obras não foram aceitas.

HINE, LEWIS W.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1874-1940)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 10

1. *Sadie Pfeifer, a Cotton Mill Spinner, Lancaster, South Carolina, 1908*.

Purchase, 1944.

2. *Italian Woman, Hull House, Chicago, 1910*. Purchase, 1944.

3. *Making Flowers in a Slum Home, 1908*. Purchase, 1944.

4. *On the Bowery, New York City, 1909*. Purchase, 1944.

5. *BREAKER BOYS IN A PENNSYLVANIA COAL MINE I, 1911*. Doado por *The Photo League*, 1946.

6. *TENEMENT FAMILY, CHICAGO, 1889-1940*. Purchase, 1946.

7. *This Is as near the Ocean as This Baby Gets, 1910*. Purchase, 1946.

8. *TRAGEDY OF OLD AGE, 1912*. Purchase, 1946.

9. *Italian family seeking lost baggage, Elis Island, 1905*. Purchase Fund from Photo League.

10. *Child in Carolina Cotton Mill, 1908*. Purchase Fund from Photo League.

Quais exposições (individual/coletiva):

100 Years of Portrait Photogrphay, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (5)

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

HOFFMAN, BERNARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1913-1979)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 7

1. *Dead Jap Sniper at Myitkyine. I, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
2. *Flying Nurse, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
3. *Dead Jap Sniper. II, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
4. *Only Magazines for Two Months, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
5. *Combat Fatigue, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
6. *U.S. Patrol Returning to Camp, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
7. *JAP SUICIDE SQUAD, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

INGRAM, ROBERT

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Record of Life Struggle, Point Lobos, 1941*. Purchase, 1941.
2. *Stockpiling Coated Pipe, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

JACKSON, JEAN

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *St. Louis Fountain, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

JACKSON, WILLIAM HENRY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1843-1942)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

Estilo (se *Straight* / f/64):

No. de obras na coleção: 55

1. *Balanced Rock, Garden of the Gods, 1858-1941*. Doado por Milton Halsey Thomas, 1941.
2. *Marshall Pass and Mt. Ouray, 1858-1941*. Doado por Milton Halsey Thomas, 1941.
3. *Ute Pass, 1858-1941*. Doado por Milton Halsey Thomas, 1941.
4. *Views of the rocks Mts., Walpi. 298, 1875*. Purchase Fund.
5. *Scenery of the Yellowstone Park, 451. Crater of the Deluge Geyser. Red Mt. Basin*. Purchase Fund.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (15)

Photography in Progress, 1944 (2)

JUNG, THEODOR

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Áustria (1906-1996)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *Interior of a Home of a Prospective Client, 1935*. Doado pela *Farm Security Administration, 1938*.
2. *Farm Family, Indiana, 1935*. Doado pela *Farm Security Administration, 1941*.
3. *Christian Endeavor, Methodist Church, Harper's Ferry, 1941*. Purchase, 1941.
4. *Saturday Morning, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1837 (2)

KAUFMAN, PETTUS

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Market Place, Mexico, 1900-1941*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

KERTÉSZ, ANDRÉ

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano, nascido na Hungria (1894-1985)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *Weehawken, New Jersey, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
2. *Marionettes de Pilsner, 1929*. Purchase, 1941.
3. *Peace, Vermont, 1937*. *Photography Purchase Fund, 1941*.
4. *Armonk, New York, 1941*. *Photography Purchase Fund, 1941*.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (5)

Image of Freedom, 1941 (2)

KNEE, ERNEST

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1917-1983)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Dead Tree and Building, 1938*. Doado por James Thrall Soby, 1942.

VII. Quais exposições (individual/coletiva): 0

KNOX, DAVID

Nacionalidade/Nascimento-morte: (?)

Sexo: M

Ativo/Inativo: I

No. de obras na coleção: 4

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

KRUTCH, CHARLES

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *Wheeler Dam Roadway*, 1936. Doado pelo fotógrafo, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography 1839-1937, 1937 (4)

LANGE, DOROTHEA

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1895-1965)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 18

1. *Daughter of Migrant Tennessee Coal Miner Living in American River Camp near Sacramento, California*, 1936. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.

2. *Street Demonstration, San Francisco*, 1938. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.

3. *Outside the Relief Grant Office*, 1939. Doado por Albert M. Bender, 1940.

4. *Farm Family*, 1938. Doado por Albert M. Bender, 1940.

5. *Grayson, San Joaquin Valley, California*, 1938. Doado por Albert M. Bender, 1940.

6. *Ex-Tenant Farmer on Relief Grant in the Imperial Valley, California*, 1937. Doado por Albert M. Bender, 1940.

7. *White Angel Bread Line, San Francisco*, 1933. Doado por Albert M. Bender, 1940. (título também aparece como *Bread line...*)

8. *Ex-Tenant Farmer on Relief Grant in the Imperial Valley, California*, 1937. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.

9. *Hoe Culture, Alabama*, 1936. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.

10. *Drought Refugee, Oklahoma*, 1937. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.

11. *On the Road to Los Angeles, California*, 1937. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.

12. *Plantation Overseer and his Field Hands, Mississippi Delta*, 1936. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.

13. *Political Signs, Waco, Texas, c. 1938*. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.
14. *Sharecropper's Family, Georgia, 1937*. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.
15. *Young Mother, a Migrant, California, 1937*. Doado pela *Farm security Administration*, 1941.
16. *Cotton Hoers, 1937*. Doado pela *Farm security Administration*, 1943.
17. *Tobacco Sharecropper, Georgia, 1938*. Doado pela *Farm security Administration*, 1944.
18. *In a camp of migratory pea pickers, San Luis Obispo Co. Cal., 1936*. Doado por Albert H. Bender. (essa obra é conhecida principalmente como *Migrant Mother*. In camp... é o título usado na exposição *Photography in Progress* e na edição de 1949 de *The History of Photography*. No *Bulletin* de anúncio do Depto. de Fotografia - Vol. VIII, no. 2, Dez-Jan 1940-41 – a obra ainda é chamada de *Pea Pickers Family, Cal., 1936*).
Quais exposições (individual/coletiva):
 - Sixty Photographs, 1941* (1)
 - New Acquisitions, 1942* (2)
 - 100 years of Portrait Photography, 1943* (1)
 - Photography in Progress, 1944* (2)
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

LAVENSON, ALMA R.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1897-1989)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Clouds, 1900-1941. Photography Purchase Fund*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Image of Freedom, 1941* (1)

LE SECQ, HENRI

Nacionalidade/Nascimento-morte: Francês (1818-1882)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 4

1. *Clock Tower, Chartres, 1852*. Cortesia de Victor Barthélemy, 1941.
2. *Stair Tower, Chartres, 1852*. Cortesia de Victor Barthélemy, 1941.
3. *West Portal, Cathedral of Chartres, 1852*. Cortesia de Victor Barthélemy, 1941.
4. *West Portal, Cathedral of Chartres, 1852*. Cortesia de Victor Barthélemy, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (13)
- Sixty Photographs, 1941* (1)
- Photography in Progress, 1944* (1)
- French Photographs: Daguerre to Atget, 1945* (7)

LEE, DUDLEY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Aspirin - 65 X, Jan, 1943*. Doado pelo fotógrafo, 1943.

2. *Hypo - 100 X, Jan, 1943*. Doado pelo fotógrafo, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (2)

LEE, RUSSELL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1903-1986)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 17

1. *After Dinner the Family Sits Around the Living Room. This is one of the Daughters Sitting on the Stool for the Organ, 1932-38*. Doado pela Farm Security Administration, 1938.

2. *Old Sheep Herder, 1900-1938*. Doado pela Farm Security Administration, 1938.

3. *Washstand in Corner of Kitchen of Edgar Allen's Home on Farm near Milford, Iowa, 1936*. Doado pela Farm Security Administration, 1938.

4. *Children in Tenant Farm House, Iowa, Dec. 1936*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

5. *Farm Children, Cut-Over Regions, Wisconsin, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

6. *Farm Family at Dinner, North Dakota, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

7. *Farm Family, Cutover Area, Wisconsin, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

8. *Farmer, North Dakota, 1937*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

9. *Farmer's Daughter - Drought Stricken North Dakota, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

10. *Farmer's Wife, Cutover Regions, Wisconsin, 1937*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

11. *Hands of Old Homesteader, Iowa, 1936*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

12. *Home in Mansfield, Michigan, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

13. *Lumberjacks - Saturday Night, Minnesota, 1937*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

14. *Old Settler, Montana, Nov. 1937*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

15. *Shack of Sugarbeet Workers, 1900-1941*. Doado pela Farm Security Administration, 1941.

16. *Woman Patching Clothes, North Dakota, 1900-1941*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

17. *Widow Woman on Farm, June 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

LEIPZIG, ARTHUR

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1918-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *CHILDREN LOOKING AT CHRISTMAS TOYS, 1900-1944*.

Doado pelo fotógrafo, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva):

New Photographers, 1946 (1)

LEMUS, LUIS

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Vineyard, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

LEVITT, HELEN

Nacionalidade/Nascimento-morte: americana (1913-)

Sexo: F

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 19

1. *New York. (masked children on stoop), 1940*. Doação anônima, 1941.

2. *New York. (children playing with broken mirror), c. 1940*. Purchase, 1942.

3. *New York. (cops and robbers), 1938*. Purchase, 1942.

4. *New York. (boys on lintel), 1939*. Purchase, 1942.

5. *Mexico. (man with bicycle, woman washing), 1941*. Purchase, 1942.

6. *New York. (two girls in window), 1939*. Purchase, 1942. (também chamada *Two wild little girls*)

7. *Woman, New York, 1940*. Purchase, 1942.

8. *Mexico. (woman with purse), 1941*. Purchase, 1942.

9. *Tacubaya, Mexico. (young woman walking), 1941*. Purchase, 1942.

10. *New York. (boy climbing), 1938*. Purchase, 1942.

11. *Mexico. (boys wrestling), 1941*. Purchase, 1942.

12. *New York. (boys playing on corner), 1938*. Purchase, 1942.

13. *New York. (child climbing tree), 1938*. Purchase, 1942.

14. *New York. (girl in interior), 1939*. Purchase, 1942.

15. *New York. (boys playing with branch), 1940*. Purchase, 1942.

16. *Mexico. (two children playing)*, Purchase, 1946.
17. *New York. (adolescent boy and girl)*, 1939. Purchase, 1946.
18. *New York, c. 1939*. Purchase, 1946.
19. *New York. (girl with crossed arms, boy in background)*, 1940. Purchase, by exchange 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Sixty Photographs, 1941* (1)
- American Photographs at \$10, 1941-42* (1)
- Helen Levitt: Photographs of Children, 1943* (56) **Individual**
- Action Photography, 1943* (2)
- 100 Years of Portrait Photography, 1943* (2)
- Mexico; 8 Photographers, 1943* (8)
- Photography in Progress, 1944* (4)
- Creative Photography, 1945* (1)
- Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

LEYDA, JAY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1910-1988)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 14

1. *Leaf Form, 1925-41*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
2. *Alfred Barr, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
3. *Walker Evans, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
4. *Dwight Fiske, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
5. *Dorothy Fleitmann, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
6. *Carol King, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
7. *Albert Krume, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
8. *Doris Maddow, 1925-41*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
9. *Sheila O'Connell, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
10. *Jack Rau, 1931*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
11. *Frank Rehn, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
12. *Josephine Schwarz, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
13. *Portrait of a woman, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
14. *Kathleen Tankersley Young, 1931-33*. Doado pelo fotógrafo, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

LIBSOHN, SOL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1914-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Neighborhood Kids, 1900-41*. Photography Purchase Fund, 1941.
2. *On a Hot Summer Day, 1900-41*. Photography Purchase Fund, 1941.
3. *(Untitled), 1900-41*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (3)

LITTLE, BETTY CLARK

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Georgia Monday, 1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

2. *Sally Sit 'Round the Sunshine, 1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

LOCKE, CHARLES

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Flood Refugees Waiting for Food, 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

2. *Unemployed Men Living in Kiln, Akron, Ohio, 1941*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

LYNES, GEORGE PLATT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1907-1955)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *André Gide, 1922-43*. Doado pelo fotógrafo, 1943.

2. *Marc Chagall, 1922-43*. Doado pelo fotógrafo, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Murals of American Painters and Photographers, 1932 (1)

Photography: 1839-1937 (4)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

MABEE, ZELL

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Berthoud Pass Country, Colorado, 1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

MAN RAY (EMMANUEL RADNITZKY)

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1890-1976)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 134

1. *Rayograph*, 1927. Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1935.
2. *Rayograph. (lock of hair)*, 1922. Aldrich Rockefeller Fund, 1935.
3. *Rayograph*, 1922. Purchase, 1935.
4. *Rayograph. (wine glasses)*, 1923. Purchase, 1937.
5. *Rayograph. (eggs, candle, doily)*, 1923. Purchase, 1937.
6. *Georges Antheil*, 1925. Doado por James Thrall Soby, 1941.
7. *Kay Boyle*, 1934. Doado por James Thrall Soby, 1941.
8. *Constantin Brancusi*, 1926. Doado por James Thrall Soby, 1941.
9. *Georges Braque*, 1932. Doado por James Thrall Soby, 1941.
10. *André Breton*, 1931. Doado por James Thrall Soby, 1941.
11. *Jean Cocteau*, 1925. Doado por James Thrall Soby, 1941.
12. *Salvador Dali*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
13. *André Derain*, 1932. Doado por James Thrall Soby, 1941.
14. *Paul Eluard*, 1931. Doado por James Thrall Soby, 1941.
15. *S. M. Eisenstein*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
16. *S. M. Eisenstein*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
17. *James Joyce*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
18. *Sinclair Lewis*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
19. *Henri Matisse*, 1925. Doado por James Thrall Soby, 1941.
20. *Pablo Picasso*, 1932. Doado por James Thrall Soby, 1941.
21. *Pablo Picasso*, 1932. Doado por James Thrall Soby, 1941.
22. *Man Ray*, 1931. Doado por James Thrall Soby, 1941.
23. *Marta Rousseau*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
24. *Iris Tree*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
25. *Tristan Tzara*, 1931. Doado por James Thrall Soby, 1941.
26. *Carl Van Vechten*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
27. *Arnold Schoenberg*, 1924. Doado por James Thrall Soby, 1941.
28. *Rayograph*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
29. *Rayograph*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
30. *Rayograph*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
31. *Rayograph. (flowers and ferns)*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
32. *Rayograph*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
33. *Rayograph. (hair within diamond shape)*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
34. *Rayograph*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
35. *Rayograph*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
36. *Rayograph. (slit screen and abstract shapes)*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
37. *Rayograph. (goggles, candle and doily)*, 1924. Doado por James Thrall Soby, 1941.
38. *Rayograph. (two conical shapes with black dots)*, 1926. Doado por James Thrall Soby, 1941.
39. *Rayograph*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.

40. *Rayograph. (string and cotton)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
41. *Rayograph. (four tubes and string)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
42. *Rayograph. (string and pipe)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
43. *Rayograph. (wine glasses, white shape, folded ruler)*, 1923. Doado por James Thrall Soby, 1941.
44. *Rayograph*, 1922. Doado por James Thrall Soby, 1941.
45. *(Untitled) (Lilies)*, 1925. Doado por James Thrall Soby, 1941.
46. *(Untitled) (Magnolia)*, 1925. Doado por James Thrall Soby, 1941.
47. *(Untitled) (Cyclamen)*, 1926. Doado por James Thrall Soby, 1941.
48. *Noir et Blanche*, 1926. Doado por James Thrall Soby, 1941.
49. *Nude*, 1926. Doado por James Thrall Soby, 1941.
50. *Barbette*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
51. *(Untitled) (Nude)*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
52. *Untitled*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
53. *(Untitled) (Rock design)*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
54. *(Untitled) (Stones)*, 1927. Doado por James Thrall Soby, 1941.
55. *(Untitled) (Buildings)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
56. *(Untitled) (Head)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
57. *(Untitled) (Lady in white dress)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
58. *Untitled*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
59. *Rosa Covarrubias*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
60. *(Untitled) (Automobile)*, 1928. Doado por James Thrall Soby, 1941.
61. *(Untitled) (Figure and bubble screen)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
62. *Sleeping Woman*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
63. *(Untitled) (Hand)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
64. *Lee Miller*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
65. *(Untitled) (Head of a woman)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
66. *(Untitled) (Lips)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
67. *Anatomies*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
68. *(Untitled) (Nude)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
69. *Untitled*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
70. *Untitled*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
71. *Natasha*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
72. *Suzy Solidor*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
73. *(Untitled) (Walnut and lighter)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
74. *Place Vendôme*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1941.
75. *(Untitled) (Calla lilies)*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
76. *(Untitled) (Composition with plant and egg)*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
77. *(Untitled) (Feminine profile)*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
78. *(Untitled) (Fingers)*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
79. *Meret Oppenheim*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
80. *Untitled*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.
81. *Guadeloupe Dancer*, 1930. Doado por James Thrall Soby, 1941.

82. *Mrs. Henry Rowell, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
83. *Jacqueline, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
84. *The Veil, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
85. *(Untitled) (Man in oilskin), 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
86. *Untitled, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
87. *(Untitled) (Rock form), 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
88. *(Untitled) (Silhouette), 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
89. *Jacqueline, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
90. *Untitled, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
91. *Untitled, 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
92. *Can Can Dancer, 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
93. *(Untitled) (Classical composition), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
94. *(Untitled) (Design with a classical head), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
95. *Place de la Concorde, 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
96. *Untitled, 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
97. *(Untitled) (Hair), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
98. *(Untitled) (Head), 1929.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
99. *(Untitled) (Interior), 1928.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
100. *(Untitled) (Nude), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
101. *Untitled) (Nude), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
102. *(Untitled) (Profile), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
103. *(Untitled) (Profile of a woman), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
104. *(Untitled) (Trees), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
105. *(Untitled) (Woman), 1931.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
106. *Untitled, 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
107. *The Etchers (Meret Oppenheim and Louis Marcoussis), 1933.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
108. *(Untitled) (Face of a girl), 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
109. *Meret Oppenheim, 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
110. *Meret Oppenheim, 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
111. *(Untitled) (Man Ray's studio, Rue Campagne Première, Paris), 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
112. *(Untitled) (Light switch), 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
113. *(Untitled) (Nude), 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
114. *(Untitled) (Portrait of a girl), 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
115. *(Untitled) (Reflection), 1920.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
116. *(Untitled) (Reflections), 1926.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
117. *(Untitled) (Locomotive), 1933.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
118. *Untitled, 1933.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
119. *Untitled, 1930.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
120. *Statuette of Ixcuina, Mexican Goddess of Maternity, 1890-1941.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
121. *Untitled, 1934.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
122. *Untitled, 1934.* Doado por James Thrall Soby, 1941.
123. *Le Terrain Vague, 1932.* Doado por James Thrall Soby, 1941.

124. *Untitled, 1931*. Doado por James Thrall Soby, 1941.
125. *Rayograph. (pipe and abstract shape), 1922*. Doado por James Thrall Soby, 1941.
126. *Rayograph, 1922*. Doado por James Thrall Soby, 1941.
127. *Rayograph. (hand, scarf, brush and cotton), 1927*. Doado por James Thrall Soby, 1941.
128. *Torso, 1923*. Doado por James Thrall Soby, 1941.
129. *Hand in Hair, 1890-1942*. Doado por James Johnson Sweeney, 1942.
130. *Laboratory of the Future, 1935*. Doado por James Johnson Sweeney, 1942.
131. *Constantin Brancusi, 1925*. Doado por James Thrall Soby, 1943.
132. *Marcel Duchamp, 1930*. Doado por James Thrall Soby, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (7)
- Seven American Photographers, 1939* (8)
- Sixty Photographs, 1941* (3)
- New Acquisitions, 1942* (10)
- Painting with light: How to Make a Photogram, 1942* (2)
- 100 Years of Portrait Photography, 1943* (3)
- Photography in Progress, 1944* (11)
- Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

MANNING, JACK (born Jack Mendelsohn)

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1920-2001)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Parade, Before 1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Image of Freedom, 1941* (1)

MARTIN, PAUL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Britânico, (1864-1944)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 12

1. *The Great Frost of 1895-96, 1895-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
2. *State Opening of Parliament by King Edward VII, 1902*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
3. *Cab Accident, High Holborn, London, 1893-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
4. *Porter Carrying a Basket of Shrimps, Billingsgate, 1893-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
5. *Ice-Cream Barrow, "An Altercation", 1893-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
6. *Market Porters Carrying Boxes of Oranges, 1894*. Doado pelo fotógrafo, 1938.
7. *The Flower Woman at Ludgate Hill Station, 1890-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

8. *Fishmonger's Wife, The New Cut Market, London, 1892*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

9. *Trafalgar Square on a Very Wet Night, 1896*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

10. *The Magazine Seller, Ludgate Circus, London, 1893-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

11. *Cleopatra's Needle and the Thames Embankment by Gas-Light, c. 1890-96*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

12. *The Alhambra, London, by Night, 1895*. Doado pelo fotógrafo, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (12)

Photography in Progress, 1944 (6)

Action Photography, 1943(1)

MATTER, HERBERT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Suíça (1907-1984)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Multiple Hands, 1939*. Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937, 1937 (4)

Action Photography, 1943 (2)

McMANIGAL, J.W.

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo:

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Farm Family, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image OF Freedom, 1941 (1)

MODEL, LISETTE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana, nascida na Áustria (1901-1983)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 8

1. *Nice, 1938*. Doação anônima, 1941.

2. *Window Reflections, 1940*. Doação anônima, 1941.

3. *Coney Island, 1941*. Purchase, 1943.

4. *Lower East Side, 1942*. Purchase, 1943.

5. *World War II Rally, Lower East Side, 1942*. Purchase Fund, 1943. (também chamada *East Side Block Party in Suffolk Street, New York City, 1942*).

6. *Gambler Type, French Riviera, 1938*. Purchase, 1943.

7. *Old Woman, Orchard Street, 1942*. Purchase, 1943.

8. *Sleeping on Montparnasse, 1938*. Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

Sixty Photographs, 1940-41 (1)

Action Photography, 1943 (1)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

New Workers, 1944 (ensaio)

Photography in Progress, 1944 (4)

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

MODOTTI, TINA

Nacionalidade/Nascimento-morte: Italiana (1896-1942)

Sexo: F

Ativo/inativo: A/I

No. de obras na coleção: 1

1. *Roses, Mexico, 1924*. Doado por Edward Weston, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ

Nacionalidade/Nascimento-morte: húngaro (1895-1946)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 43 (as doações de 1939 são de McAlpin)

1. *Lightplay: Black/White/Gray. (Ein Lichtspiel: Schwarz/Weiss/Grau)*, c. 1926.

Doado pelo fotógrafo, 1937.

2. *Lightplay: Black/White/Gray. (Ein Lichtspiel: Schwarz/Weiss/Grau)*, 1926.

Doado pelo fotógrafo, 1937.

3. *Lightplay: Black/White/Gray. (Ein Lichtspiel: Schwarz/Weiss/Grau)*, c. 1926.

Doado pelo fotógrafo, 1937.

4. *The Water's Edge, 1931 or earlier*. Doação anônima, 1939.

5. *Sand Architects No. 2, 1929*. Doação anônima, 1939.

6. *Sand Architects No. 1, 1929*. Doação anônima, 1939.

7. *Ascona, 1926*. Doação anônima, 1939.

8. *Siesta, 1926*. Doação anônima, 1939.

9. *Repose, 1924-30*. Doação anônima, 1939.

10. *The Boardwalk, before 1931*. Doação anônima, 1939.

11. *The Diving Board, 1931 or earlier*. Doação anônima, 1939.

12. *In the Swim, 1931 or earlier*. Doação anônima, 1939.

13. *After the Bath, 1931 or earlier*. Doação anônima, 1939.

14. *The Street, 1929*. Doação anônima, 1939.

15. *From the Radio Tower, Berlin, 1928*. Doação anônima, 1939.

16. *From the Radio Tower, Berlin, 1928*. Doação anônima, 1939.

17. *Nudes on the Grass, c. 1929*. Doação anônima, 1939.

18. *Photogram, 1926*. Doação anônima, 1939.

19. *Photogram, c. 1923*. Doação anônima, 1939.

20. *Photogram, 1922-25*. Doação anônima, 1939.

21. *Composition, 1926*. Doação anônima, 1939.

22. *Photogram, 1925*. Doação anônima, 1939.

23. *Photogram, c. 1924*. Doação anônima, 1939.
 24. *Photogram, c. 1922*. Doação anônima, 1939.
 25. *The Law of Series. (Das Gesetz der Serie)*, 1925. Doação anônima, 1939.
 26. *The Eternal Feminine*, 1927. Doação anônima, 1939.
 27. *Love Your Neighbor; Murder on the Railway. (Liebe Deinen Nächsten; Mord auf den Schien)*, 1925. Doação anônima, 1939.
 28. *Look Before You Leap*, 1926. Doação anônima, 1939.
 29. *Militarism*, 1924. Doação anônima, 1939.
 30. *Geometry and Texture of Landscape. (Geometrie und Textur des gesamten Geländes)*, 1925. Doação anônima, 1939.
 31. *Play, c. 1929*. Doação anônima, 1939.
 32. *Notre Dame de Paris, 1925*. Doação anônima, 1939.
 33. *Photogram, 1925*. Doação anônima, 1939.
 34. *Nude, c. 1929*. Doação anônima, 1939.
 35. *Head, c. 1926*. Doação anônima, 1939.
 36. *Photogram, 1922-29*. Doação anônima, 1939.
 37. *Photogram, 1923*. Doação anônima, 1939.
 38. *Structure of the World. (Weltgebäude), c. 1925*. Doação anônima, 1939.
 39. *Portrait of Lucia Moholy, c. 1926*. Doação anônima, 1939.
 40. *Dream of Boarding School Girls. (Wunschtraum des Mädchenpensionats)*, 1924. Doação anônima, 1939.
 41. *Photogram. (Fotogramme)*, 1929. Doado por James Thrall Soby, 1942.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (13) + (3)
 - Sixty Photographs, 1941* (2)
 - American Photographs at \$10, 1941-42* (1)
 - New Acquisitions: Photographs, 1942* (5)
 - Painting with Light: How to Make a Photogram, 1942* (7)
 - Action Photography, 1943* (1)
 - Photography in Progress, 1944* (11)
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

MORGAN, BARBARA

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1900-1992)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Solstice, 1943*. Purchase, 1943.
2. *Martha Graham and Erick Hawkins, Puritan Duet from "American Document"* *, 1938. Purchase, 1943.
3. *Light Abstraction, 1915-44*. Purchase, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Action Photography, 1943* (5)
- 100 Years of Portrait Photography, 1943* (1)
- Photography in Progress, 1944* (1)
- Creative Photography, 1945* (1)

Modern American Dance, 1945 (44) Individual

MORRIS, WRIGHT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1910-1998)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Gano Grain Elevator, Western Kansas, 1939*. Photography Purchase Fund, 1941.

2. *Freedom of Expression, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (2)

MUNROE, JOE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1917 - ?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Power Station, 1940*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941 (1)

New Photographers, 1946 (2)

MUYBRIDGE, EADWEARD J.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Inglês (1830-1904)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 280 (incluindo álbuns)

1. *Woman Jumping, Running Straight High Jump, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

2. *Elk Galloping, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

3. *"Dan" Galloping, Saddled, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

4. *Movement of the Hands, Hands Changing Pencil, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

5. *"Katydid" Trotting, Harnessed to Sulky, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

6. *"Daisy" Galloping, Saddled, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

7. *Man Jumping, Running Broad Jump, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

8. *"Bouquet" Galloping, Saddled, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

9. *Woman Stooping and Lifting Train, 1884-1886*. Doado pelo Philadelphia Commercial Museum, 1937.

10. *"Johnson" Hauling, Head Being Pulled, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
11. *"Pandora" Jumping a Hurdle, Saddled; Rider Nude, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
12. *Galloping Horse with Jockey, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
13. *Woman Lifting a 30-lb Basket to Head and Turning, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
14. *Jumping; Hand-Spring; Somersault; Springing over a Man's Back, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
15. *Mastiff "Dread," Galloping, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
16. *Lion Walking, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
17. *Man Throwing the Hammer, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
18. *Cockatoo Flying, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
19. *"Johnson" Hauling, Man Pulling at Head, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
20. *Man Jumping, Running Twist High Jump, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
21. *Head-Spring, a Flying Pigeon Interfering, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
22. *American Eagle Flying near the Ground, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
23. *Child Walking and Crawling Up Stairs, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
24. *Red-Tailed Hawk Flying, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
25. *Cockatoo Flying, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
26. *Miscellaneous; Woman Stooping, Kneeling, etc, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
27. *Two Women Walking, Meeting and Partly Turning, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
28. *Lawn Tennis, Woman Serving, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
29. *Bricklaying, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
30. *"Lizzie M." Trotting, Harnessed to Sulky, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
31. *Man Walking, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
32. *Baseball, Man Running and Picking Up Ball, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*

33. *Baseball, Man Running and Picking Up Ball, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
34. *Baseball, Man Running and Picking Up Ball, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
35. *Man Rowing, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
36. *Woman Walking, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
37. *Woman Ascending Incline, Bucket of Water in Right Hand, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
38. *Man Ascending Ladder, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
39. *Man Walking, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
40. *Man Jumping, Running Straight High Jump, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
41. *Man Jumping, Pole Vaulting, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
42. *Man Jumping, Pole Vaulting, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
43. *Pole Vaulter (C), 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
44. *"Fix" and "Unfix Bayonets", 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
45. *Baseball, Man Running and Picking Up Ball, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
46. *"Elberon" Trotting, Saddled, 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
47. *Woman Dancing (Fancy), 1884-1886.* Doado pelo *Philadelphia Commercial Museum, 1937.*
48. *Woman Ascending an Incline, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
49. *Woman Ascending a Stepladder Two Steps at a Time, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
50. *Woman Descending an Incline, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
51. *Woman Descending an Incline with a Basket on Head, Hands Raised, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
52. *Woman Descending Stairs, Looking Around and Waving Fan, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
53. *Man Jumping, Pole Vaulting, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
54. *Woman Stepping on and over a Trestle, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
55. *Woman Walking on Hands and Feet, 1884-1886.* Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.

56. *Woman Dancing (Fancy)*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 57. *Woman Dancing (Fancy)*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 58. *Woman Dancing (Fancy)*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 59. *Woman Curtseying*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 60. *Woman Stooping and Lifting Dress, a Fan in Left Hand*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 61. *Woman Stooping and Lifting Handkerchief, a Parasol in Left Hand*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 62. *Woman Lifting a Child from the Ground and Turning Around*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 63. *Cricket, Batting and Drive*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 64. *Woman Emptying a Bucket of Water*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 65. *Woman Pouring a Basin of Water over Her Head*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 66. *Woman Stepping out of Bathtub, Sitting and Wiping Feet*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 67. *Woman Making up a Bed*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 68. *Woman Opening a Parasol and Turning Around*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 69. *Miscellaneous Phases of the Toilet*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 70. *Miscellaneous Phases of the Toilet*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 71. *Miscellaneous Phases of the Toilet*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 72. *Miscellaneous Phases of the Toilet*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 73. *Woman with Multiple Cerebro-Spinal Sclerosis, Walking*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 74. *"Reuben" Trotting, Harnessed to Sulky*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 75. *"Hornet" Jumping over Three Horses*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 76. *"Hornet" Rocking; "Eagle" Rolling Barrel*, 1884-1886. Doado por Mrs. Jane K. Murray, 1944.
 77. *Wrestling Lock*, 1884-1886. Doado por Dr. and Mrs. Henry Ritter, 1946.
 78. *Man Lifting 75-lb Stone on Shoulder*, 1884-1886. Doado por Dr. and Mrs. Henry Ritter, 1946.
- Álbuns, folios e periódicos:
1. Muybridge, Eadweard. *Photographic Studies of Central America*. San Francisco, 1877. 121 photographs.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (13)
 - Action Photography*, 1943 (4)

Photography in Progress, 1944 (15) + (1 álbum)

MYDANS, CARL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1907-2004)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Portrait of Forrest Carpenter, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.

2. *Day Laborer and Wife, Migrants, Arkansas, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

NAYLOR, GENEVIEVE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1915- 1989)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Anteroom to Mayor's Office in São João del Rei, Brazil, 1942*. Purchase, 1942.

2. *Easter Procession in Ouro Preto, Brazil, 1942*. Purchase, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Faces and Places in Brazil: Photographs of Genevieve Maylor, 1943 (41)

Individual

NEWMAN, ARNOLD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1918-2006)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 15

1. *Composition: Photographer's Head Screnn, Posing Bench and Top, 1941*. Photography Purchase Fund, 1942.

2. *Violins, 1941*. Photography Purchase Fund, 1942.

3. *Classic Composition, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

4. *Portrait of Yasuo Kuniyoshi, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

5. *Portrait of Max Ernst, 1942*. Purchase, 1942.

6. *Old Lady and Victorian Sofa, June 1941*. Purchase, 1943.

7. *Portrait of Piet Mondrian, 1942*. Purchase, 1943.

8. *Portrait of Fernand Leger, 1941*. Photography purchase Fund, 1944.

9. *BORIS BELAI, 1933-46*. Purchase, 1946.

10. *GEORGIA O'KEEFFE, 1933-46*. Purchase, 1946.

11. *JACOB AND GWEN LAWRENCE, 1933-46*. Purchase, 1946.

12. *JOHN SLOAN, 1933-46*. Purchase, 1946.

13. *PHILIP EVERGOOD, 1933-46*. Purchase, 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

American Photographs at \$10, 1941-42 (1)

100 Years of portrait Photography, 1943 (3)

New Photographers, 1946 (4)

NORMAN, DOROTHY

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1905-1997)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Portrait of Alfred Stieglitz, 1934*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Sixty Photographs, 1940-41 (1)

100 years of portrait Photography, 1943 (1)

New Workers, 1944 (ensaio)

O'SULLIVAN, T. H

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1840-1882)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção:

Álbuns e periódicos: 50 (álbum 1) + 45 (álbuns 2)

1. O'Sullivan, T. H. & Bell, W. *Photographs Showing Landscapes, Geological and Other Features of Portions of the Western Territory of the United States, Obtained in Connection with Geological Explorations and Surveys West of the 100th Meridian, Seasons of 1871, 1872 and 1873*. 1st Lt. Geo M. Wheller, Corps of Engineers, U.S. Army in charge, Washington, War Department. 50 albumen prints. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (1 álbum)

Photography in Progress, 1944 (1 fotografia do álbum *Photographic Sketchbook of the War* + 1 fotografia do álbum *Explorations and Surveys West of the 100th Meridian*)

OUTERBRIDGE, PAUL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1896-1958)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Avocado Pears, 1911-35*. Doado por Mrs. Ralph Seward Allen, 1942.
2. *Images de Deauville*, 1911-1938*. Doado por Mrs. Ralph Seward Allen, 1942.
3. *Interior Decoration, 1911-1936*. Doado por Mrs. Ralph Seward Allen, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (5)

Photography in Progress, 1944 (3)

PARTRIDGE, ROI

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 2

1. *Church on the Range, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

2. *Pepper Tree Pattern, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

PENN, IRVING

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1917-)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Optician's Window, New York (Version B), 1939*. Purchase, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

PHILLIPS, CONSTANCE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana

Sexo: F

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 1

1. *Over the Top - American Style, 1900-1941*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

PORTER, ELIOT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1901-1990)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 54

1. *Jerome, Arizona, 1940*. Photography purchase Fund, 1941.

2. *Eastern Gold Finch, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

3. *Mockingbird, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

4. *Curved-Bill Thrasher (Palmer), 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

5. *Lucy Warbler, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

6. *Redwinged Blackbird, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

7. *Road Runner, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

8. *Hooded Oriole, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

9. *Field Sparrow, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

10. *Northern Parula Warbler – Female, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

11. *Magnolia Warblers, 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

12. *Robin, 1941*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

13. *Phainopepla*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 14. *Pyrrhuloxia, Male and Female*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 15. *Cedar Waxing*, 1940. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 16. *Redstart-Male*, 1940. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 17. *Alder Flycatcher*, 1940. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 18. *Black Throated Green Warbler – Female*, 1940. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 19. *Long Tailed Chat*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 20. *Red-Eyed Vireo*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 21. *Wood Thrush*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 22. *Baltimore Oriole-Male*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 23. *Verdin*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 24. *Hooded Oriole*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 25. *Brown Thrasher*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 26. *Vermilion Flycatcher – Male*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 27. *Arizona Vireo*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 28. *Wood Thrush*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 29. *Gold Finch – Female*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 30. *Arizona Pyrrhuloxia*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 31. *Gold Finch – Male*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 32. *Wood Thrush*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 33. *Indigo Bunting*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 34. *Arizona Vireo*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 35. *Catbird*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 36. *Black-Chinned Hummingbird*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 37. *Song Sparrow*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 38. *Gold Finch*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 39. *Meadowlark*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 40. *Arizona Vireo*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 41. *Song Sparrow*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 42. *Wood Thrush*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 43. *Field Sparrow*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 44. *Double-Crested Cormorants*, 1940. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 45. *Meadowlark*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 46. *Magnolia Warbler*, 1916-42. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 47. *Green-Bodied Gold Finches*, 1916-42. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 48. *Palmer Thrasher*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 49. *Cactus Wren*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 50. *Northern Parula Warbler*, 1916-42. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 51. *Road Runner*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
 52. *Red-Winged Blackbird*, 1941. Doado pelo fotógrafo, 1942.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Sixty Photographs*, 1940-41 (1)
 - Image of Freedom*, 1941 (1)
 - Birds in Color: Flashlight Photography by Eliot Porter*, 1943 (43) **Individual**
 - Photography in Progress*, 1944 (7)
 - Photographs from the Museum Collection*, 1945-46 (1)

POST, HELEN MARGARET

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1907-1979)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Indians, before 1941*. Doado pela fotógrafa, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

PYWELL, WILLIAM R.

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (1843-1886)

Sexo: M

Ativo/Inativo: I

No. de obras na coleção: 3

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

REEKIE, JOHN

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (?)

Sexo: M

Ativo/Inativo: I

No. de obras na coleção: 7

Álbuns e periódicos:

1-2. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols.

Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

REYNOSO, ANTONIO

Nacionalidade/Nascimento-morte: Mexicano (1923-1966)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 4

1. *ANNUNCIATION, 1934-44*. Inter-American Fund, 1944.

2. *By the Market of Mercy, 1940-44*. Inter-American Fund, 1944.

3. *FEAR, 1934-44*. Inter-American Fund, 1944.

4. *A WOMAN, 1934-44*. Inter-American Fund, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva):

Mexico: 8 Photographers, 1943 (5)

New Photographers, 1946 (2)

ROBBINS, DAVID

Nacionalidade/Nascimento-morte: desconhecido

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Anthracite Miners, Chrystal Springs Mines, Pennsylvania, 1939*. Photography Purchase Fund, 1941.

2. *Seaman, 1939*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

ROBBINS, LEROY SOUTH WARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1904-?)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *U.S. Highway 101, 1900-41*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

ROBERTSON, HENRY B.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Towards a New Dawn, 1940*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

ROGERS, JOHN C.

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *"When a man gets old he just likes to sit without no botherment", 1939*.

Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

ROGI-ANDRÉ

Nacionalidade/Nascimento-morte: Húngara (1905-1970)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 10

1. *Fernand Léger, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
2. *Florent Fels, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
3. *Alberto Giacometti, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
4. *Pablo Picasso, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
5. *Georges Braque, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
6. *Joan Miró, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
7. *André Derain, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
8. *Max Ernst, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
9. *Pablo Picasso, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.
10. *Jacques Lipchitz, 1935*. Doado por Frank Crownshield, 1940.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (4)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (2)

ROSENBLUM, WALTER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1919-2006)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Four Women on a Sidewalk, Pitt St., New York, 1941, 1934-44*. Photography Purchase Fund, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva):

New Workers, 1944 (ensaio "East Side")

ROTAN, THURMAN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1903-1991)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Menemsha, Martha's Vineyard, Mass., 1936*. Photography Purchase Fund, 1941.
2. *San Antonio, Texas, 1931*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Murals of American Painters and Photographers, 1932 (1)

Image of Freedom, 1941-42 (2)

Pictorialism in Transition, 1944 (1)

ROTHSTEIN, ARTHUR

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1915-1985)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 22

1. *Farmer who will be Resettled, 1935*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.
2. *Blacksmith, 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.
3. *An Abandoned Farm, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1938.

4. *Bachelor Farmers, 1930-41*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 5. *Bachelor Farm Home, New York, 1930-41*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 6. *Handyman, Vermont, 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 7. *Hill Family, Maryland, 1937*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 8. *Hill People, Maryland, 1930-41*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 9. *Sharecropper's Wife and Child, 1930-41*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 10. *South Dakota Drought Refugee, Montana, 1930-41*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1941.
 11. *(Man playing fiddle), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 12. *(Barefoot mother and child), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 13. *(Two children), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 14. *(Logging), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 15. *Corbin Hollow, Shenendoah National Park, VA, 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 16. *(Landscape), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 17. *(Workers changing shifts), 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 18. *Copper Pit, Ruth, Nevada, March 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 19. *Skull, Dakota Bad Lands, 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 20. *U.S. Highway 30, Sweetwater Co., Wyoming, 1930-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
 21. *(Baby and Doll), 1839-1944*. Doado por Dorothea Lange, 1944.
 22. *Farmer and son walking in the face of a dust storm, Cimarron County, OKLA, 1936*. Doado pela *Farm Security Administration*.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- 100 Years of Portrait Photography, 1943* (1)
 - Photography in Progress, 1944* (4)
 - Creative Photography, 1945* (2)

RUSINOW, IRVING

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1914-1990)

Sexo: M

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 1

1. *SCHOOL, TAOS, NEW MEXICO, 1900-44*. Doado pela *Farm Security Administration*, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

RUSSELL, ANDREW JOSEPH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1830-1902)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 15

1. *Valley of Bitter Creek from Coal Mine, 1867-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 2. *Great Salt Lake Warm Spring, Lake in Distance, 1860-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 3. *Echo City, Looking up Webster Valley, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 4. *Zion's Cooperative Mercantile Institution, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 5. *Hanging Rock, Echo City, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 6. *Hill's Farm, Near Granite Canyon, 1867*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 7. *Dale Creek Bridge, From Above, 1867*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 8. *Construction Train, Bear River, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 9. *Echo City, From North, 1860-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 10. *Granite Canyon Embankment in Foreground, 1867*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 11. *Rock Great Eastern No. 2 & Pulpit Rock, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 12. *Lime Kiln Cut, Near Granite Canyon, 1867*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 13. *Pulpit Rock in Foreground, 1868*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 14. *Valley of the Great Laramie from the Mountains, 1860-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
 15. *Source of the Laramie River, 1860-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942* (5)
- Photography in Progress, 1944* (1)

SAMUELS, RALPH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Democratic Procedure, 1937*. Photography Purchase Fund, 1941.
2. *Pursuit of Happiness, 1936*. Photography Purchase Fund, 1941.
3. *Strictly Kosher, 1937*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (3)

SAVAGE, C. R.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Inglaterra (1832-1909)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 18

1. *Lake Angelina, 1860-69*. Doado por *Union Pacific Railroad Company*, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

SCHAD, CHRISTIAN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Alemão (1894-1982)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Schadograph, 1918*. Purchase, 1937.
2. *Schadograph, 1918*. Purchase, 1937.
3. *Amourette, 1918*. Purchase, 1937.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (5)

SEAVER, GILBERT H.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *Cleveland from Cornell Road, 1935*. Photography Purchase Fund, 1941.
2. *Pennsylvania Coal Docks*, 1937*. Photography Purchase Fund, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

SEKAER, PETER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Dinamarca (1901-1950)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Jewish Tenants in Williamsburg Housing Project, 1900-41*. Purchase, 1941.
1. *A Nation Provides. Jane Adams House, Chicago, 1900-41*. Purchase, 1941.
3. *Two Members of One of America's Most Oppressed Minorities--Mexicans in San Antonio, Texas--Who Do Not Lead Cheerless Lives, 1900-41*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (3)

Image of Freedom, 1941 (3)

SHAHN, BEN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Lituânia (1898-1969)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 14

1. *Farmers at Maynardsville, Tenn., 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1938.
 2. *Colored Inhabitant of Scott's Run, West Virginia, Who Has Just Received Relief Check, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1938.
 3. *Resident of Smithland, KY, 1930-38*. Doado por *Farm Security Administration*, 1938.
 4. *Circus Poster, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1938.
 5. *Barn on Route 40, Ohio, 1938*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 6. *Children of Destitute Mountaineer, Arkansas, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 7. *Coal Miner, Kentucky, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 8. *Fourth of July Carnival and Fish Fry Ashville, Ohio, 1938*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 9. *Ozark Family, Arkansas, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 10. *Sharecroppers, Arkansas, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 11. *Sharecropper's Children, Arkansas, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 12. *Sharecropper's Wife, Arkansas, 1935*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 13. *Women at Fourth of July Carnival and Fish Fry, Ashville, Ohio, 1913-41*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
 14. *Mother and Child, Arkansas, 1913-41*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
- Quais exposições (individual/coletiva): 0

SHEELER, CHARLES

I. Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (1883-1965)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 18

1. *Boulder Dam, 1939*. Doação anônima, 1941.
2. *Criss-Crossed Conveyors, Ford Plant, Detroit, 1927*. Doado por Lincoln Kirstein, 1941.
3. *Slag Buggy, Ford Plant, Detroit, 1927*. Purchase, 1941.
4. *Pulverizer Building, Ford Plant, Detroit, 1927*. Doado por Lincoln Kirstein (1935), 1941.
5. *Ford Plant, 1927*. Doado por Lincoln Kirstein, 1941.
6. *Bleeder Stacks, Ford Plant, Detroit, 1927*. Doado pelo fotógrafo, 1941.
7. *White Barn, Bucks County, Pennsylvania, 1914-17*. Doação anônima, 1941.
8. *Aunt Mary, 1936*. Doado por Abby Aldrich Rockefeller, 1941.
9. *Boulder Dam, 1940*. Purchase, 1941.
10. *White Barn, Bucks County, Pennsylvania, 1915*. Photography Purchase Fund, 1942.
11. *Bleeder Stacks, Ford Plant, Detroit, 1927*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

12. *Coke Ovens, River Rouge, Ford Plant, Detroit, 1927*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
13. *Chartres Cathedral, 1929*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
14. *The Open Door, 1915*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
15. *Arrangement, 1938*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
16. *Cactus and Photographer's Lamp, New York, 1931*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
17. *Wheels, 1939*. Doação anônima, 1943.
18. *Walt Whitman's Relics, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (4)

Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs, 1939 (74) **Individual**

Sixty Photographs, 1940-41 (2)

Image of Freedom, 1941-42 (1)

American Photographs at \$10, 1941-42 (1)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (7)

Creative Photography, 1945 (1)

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

SIEGEL, ARTHUR

I. Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1913-1978)

II. Sexo: M

III. Ativo/inativo:

IV. Estilo (se *Straight* / f/64): abstração, retrato,

V. No. de obras na coleção: 4

1. *American Forms, 1900-41*. Purchase, 1941.

2. *Free Enterprise, 1900-41*. Purchase, 1941.

3. *Right of Assembly*, 1900-41*. Purchase, 1941.

4. *Light Abstraction*. Purchase Fund.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (3)

Photography in Progress, 1944 (1)

SIEGEL, ADRIAN

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (1898-1978)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 7

1. *Arturo Toscanini Conducting, 1913-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.

2. *Fritz Kreisler at Rehearsal, 1913-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.

3. *EMMANUEL FEUERMAN, 1900-46*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

4. *FRITZ KREISLER, 1900-46*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

5. *KREISLER AND ORMANDY, c. 1942*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

6. *ORMANDY CONDUCTING, 1944*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

7. *RACHMANINOFF AND ORMANDY, 1900-46*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

Action Photography, 1943 (1)

New Workers, 1944 (Ensaio)

SIPPRELL, CLARA E.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana, nascida no Canadá (1885-1975)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *New York City, Old and New, 19—1932*. Doado por Mrs. Saidie A. May, 1932.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

SISKIND, AARON

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1903-1991)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2

1. *From Harlem Document*, 1936. Purchase, 1941.

2. *Savoy Dancers. From Harlem Document, 1918-41*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

New Photographers, 1946 (3)

SISTO, ERNEST

Nacionalidade/nascimento/morte: americano (19-9-1989)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

Quais exposições (individual/coletiva): 0

SMITH, W. MORRIS

Nacionalidade/nascimento/morte:

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 1

Álbuns e periódicos:

1. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

SNAER, SEYMOUR W.

Nacionalidade/nascimento/morte: americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A
No. de obras na coleção: 2
Quais exposições (individual/coletiva): 0

SNIDER, ORVILLE LOGAN

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecido.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Land of Plenty, 1900-41*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

SNYDER, JOAN

Nacionalidade/Nascimento-morte:

Sexo:

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Aerial View (St. Paul's Churchyard), 1900-41*. Doado pelo fotógrafo, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

SOMMER, FREDERICK

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Itália (1905-1999)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Petrified Forest National Monument, Arizona, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

New Photographers, 1946 (2)

STACKPOLE, PETER

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1913-1997)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Construction of the Golden Gate Bridge, 1935*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Sixty Photographs, 1940-41 (1)

Action Photography, 1943 (1)

STEICHEN, EDWARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido em Luxemburgo (1879-1973)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 2 + as obras dos *Camera Work*

1. *J. Pierpont Morgan, 1903*. Doado por A. Conger Goodyear, 1941.
2. *George Bernard Shaw, 1879-1941*. Doado por A. Conger Goodyear, 1941.

Álbuns, folios e periódicos:

1. Alfred Stieglitz. *Camera Work, Steichen Supplement*, April, 1906. 16 obras.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Murals of American Painters and Photographers, 1932* (1)
- Photography: 1839-1937* (5) + 6) + (2) + (1)
- Sixty Photographs, 1941* (1)
- 100 Years of Portrait Photography, 1943* (2)
- Photography in Progress, 1944* (2) + (1 periódico: *Camera Work, Steichen Supplement*)
- Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (1)

STEINER, RALPH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1899-1986)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 5

1. *American Rural Baroque, c. 1928*. Doado por Lincoln Kirstein, 1938.
2. *Self-Portrait, 1914-42*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
3. *(Bridge), 1914-42*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
4. *(Clapboards), 1914-42*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
5. *(Self portrait with billboard), 1914-42*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (4)
- Seven American Photographer, 1939* (8)
- Photography in Progress, 1944* (4)
- Creative Photography, 1945* (1)

STIEGLITZ, ALFRED

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1864-1946)

Sexo: M

Ativo/inativo: A-I

No. de obras na coleção: 31 + as obras do *Camera Work*

1. *Excavating, New York, 1911*. Doado por A. Conger Goodyear, 1941.
2. *The Steerage, 1907*. Doado por Alfred Stieglitz, 1941.
3. *Brancusi Exhibition at "291", 1914*. Doado por Charles Sheeler, 1941.
4. *Out of the Window "291", April 2, 1915*. Doado por Charles Sheeler, 1941.
5. *Out of the Window "291", 1915*. Doado por Charles Sheeler, 1941.
6. *Picasso-Braque Exhibition at "291", 1915*. Doado por Charles Sheeler, 1941.
7. *Sun Rays, Paula, Berlin, 1889*. Doação anônima, 1942.
8. *Equivalent, G. (Series 0-27), 1929*. Doação anônima, 1942.
9. *November Days, 1884*. Doação anônima, 1942.
10. *Venetian Gamin, 1887*. Doação anônima, 1942.
11. *Car 2F-77-77, 1935*. Doação anônima, 1942.
12. *Georgia O'Keeffe, Doação anônima, 1942*.

13. *Grasses – Morning*, 1933. Doação anônima, 1942.
 14. *Dying Poplars*, 1935. Doação anônima, 1942.
 15. *O'Keeffe's Hands and Horse's Skull*, 1930-31. Doação anônima, 1942.
 16. *Radio City – Morning*, 1934. Doação anônima, 1942.
 17. *Charles Demuth*, 1923. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
 18. *Abraham Walkowitz, Lake George*, 1916. Doado por Abraham Walkowitz, 1944.
 19. *Portrait of Abraham Walkowitz, Lake George, c. 1915*. Doado por Abraham Walkowitz, 1944.
 20. *PORTRAIT OF ABRAHAM WALKOWITZ, LAKE GEORGE, c. 1915*. Doado por Abraham Walkowitz, 1944.
 21. *Equivalent* – series. Sometimes known as *Last Equivalent, Lake George*, 1935. Doação anônima, 1942.
 - 22—29. *Equivalent A, B, C, D, E, F, G Lake George on New York*, 1921-1938. Doado por David McAlpin, 1943.
 - 30-31. *Equivalent X, Y, Lake George*, 1923-1938. Doado por David McAlpin, 1943.
- Álbuns ou periódicos:
1. *Camera Notes*, edited by Alfred Stieglitz. New York, 1897-1902.
(*Portrait of Mr. R.*, por Alfred Stieglitz. Fotogravura do Vol. I, no. 1, plate 2, 1897. Exposto em *New Acquisitions: Photographs*, 1942).
 2. Stieglitz, Albert. *American Pictorial Photography*. Published for Camera Notes by the publication committee of the Camera Club, Series I and II, 1900-1901. 36 gravures. Doado por Albert Boni.
 3. Todas as edições de *Camera Work* (1903-1917)
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (8)
 - Sixty Photographs, 1940-41* (8)
 - New Acquisitions: Photographs, 1942* (4)
 - New Acquisitions: 10 Photographs by Alfred Stieglitz, 1942-43* (10) **Individual**
 - Action Photography, 1943* (7)
 - Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston, 1943* (9)
 - 100 Years of Portrait Photography, 1943* (10)
 - Pictorialism in Transition, 1944* (2)
 - Photography in Progress, 1944* (20) + 2 álbuns: *American Pictorial Photography* e *Camera Work, Steichen Supplement*
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (9)

STRAND, PAUL

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1890-1976)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 9 + obras do álbum.

1. *Standing Woman, c. 1935*. Transferido da Biblioteca do Museu, 1939.
2. *Woman Walking, c. 1935*. Transferido da Biblioteca do Museu, 1939.
3. *Seaweed, c. 1927*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.

4. *Driftwood*, 1929. Purchase, 1943.
 5. *Red River, Ghost Town, New Mexico*, 1931. Purchase, 1943. (também conhecida como *Window, Ghost Town*, N.M., 1932).
 6. *Akeley Motion Picture Camera, New York City*, 1923. Doado pelo fotógrafo, 1943. (também conhecida como *Motion Picture Camera, New York City*)
 7. *Man in a Derby*, 1916. Doado pelo fotógrafo, 1943. (também conhecida como *Portrait*, 1915).
 8. *Church Buttress, Ranchos de Taos, New Mexico*, 1932. Doado pelo fotógrafo, 1943. (também conhecida como *Rancho de Taos*, N.M., 1931).
- Álbuns, folios e periódicos:
1. Strand, Paul. *Photographs of Mexico*. New York, Virginia Stevens, 1940. 20 photogravures plates. Doação anônima.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (13)
 - Sixty Photographs, 1940-41* (3)
 - Action Photography*, 1943 (1)
 - Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston*, 1943 (5)
 - 100 Years of Portrait Photography*, 1943 (3)
 - Mexico: 8 Photographers*, 1943 (10)
 - Photography in Progress*, 1944 (12) + (1 álbum: *Photographs of Mexico*)
 - Creative Photography*, 1945 (1)
 - Photographs 1915-1945 by Paul Strand*, 1945 (172) **Individual**
 - Photographs from the Museum Collection*, 1945-46 (2)

SUTCLIFFE, FRANK

Nacionalidade/Nascimento-morte: britânico (1853-1941)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção:

Álbuns e periódicos:

1. *Sun Artists*, edited by W. Arthur Boord. London, 1889-1891.

(*Sunshine and Shower*, by Frank Stutcliffe. Fotogravura no no. 8, plate 4, 1891).

Exposto em *New acquisitions: Photographs*, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

New acquisitions: Photographs, 1942 (1)

SWANK, LUKE

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1890-1944)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 74

1. (*Pawn shop*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
2. (*Cobblestone street*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
3. (*Silo under tree*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
4. (*House with bay window*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
5. (*Woman and children on sidewalk*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.

6. (*Man gazing out of window*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
7. (*Overcoats*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
8. (*Old house*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
9. (*Cemetery*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
10. (*Cattle judging at county fair*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
11. (*Strolling family*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
12. (*Children on staircase*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
13. (*Horse with wagon standing in front of "Old Shay"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
14. (*"Old timers studio"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
15. (*Fence, barn and silo*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
16. (*By railroad tracks*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
17. (*Zig-zag staircase*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
18. (*Boat at anchor*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
19. (*Row boat*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
20. (*Line of elephants*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
21. (*Shopping district*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
22. (*Two women on porch*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
23. (*Cat stretching*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
24. (*Barn, sign "C.E. Hemp"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
25. (*Pants*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
26. (*Cemetery house*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
27. (*Iron girder, houses in background*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
28. (*Brick house and tree (Turbine)*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
29. (*Tree near boat house*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
30. (*Swimming*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
31. (*Swimming*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
32. (*Wheel barrow, fence, barn*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
33. (*Corrugated tin siding*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
34. (*Overgrown railroad tracks*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
35. (*Rubble, couple standing under a tree*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
36. (*Man walking*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
37. (*Old woman crossing street*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
38. (*Freight trains, chimney in the background*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
39. (*Car parked near general store*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
40. (*Car in front of sign "Drink Bubble Up"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
41. (*Two men sitting on a wagon*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
42. (*Balcony above store with dusty windows*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
43. (*"Keep out"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
44. (*Man in doorway, woman standing on the sidewalk*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
45. (*Fruit stand*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
46. (*Peeling wall*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.

47. (*Iron fence, cemetery*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
48. *The Doormat*, 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
49. (*Two flights up*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
50. (*Clothes lines between buildings*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
51. (*Stucco house*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
52. (*Twin houses*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
53. (*Woman walking, broken window panes*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
54. (*Iron gate, stone wall*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
55. (*Rubber tires, sign "Berman & Sons"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
56. (*Bricks piled on sidewalk*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
57. (*Shack and stone-chimney*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
58. (*Woman cleaning window*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
59. (*Two cats*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
60. (*Wigs*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
61. (*Coal deck*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
62. (*Three children*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
63. (*Rear view of house on a hill*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
64. (*Doorway number 110*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
65. (*Ferry boat*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
66. (*Barns and hay stack*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
67. (*"Treat yourself to the best"*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
68. (*Turbine*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
69. (*Legionnaires*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
70. (*Man checking meters*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
71. (*Man checking meters*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
72. (*"Westinghouse", man standing to the left*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
73. (*Balloons*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.
74. (*Car in front of building with "For Sale" sign*), 1930-41. Doado pelo fotógrafo, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Murals of American Painters and Photographers, 1932 (1)

Sixty Photographs, 1940-41 (1)

SWIFT, HENRY F.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1890-1960)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Two Hands*, 1900-1939. Doado por Albert M. Bender, 1939.

2. *Log Cabin*, 1900-1939. Doado por Albert M. Bender, 1939.

3. *Abstract Sculpture*, 1890-1939. Doado por Albert M. Bender, 1939.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

TALBOT, WILLIAM HENRY FOX

Nacionalidade/Nascimento-morte: Inglês (1800-1877)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 4

1. *Seated Figure in the Cloisters, Lacock Abbey, c. 1844*. Doado por Miss M. T. Talbot, 1938. (também chamada de *Cloisters, Lacock Abbey*).

2. *Wheat, c. 1854*. Doado por Miss M. T. Talbot, 1938.

3. *Italian Study, Frascati, 1844*. Doação anônima, 1940.

4. *Italian Study, Arches, 1944*. Doação anônima, 1940.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (12)

Photography in Progress, 1944 (2)

TIETGENS, ROLF

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 2

1. *New Mexican Mission Church, 1941*. Purchase, 1941.

2. *Sioux Indian Scout, Pink Ridge Indian Reservation, South Dakota, 1941*.

Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (2)

TIMBERMAN, ELIZABETH

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americana (1908-?)

Sexo: F

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Wyoming Prairie, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

TREADWELL, WALTER G.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Yosemite, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

PHOTOGRAPHER UNKNOWN

No. de obras na coleção: 3

1. *Construction of the Triborough Bridge, N.Y., 1936*. Doado por N.Y. Times Wide World Photos, 1941.

2. *Raising of the Squalus*, 1939. Doado por Boston Post, 1941.
3. *STREET IN NAPLES, 1850-99*. Doado por Romeo Toninelli, 1947.
4. *Private, Civil War*. Ambrotype. (Study Collection)

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (37) + (7) + (10) + (2) + (3) + (5) + (15) + (1)
Britain at War, 1941 (133) – **(Lee Miller) Nomes não divulgados?**
Photographs of the Civil War and the American Frontier, 1942 (5)
Road to Victory, 1942 (150) **Nomes não divulgados.**
Photography in Progress, 1944 (1)
The American Snapshot, 1944 (350) **Nomes não divulgados.**
Power in the Pacific, 1945 (x) **Nomes não divulgados. (Marinha Americana)**
French Photographs: Daguerre to Atget, 1945 (2)

VACHON, JOHN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1914-1975)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 8

1. *Ice House, 1937*. Doado por *Farm Security Administration*, 1938.
2. *Fourth of July Afternoon, Dover, Delaware, 1929-41*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
3. *Man on the Street, Washington, D.C., 1900-1941*. Doado por *Farm Security Administration*, 1941.
4. *(Barroom Singer), c. 1938*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
5. *(Children Playing in Snow), 1940*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
6. *(Mail), 1929-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
7. *(Rainy Street), 1929-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.
8. *(Rider in the Snow), 1929-44*. Doado pelo fotógrafo, 1944.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

VALENTE, ALFREDO

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Itália (1899-1973)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *On a Westchester Farm, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (4)
Image of Freedom, 1941-42 (1)

VAN DYKE, WILLARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1906-1986)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Two Migrant Workers, California, 1937*. Doação anônima, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva): 0

VANDIVERT, WILLIAM

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1 + todas da sua individual.

1. *East Cost Convoy*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
2. *Corvete Captain*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
3. *Signal rating with Aldis lamp*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
4. *Officers of a British collier watch a bombed 10,000-tonner of their convoy blaze and sink*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
5. *Galley*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
6. *British collier captain*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
7. *Lewis gunner on the alert*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
8. *Corvette seaman's mess*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
9. *Cook*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
10. *"Raider passed"*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
11. *Ten gales in two thousand miles*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
12. *"Lifeboats in"- journey's end*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
13. *London, September 7, 1940, 5:30 p.m.* Doado pelo fotógrafo, 1942.
14. *London, September 7, 1940, sundown*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
15. *London, September 7, 1940, midnight*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
16. *Daylight bomb*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
17. *And now they fought it*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
18. *And now they fought it*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
19. *And now they fought it*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
20. *And now they fought it*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
21. *Trafalgar Square*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
22. *John Lewis, Oxford Street*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
23. *Incendiary bomb*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
24. *Damping down*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
25. *Water*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
26. *Smoke*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
27. *Ruins*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
28. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
29. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
30. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
31. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
32. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
33. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
34. *London Auxiliary Fire Service*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
35. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
36. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night*. Doado pelo fotógrafo, 1942.

37. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

38. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

39. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

40. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

41. *Dickens & Jones, Department Store, basement, 10-12 p.m. each night.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

42. *Suburban street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

43. *Suburban street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

44. *Suburban street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

45. *Suburban street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

46. *Hospital and crater.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

47. *Margaret Curtis.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

48. *To new quarters.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

49. *Demolition.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

50. *Saint Bride's Church, Fleet Street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

51. *City of London street, January 1941.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

52. *After the Fire – Guildall.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

53. *After the Fire – Off Wood Street.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

54. *Tottenham Court Road.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

55. *Salvaging.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

56. *Tyding up.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

57. *Guns.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

58. *Coal.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

59. *Hot Steel.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

60. *Ships.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

61. *Transports.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

62. *Fighter Pilots. Departure.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

63. *Fighter Pilots. Coming in.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

64. *Fighter Pilots. Victorious Return.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

65. *Fighter Pilots.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

66. *Fighter Pilots.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

67. *Fighter Pilots.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

68. *Fighter Pilots.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

69. *Night Fighter Dispensal Hut.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

70. *Night Fighters into action.* Doado pelo fotógrafo, 1942.

71. *(Wounded soldier on stretcher), 1900-46.* Doado pelo fotógrafo, 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert, 1942 (72)

Individual

Action Photography, 1943 (1)

100 Years of Portrait Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (8)

VEISSI, HARRIET M.

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: F

Ativo/inativo:

No. de obras na coleção: 1

1. *Eventide, 1941*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

Pictorialism in Transition, 1944 (1)

WATKINS, CARLETON. E.

Nacionalidade/Nascimento-morte: americano (1829-1916)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 30 (muita estereográficas)

1. *Pacific Coast Series – Montgomery St., Opposite Lick House Entrance, san Francisco*. Stereograph. Doado por Mrs. C. H. Fowler.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (1)

WARNECKE, WILLIAM

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1881-1939)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 1

1. *Shooting of Mayor Gaynor, 1910*. Doado por *New York World Telegram*, 1938.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography: 1839-1937 (1)

Action Photography, 1943 (1)

WATERS, E. K.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano(a)

Sexo:

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *Sandlot Baseball, 1940*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

WEEGEE (ARTHUR FELLIG)

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano, nascido na Austria (1899-1968)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 13

1. *My Man, 1941*. Purchase, 1943.
2. *Tenement Fire, 1939*. Purchase, 1943.
3. *Woman Shot from Cannon, New York, 1943*. Purchase, 1943.
4. *Saloon Brawl, 1942*. Purchase, 1943.
5. *Street Accident, 1941*. Purchase, 1943.
6. *Opening night at the opera, New York City, 1944*. Diação anônima.
7. *Brooklyn School children see gambler murdered in street, oct. 8, 1941*. Doação anônima.

Quais exposições (individual/coletiva):

Action Photography, 1943 (4)

Photography in Progress, 1944 (5)

Creative Photography, 1945 (1)

WEISSMAN, ERNEST

Nacionalidade/Nascimento-morte: nacionalidade desconhecida.

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 1

1. *The Press, 1900-41*. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

Image of Freedom, 1941-42 (1)

WESTON, BRETT

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1911-1993)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 30

1. *Wet Emery on Glass, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
2. *Sand Dune, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
3. *Cactus, 1934*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
4. *Sand Dune 2, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
5. *Sand Dune 3, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
6. *Sand Dune 4, 1934*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
7. *Wood Erosion, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
8. *Shacks and Skyline, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
9. *Factory, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
10. *Sand Dune 5, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
11. *Broken Window, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
12. *Four Stalks, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
13. *Sand Dune 6, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
14. *Car Glass, 1939*. Doado por Philip Goodwin, 1941.
15. *Golden Gate Bridge, San Francisco, 1940*. Purchase, 1941.
16. *Grape Vineyard, 1940*. Purchase, 1941.
17. *San Francisco, 1940*. Purchase, 1941.
18. *San Francisco Beach, 1940*. Purchase, 1941.
19. *Ocean, 1939*. Purchase, 1942.

20. *View of San Francisco, 1937*. Doado por Albert H. Bender, 1939.
21. *San Francisco Street, 1939*. Doado por Albert H. Bender, 1939.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (4)
Seven American Photographers, 1939 (8)
Sixty Photographs, 1940-41 (1)
Image of Freedom, 1941-42 (4)
American Photographs at \$10, 1941-42 (1)
Photography in Progress, 1944 (2)

WESTON, EDWARD

Nacionalidade/Nascimento-morte: American (1886-1958)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 53 + (25 em empréstico estendido)

1. *Legs, 1933*. Doado por M. M. Warburg, 1934.
2. *Nude, 1933*. Doado por M. M. Warburg, 1934.
3. *Uprooted Cypress, Point Lobos, 1934*. Doado por Merie Armitage, 1935.
4. *Dunes, Oceano, 1934*. Doado por Merie Armitage, 1935.
5. *Rock Erosion, Point Lobos, 1935*. Doado por Merie Armitage, 1935.
6. *Old Adobe, Carmel Valley, 1934*. Doado por Merie Armitage, 1935.
7. *Kelp, 1930*. Doado por Merie Armitage, 1935.
8. *Lettuce Ranch, Salinas Valley, 1934*. Doado por Merie Armitage, 1935.
9. *Pelican's Wing, 1931*. Doado por Merie Armitage, 1935.
10. *Pepper, 1930*. Doado por Merie Armitage, 1935.
11. *Nautilus, 1927*. Doado por Merie Armitage, 1935.
12. *Shell and Rock Arrangement, 1931*. Doado por Merie Armitage, 1935.
13. *Cabbage, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
14. *Nude, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
15. *Corral, Pismo Beach, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
16. *Shipyards Detail, Wilmington, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
17. *Church at "E" Town, New Mexico, 1933*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
18. *Fence, Old Road, Big Sur, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
19. *Sandstone Erosion and Root, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
20. *Stump against Sky, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
21. *Elbow, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
22. *Mojave Desert, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
23. *Boat Builder, Wilmington, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
24. *Rock Erosion, Point Lobos, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
25. *Bug Tracks on Sand, Oceano, 1935*. Doado por Albert M. Bender, 1939.
26. *Iceberg Lake, Sierra Nevada, 1937*. Doação anônima, 1941.
27. *Hills and Poles, Solano County, 1937*. Doação anônima, 1941.
28. *Wrecked Car, Crescent Beach, 1939*. Doação anônima, 1941.
29. *Floor of Death Valley, 1938*. Doação anônima, 1941.
30. *Armco Steel, Ohio, 1922*. Doação anônima, 1941.
31. *Dead Man, Colorado Desert, 1937*. Doação anônima, 1941.

32. *Detail, Abandoned Car, Mojave Desert, 1937*. Doação anônima, 1941.
 33. *Eel River Ranch, 1937*. Doação anônima, 1941.
 34. *Jean Charlot, 1933*. Doação anônima, 1941.
 35. *Nude on Sand, Oceano, 1936*. Doação anônima, 1941.
 36. *Pulquería, Mexico, 1926*. Doação anônima, 1941.
 37. *Rhyolite, Nevada, 1938*. Doação anônima, 1941.
 38. *Rain over Modoc Lava Beds, 1937*. Doação anônima, 1941.
 39. *Sand Dunes, Oceano, California, 1936*. Doação anônima, 1941.
 40. *Tomato Field, Monterey Coast, 1937*. Doação anônima, 1941.
 41. *Yosemite, 1938*. Doação anônima, 1941.
 42. *Model for Mould, 1936*. Doado por James Johnson Sweeney, 1942.
 43. *Monument on Wilshire Boulevard, 1936*. Doado por James Johnson Sweeney, 1942.
 44. *Sandstone Erosion and Root, 1936*. Doado por James Johnson Sweeney, 1942.
 45. *José Clemente Orozco, 1930*. Purchase, 1942.
 46. *Eggs and Slicer, 1930*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
 47. *Manuel Hernández Galván, Shooting, 1924*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
 48. *Eroded Rock No. 51, Point Lobos, 1930*. Doado por Samuel M. Kootz, 1942.
 49. *Church Door, Hornitos, 1940*. Doado por Merie Armitage, 1946.
 50. *William Edmondson, Sculptor, Nashville, Tennessee, 1941*. Doado por Merie Armitage, 1946.
 51. *Elsa Armitage, 1945*. Doado por Merie Armitage, 1946.
 52. *Shell, 1927*.
 53. *Charis, 1942*.
- Quais exposições (individual/coletiva):
- Photography: 1839-1937* (6)
 - Sixty Photographs, 1940-41* (4)
 - New Acquisitions: Photographs, 1942* (10)
 - Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston, 1943* (4)
 - 100 Years of Portrait Photography, 1943* (5)
 - Mexico: 8 Photographers, 1943* (11)
 - Photography in Progress, 1944* (25)
 - Creative Photography, 1945* (2)
 - Photographs from the Museum Collection, 1945-46* (2)
 - The Photographs of Edward Weston, 1946* (251) + (10 negativos) **Individual**

WHITE, CLARENCE H.

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1871-1925)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 7

1. *In the Orchard, Newark, Ohio, 1902*. Doado por Jane Felix White, 1941.
2. *The Torso, 1907*. Purchase, 1942.
3. *Illustration to "Eben Holden", 1902*. Purchase, 1942.
4. *The Old Canal, Newark, Ohio, c. 1899*. Purchase, 1942.

5. *Blindman's Buff*, 1898. Purchase, 1942.
6. *Evening – Interior*, c. 1897. Purchase, 1942.
7. *The Studio Window*, 1917-24. Purchase, 1942.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photography: 1839-1937* (2)
- Sixty Photographs*, 1940-41 (1)
- 100 Years of Portrait Photography*, 1943 (1)
- Pictorialism in Transition*, 1944 (5)
- Photography in Progress*, 1944 (2)

WHITE, MINOR

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1908-1976)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 3

1. *Farm, Grande Ronde Valley, Oregon*, 1941. Purchase, 1941.
2. *Happy Farmyard, Grande Ronde Valley, Oregon*, 1941. Purchase, 1941.
3. *Town of Alicel, Grande Ronde Valley, Oregon*, 1941. Purchase, 1941.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Image of Freedom*, 1941-42 (3)

WITTICK, BEN

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1845-1903)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 5

1. *Interior of Mission, Arizona*, 1860-1920. Cortesia do Laboratory of Nathropology, Santa Fe, New Mexico, 1943.
2. *A Trip to Zuñi: Shepherd's Hut*, n.d. Cortesia do Laboratory of Nathropology, Santa Fe, New Mexico, 1943.
3. *A Trip to Zuñi. The Ceremony of the Ka-Kila. Arrival of the Ka-Kuni at the Central Estufa*, 1860-1920. Cortesia do Laboratory of Nathropology, Santa Fe, New Mexico, 1943.
4. *A Trip to Zuñi: Zuñi Pueblo*, 1860-1920. Cortesia do Laboratory of Nathropology, Santa Fe, New Mexico, 1943.
5. *Photographer's Studio*, 1860-1920. Cortesia do Laboratory of Nathropology, Santa Fe, New Mexico, 1943.

Quais exposições (individual/coletiva):

- Photographs of the Civil War and the American Frontier*, 1942 (9)

WOOD, JOHN

Nacionalidade/Nascimento-morte:

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 5

Álbuns e periódicos:

1. *Inspections of Troops at Cumberland, Pamunkey, VA, May, 1862*. Collodoin negative, albumen print.

Álbuns eperiódicos:

1. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais exposições (individual/coletiva):

Photography in Progress, 1944 (1 fotografia do álbum *Photographic Sketchbook of the War*)

WOODBURY, DAVID R.

Nacionalidade/Nascimento-morte: (?-1866)

Sexo: M

Ativo/inativo: I

No. de obras na coleção: 1

Álbuns periódicos:

1. Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Quais as exposições (individual/coletiva): 0

WRIGHT, CEDRIC

Nacionalidade/Nascimento-morte: Americano (1889-1959)

Sexo: M

Ativo/inativo: A

No. de obras na coleção: 28

1. *Ridge at Hutchinson Meadow, High Sierra, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

2. *In Virginia City Graveyard, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

3. *Summer Snow Near Agnew Pass, California, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

4. *Banner Peak and Mt. Ritter from near Agnew Meadow, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

5. *Lightning-Burned Stump, High Sierra, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

6. *Weathered Timberline, Foxtail, Sierra Nevada, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1939.

7. *Sierra Storm, Ownes Valley, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

8. *Mountain Fugue, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

9. *Sunset, Minarette Summit, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

10. *Timberline Rhythms, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

11. *Cadenza, 1938*. Doado por Albert M. Bender, 1940.

12. *Timberline Passing, 1937*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
13. *Owens Valley from near Sawmill Pass, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
14. *Muir Pass, Sunset, 1900-1940*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
15. *The Birth of Venus, 1939*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
16. *Summer Snow, 1936*. Doado por Albert M. Bender, 1940.
17. *(Head and Shoulders of a Man), 1904-42*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
18. *Latter Day Saints Meeting House, 1904-42*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
19. *(Rocks and Sky), 1904-42*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
20. *(Shale and Water), 1904-42*. Doado pelo fotógrafo, 1942.
21. *ALBACALUS DETAIL (on Ragged Peak), 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
22. *ALBACALUS NEAR YOUNG LAKE, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
23. *FOREST DETAIL, HIGH SIERRA, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
24. *GLORIA WARDEN, 1904-46*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
25. *SHORELINE, HIGH SIERRA, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
26. *WILLIAM REED PARKER, III, 1904-46*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
27. *WOOD PATTERN, HIGH SIERRA, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.
28. *YOUNG LAKE, 1945*. Doado pelo fotógrafo, 1946.

Quais exposições (individual/coletiva):

Action Photography, 1943 (1)

Photography in Progress, 1944 (4)

Creative Photography, 1945 (1)

Photographs from the Museum Collection, 1945-46 (1)

ÁLBUNS, FOLIOS E PERIÓDICOS:

Camera Notes, edited by Alfred Stieglitz. New York, 1897-1902.

Sun Artists, edited by W. Arthur Boord. London, 1889-1891. 32 fotogravuras de vários fotógrafos.

P.H. Emerson (1865-1936). *Life and Landscape on the Norfolk Broads*. London, 1886. 40 Platinotypes. Doação anônima.

P.H. Emerson (1865-1936). *Pictures of East Anglia Life*. London, 1888. 32 Photogravures. Doação anônima, 1941 ou Purchase Fund.

Ansel Adams. *Sierra Nevada, the John Muir Trail*. Berkeley, Cal., The Archetype Press, 1938. 50 Half-tones. Doado por David H. McAlpin.

Alexander Gardner. *Photographic Sketchbook of the War*, 2 Vols. Washington, D.C., Philip & Solomons, n.d. Copyrighted 1865-66. 100 albumen. Vários fotografos representados, incluindo Barnard & Gibson, Wood & Gibson, O'Sullivan, Alexander

Gardner, J. Gardner, Knox, Pywell, Reekie, Smith, Woodbury. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

T. H. O'Sullivan & W. Bell. *Photographs showing landscape, Geological and other features of portions of the Western Territory of the United States, obtained in connection with geographical and geological explorations and surveys west of the 100th meridian, seasons of 1871, 1872 and 1873. 1st Lt. Geo. M. Wheeler, Corps of Engineers, U.S. Army in charge, Washington, War Department.* Doado por Ansel Adams em memória de Albert H. Bender.

Elliot, Dr. Andrew. *Calotypes by D. O. Hill and Robert Adamson, Illustrating an Early Stage in the Development of Photography.* Selected from his collection by Andrew Elliot. Edinburg, printed for private circulation, 1928. (47 obras) Doado por Andrew Elliot.

Kircher, Athanasius. *Ars Magna Lucis et Umbrae.* Amsterdam, 1671. Doado por Albert H. Bender.

Muybridge, Eadweard. *Photographic Studies of Central America.* San Francisco, 1877. 121 photographs.

O'Sullivan, T. H. & Bell, W. *Photographs Showing Landscapes, Geological and Other Features of Portions of the Western Territory of the United States, Obtained in Connection with Geological Explorations and Surveys West of the 100th Meridian, Seasons of 1871, 1872 and 1873.* 1st Lt. Geo M. Wheeler, Corps of Engineers, U.S. Army in charge, Washington, War Department. 50 albumen prints. Doado por Ansel Adams, em memória de Albert H. Bender.

Stieglitz, Alfred. *American Pictorial Photography.* Published for Camera Notes by the publication committee of the Camera Club, Series I and II, 1900-1901. 36 gravures. Doado por Albert Boni.

Stieglitz, Alfred. *Camera Work.* 1903-1917.

Stieglitz, Alfred. *Camera Work, Steichen Supplement,* April, 1906.

Strand, Paul. *Photographs of Mexico.* New York, Virginia Stevens, 1940. 20 photogravures plates. Doação anônima.

ÍNDICE DE EXPOSIÇÕES

Murals by American Painters and Photographers	25
Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses	26
Photography 1839-1937	27
Walker Evans: American Photographs	67
<i>Abstract Photography</i>	69
<i>Functions of the Camera</i>	69
<i>Documents of America</i>	70
Seven American Photographers (Art in our Time)	70
Charles Sheeler: Paintings, Drawings, Photographs	73
<i>The California Group</i>	74
War Comes to People, a Story written with the Lens by Therese Bonney	74
Sixty Photographs: A Survey of Camera Eshetics	81
Still Photographs from Hollywood Studios	86
Britain at War	86
Photographs by D.O. Hill & R. Adamson 1843-1849	91
Image of Freedom	93
American Photographs at \$10	99
New Acquisitions: Photographs	100
Dancers in Movement: Photographs by Gjon Mili	103
Photographs of the Civil War and the American Frontier	104
Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert	109
Road to Victory	111
Painting with Light/How to Make a Photogram	111
New Acquisitions: 10 Photographs by Alfred Stieglitz	114
<i>Masters of Photography</i>	114
Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor	114
Helen Levitt: Photographs of Children	116
Birds in Color: Flashlight Photography by Eliot Porter	118
Tunisian Triumph: War Photographs by Elliot Elisofon	120
<i>Taking Pictures</i>	123
<i>Airways to Peace</i>	124
Action Photography	124
Adams, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston	129
100 Years of Portrait Photography	130
<i>Christmas Sale of Portrait Photography</i>	134
Mexico: 8 Photographers	136
Pictorialism in Transition	139
The American Snapshot	143
New Workers	143
Pacific Report (Photographs of W. Eugene Smith)	144
Photography in Progress (Art in Progress)	146
Manzanar: Photographs by Ansel Adams of Loyal Japanese-American Relocation Center	158
Photographs from the Museum Collection	161

Power in the Pacific	162
French Photographs: Daguerre to Atget	162
Creative Photography	165
Modern American Dance	168
Photographs 1915-1945 by Paul Strand	171
Photographs from the Museum Collection	176
The Photographs of Edward Weston	179
New Photographers	186
Photographs from the Museum Collection	191
The Photographs of Henri Cartier-Bresson	191

ÍNDICE DE FOTÓGRAFOS DA COLEÇÃO

Abbott, Berenice	198
Adams, Ansel	198
Adamson, Robert	200
Agha, Mehemed Fehmy	201
Alland, Alexander	201
Alvarez Bravo, Manuel	201
Atget, Eugène	202
Aulik, Keith James	203
Avery, Frances	203
Baasch, Kurt W.	203
Bakker, Gerhard H.	204
Barnard, George M.	204
Bell, William	204
Bernhard, Ruth	204
Betz, Pierre	205
Block, Clarence Lincoln	205
Borsig, Arnold von	205
Boughton, Alice	206
Bourke-White, Margaret	206
Brady, Matthew B.	206
Brassaï (Gyula Halász)	207
Breitenbach, Joseph	208
Bristol, Horace	208
Brooks, Milton	208
Bruehl, Anton	208
Bruehl, Martin	209
Bruguière, Francis	209
Cameron, Julia Margaret	209
Carter, Paul	210
Cartier-Bresson, Henri	210
Chicago School of Design	211
Clemens, Mildred Leo	211
Clough, Stanley T.	211
Cocomise, Sam	211
Collins, Marjory	212
Cunningham, Imogen	212
Currier, Charles H.	213
Curtis, Edward Earl	213
Davidson, Hal	213
Davis, Faurest	213
Day, Richard	214
De Lamater, R.S.	214
De Palma, Victor	214
Dumas, Nora	214

Delano, Jack	214
Eagle, Arnold S.	215
Edgerton, Harold E.	215
Elisofon, Eliot	215
Emerson, Peter Henri (P.H.)	215
Engel, Morris	216
Enlin, Edward	216
Evans, Walker	216
Farynk, Walker	221
Fein, Philip	221
Feininger, Andreas	221
Feininger, Theodore Lux	221
Fenn, Albert	222
Fenton, Roger	222
Ferry's Art Gallery	222
Flannery, Henry G.	222
Gale	223
Gardner, Alexander	223
Gardner, J.	223
Gibson, James F.	223
Genthe, Arnold	224
Gilbert, Q. O.	224
Gramlich, Mac	224
Greene, William C.	225
Grossman, Sid	225
Gutmann, John	225
Harding, Elizabeth	225
Ház, Nicholas	225
Helm, Theodore	226
Henle, Fritz	226
Hill, David Octavius	226
Hillers, John K.	227
Hine, Lewis W.	227
Hoffman, Bernard	227
Ingram, Robert	228
Jackson, Jean	228
Jackson, William Henry	228
Jung, Theodore	229
Kaufman, Pettus	229
Kertész, André	229
Knee, Ernest	229
Knox, David	229
Krutch, Charles	230
Lange, Dorothea	230
Lavenson, Alma R.	231
Le Secq, Henri	231

Lee, Dudley	232
Lee, Russell	232
Leipzig, Arthur	233
Lemus, Luis	233
Levitt, Helen	233
Leyda, Jack	234
Libsohn, Sol	234
Little, Betty Clark	235
Locke, Charles	235
Lynes, George Platt	235
Mabee, Zell	235
Man Ray	235
Manning, Jack	239
Martin, Paul	239
Matter, Herbert	240
McManigal, J. W.	240
Model, Lisette	240
Modotti, Tina	241
Moholy-Nagy, László	241
Morgan, Barbara	242
Morris, Wright	243
Munroe, Joe	243
Muybridge, Eadweard J.	243
Mydans, Carl	247
Naylor, Genevieve	247
Newman, Arnold	247
Norman, Dorothy	248
O'Sullivan, T.H.	248
Outerbridge, Paul	248
Partridge, Roi	249
Penn, Irving	249
Phillips, Constance	249
Porter, Eliot	249
Post, Helen Margaret	251
Pywell, William R.	251
Reekie, John	251
Reynoso, Antonio	251
Robbins, David	252
Robbins, Leroy South Ward	252
Robertson, Henry B.	252
Rogers, John C.	252
Rogi-André	252
Rosenblum, Walter	253
Rotan, Thurman	253
Rothstein, Arthur	253
Rusinow, Irving	254

Russell, Andrew Joseph	254
Samuels, Ralph	255
Savage, C. R.	255
Shad, Christian	256
Seaver, Gilbert H.	256
Sekaer, Peter	256
Shahn, Ben	256
Sheeler, Charles	257
Siegel, Arthur	258
Siegel, Adrian	258
Sipprell, Clara E.	259
Siskind, Aaron	259
Sisto, Ernest	259
Smith, W. Morris	259
Snaer, Seymour W.	259
Snider, Orville Logan	260
Syder, Joan	260
Sommer, Frederick	260
Stackpole, Peter	260
Steichen Edward	260
Steiner, Ralph	261
Steiglitz, Alfred	261
Strand, Paul	262
Sutcliffe, Frank	263
Swank, Luke	263
Swift, Henry F.	265
Talbot, William Henry Fox	265
Tietgens, Rolf	266
Timberman, Elizabeth	266
Treadwell, Walter G.	266
Photographer Unknown	266
Vachon, John	267
Valente, Alfred	267
Van Dyke, William	267
Vandivert, William	268
Veissi, Harriet M.	270
Watkins, Carleton E.	270
Warneck, William	270
Water, E. K.	270
Weegee (Arthur Fellig)	270
Weissman, Ernest	271
Weston, Brett	271
Weston, Edward	272
White, Clarence H.	273
White, Minor	274
Wittick, Ben	274

Wood, John	274
Woodbury, David R.	275
Wright, Cedric	275
Álbuns, Folios e Periódico	276