

Parceiros [partners] MUJ 2022



mantenedor [maintainer] patrocinador [sponsor] apoio [support]



colaboração [collaboration] realização [realization]



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

Modernas! São Paulo vista por elas =
Modern women! São Paulo through their eyes
[Helouise Costa... [et al.]; organização Ilana Feldman,
Priscyla Gomes; coordenação Mariana Lorenzi;
tradução Glenn Johnston.
Outros autores: Lúcia Lima, Erika Zerwes,
Yara S. Dines, Rosane Pavam
São Paulo: Museu Judaico de São Paulo, 2022.

ISBN 978-65-997289-4-5

1. Fotografias 2. Mulheres na fotografia
3. Modernismo 4. São Paulo (Cidade) – História
I. Costa, Helouise. II. Lima, Lúcia. III. Zerwes,
Erika. IV. Dines, Yara S. v. Pavam, Rosane.
VI. Feldman, Ilana. VII. Gomes, Priscyla.
VIII. Lorenzi, Mariana. IX. Título.
22-140031 CDD-779.9981611

Índices para catálogo sistemático:
1. São Paulo: Cidade: Fotografias 779.9981611
Aline Grazielle Benitez, Bibliotecária, CRB-1/3129

Modernas!
São Paulo vista por elas

18 de novembro de 2022
a 5 de março de 2023

Exposição
[Exhibition]

Curadoria [Curators]
Ilana Feldman e [and]
Priscyla Gomes

Coordenação de projeto
[Project coordinator]
Mariana Lorenzi

Coordenação de produção
[Production coordinator]
Fernando Gallo

Assistente de produção
[Production assistant]
Débora Setton

Educação e participação
[Education and Participation]
Sapoti (Malu Frizzo, Jo Chilman,
Marcellus Beghelle e [and]
Maya Levcovitz)

Expografia
[Exhibition design]
Tiago Guimarães

Execução da expografia
[Exhibition design execution]
DVM Produções

Impressões [Printing]
Estúdio Guarnieri
Estúdio 321

Ampliação
[Photograph enlargement]
Bete Savioli

Molduras [Frames]
SOMAR Produção
Jacarandá Montagens

Identidade visual
[Visual identity]
Bloco Gráfico

Assistente de design
[Design Assistant]
Stephanie Y. Shu

Execução da comunicação
visual [Visual identity
execution]
O Mamulti

Iluminação
[Lighting design]
Fernanda Carvalho

Instalação de iluminação
[Lighting installation]
Santa Luz

Revisão [Proofreading]
Armando Olivetti

Tradução [Translation]
Glenn Johnston

Montagem fina
[Artwork installation]
Leandro Araújo
Luiz 83

Laudos de conservação
[Condition reports]
Rita Torquete

Transporte [Shipping]
Millenium

Seguro [Insurance]
Affinité

Assessoria de imprensa
[Press office]
A4 Holofote

Vistas da exposição
[Exhibition views]
Daniel Cabrel

Catálogo
[Catalogue]

Organização [Organization]
Ilana Feldman
Priscyla Gomes

Textos [Texts]
Erika Zerwes
Felipe Arruda
Helouise Costa
Ilana Feldman
João Fernandes
Lúcia Lima
Marcelo Araujo
Priscyla Gomes
Rosane Pavam
Yara Schreiber Dines

Coordenação editorial
[Editorial coordination]
Mariana Lorenzi

Design Gráfico
[Graphic Design]
Bloco Gráfico

Assistente de design
[Design Assistant]
Stephanie Y. Shu

Produção gráfica
[Graphic production]
Lília Góes

Tradução [Translation]
Glenn Johnston

Preparação e revisão
[Copyediting and
proofreading]
Armando Olivetti

Tratamento de imagens
[Photo Retouching]
Instituto Moreira Salles

Impressão [Printing]
Ipsis Gráfica e Editora

Papel [Paper]
Eurobulk 135 g/m²

Fontes [Typography]
Druk e [and] Tiempos

Créditos das imagens
[Image credits]

As imagens que integram a
exposição foram gentilmente
cedidas por [The images on
the exhibition were kindly
provided by]: Instituto Moreira
Salles, Galeria Vermelho,
Isabel Amado e [and] Família
[Family] Altschul

Todos os esforços foram feitos
para identificar os detentores
dos direitos das imagens aqui
reproduzidas. Eventuais erros
ou omissões serão corrigidos em
futuras edições. [All efforts have
been made to find copyright
ownership of materials
reproduced in this publication.
We will be happy to correct any
omission in case it comes to our
knowledge in future editions.]

© Museu Judaico de São Paulo

Museu Judaico de São Paulo
Rua Martinho Prado, 128
01306-040 São Paulo SP
www.museujudaicosp.org.br
contato@museujudaicosp.org.br

IN SEARCH OF THE SPIRIT OF THE MODERN CITY:

WOMEN PHOTOGRAPHERS DISPLACED DURING THE INTERWAR PERIOD

Helouise Costa and Lúcia Lima

To capture the spirit of the modern city with hurrying crowds, congested traffic, skyscrapers, and the actual earth-shaking vibrations of traffic above ground and underground, the photographer has to create points of view quite different from the traditional eye-level vantage point of old-fashioned picture making like easel painting. Angle shots, bird's-eye views, rooftop views, are all part of the complete envisioning of the city's complex architectural stratifications.

Berenice Abbott¹

The work of female photographers during the Interwar period was a global phenomena that contributed to forming a way of experiencing and representing the modern city. The expansion of the market enabled a significant number of women to embrace photography as a profession, thereby achieving financial independence and the ability to move about freely in the public space. This phenomenon occurred amid the conflicts that led to World War II, which resulted in an intense flow of people, ideas and technologies between different countries and continents. The proposal of this essay is to identify how these displacements impacted the life and the photographic work of women. To do so, we will compare the life stories of five women photographers: Florence Henri, Germaine Krull, Berenice Abbott, Lisette Model and Annemarie Heinrich. In their photographs, we will search for evidence of the relationships that they built with the modern city and its inhabitants. In an effort to contextualize a certain understanding of photography shared by part of this generation, we will rely on the writings of

¹ ABBOTT, Berenice. *New Guide to Better Photography*. New York: Crown Publishers, 1953 (revised edition from 1941 original), p. 36.

EM BUSCA DO ESPÍRITO DA CIDADE MODERNA

MULHERES FOTÓGRAFAS EM DESLOCAMENTO NO ENTREGUERRAS

Helouise Costa e Lúcia Lima

Para capturar o espírito da cidade moderna com multidões apressadas, trânsito congestionado, arranha-céus e as vibrações reais do tráfego acima do solo e no subterrâneo, o fotógrafo tem de criar pontos de vista bem diferentes do ponto de vista tradicional da pintura à moda antiga, no nível dos olhos, como a pintura de cavalete. Tomadas angulosas, vistas aéreas e vistas de telhados fazem parte de uma visão completa das complexas estratificações arquitetônicas da cidade.

Berenice Abbott¹

A atuação feminina na fotografia no período entreguerras foi um fenômeno global que contribuiu para conformar um modo de vivenciar e representar a cidade moderna. A ampliação do mercado possibilitou a um número expressivo de mulheres abraçar a fotografia como profissão, alcançar independência financeira e obter a chancela de circular no espaço público. Esse fenômeno ocorreu em meio aos conflitos que levaram à Segunda Guerra Mundial, promovendo um trânsito intenso de pessoas, ideias e tecnologias entre diferentes países e continentes. A proposta deste ensaio é identificar de que modo esses deslocamentos impactaram a vida e a produção fotográfica das mulheres. Para isso serão cotejadas as trajetórias de vida de cinco fotógrafas: Florence Henri, Germaine Krull, Berenice Abbott, Lisette Model e Annemarie Heinrich. Buscaremos



Para visualizar as imagens mencionadas no ensaio, acesse [To view the images mentioned in the essay, visit]

¹ ABBOTT, Berenice. *New Guide to Better Photography*. New York: Crown Publishers, 1953 (revised edition from 1941 original), p. 36. Todas as citações de obras não publicadas em português foram traduzidas pelas autoras especialmente para este ensaio.

Berenice Abbott in her book *New Guide to Better Photography*.² Photographer, professor and writer, she will be used as an insider narrator to guide us through the images and expectations of her time.

Photography of the Interwar period³

The active life of village or town has a vast panorama of human interest. The people you know, the things they do habitually, important houses and buildings in the community, streets and their activity, events of daily occurrence, are good photographic material. How such seemingly humdrum subject matter may be developed is indicated by photo stories such as *Life* magazine has developed (...) the round of events which seem ordinary to those who perform them but fascinating to those who observe them analytically and chronicle them for others in their turn to be diverted and informed.

Berenice Abbott⁴

Western photographic production in the Interwar period was strongly marked by modernization, by the rising complexity of urban life, by the experiences of the vanguards and by the development of mass culture, especially through illustrated magazines. These developments would offer the common citizen an unprecedented quantity of images with characteristics, up until then, unheard of, which would establish photography as the main medium through which a visual culture of modernity was built. The invention of small format cameras not only facilitated access to the practice of photography and modified the way photographs were taken, but also enormously expanded the themes that could be photographed. The modern city in its singularity, but also the commonplace, gained renewed interest through well composed images, which were often surprising and engaging.

The formal solutions experimented by the photographic vanguards – such as oblique shots, top-down and bottom-up views, unusual framing, light/dark contrast, emphasis on the geometry of the forms, transparencies and overlapping – begin to form a repertoire that was disseminated and shared on a global scale. These resources, derived in large part from the so-called New Vision movement, but also from the surrealist and constructivist movements, would be broadly employed to renew and confer greater interest on the images disseminated in the

² ROBERT, Marie. A Photographer who happens to be a woman – Quand les femmes photographes écrivent sur la photographie. In: FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie: Musée D'Orsay, 2015, pp. 157–171.

³ We understand the Interwar period to extend from November 1918 to September 1939 and to correspond to the interval between the two world wars.

⁴ ABBOTT, 1953, p. 36.

em suas fotografias indícios das relações que construíram com a cidade moderna e seus habitantes. Na tentativa de contextualizar certo entendimento da fotografia compartilhado por parte dessa geração, iremos recorrer aos escritos de Berenice Abbott em seu livro *New Guide to Better Photography*.² Fotógrafa, professora e escritora, ela será tomada como uma narradora privilegiada a nos conduzir por entre as imagens e expectativas de seu tempo.

A fotografia no entreguerras³

A vida ativa de uma aldeia ou cidade oferece um vasto panorama de interesse humano. As pessoas que você conhece, as coisas que fazem habitualmente, casas e prédios importantes da comunidade, ruas e suas atividades, eventos do cotidiano, são um bom material fotográfico. O modo pelo qual se pode desenvolver esse assunto aparentemente monótono é indicado por histórias fotográficas como as que a revista *Life* desenvolveu (...) um rol de eventos que parecem comuns para aqueles que os realizam, mas fascinantes para aqueles que os observam analiticamente e os narram para que outros, por sua vez, sejam entretidos e informados.

Berenice Abbott⁴

A produção fotográfica ocidental no período entreguerras foi fortemente marcada pela modernização, pela complexificação da vida urbana, pelas experiências das vanguardas e pelo desenvolvimento da cultura de massa, em especial por intermédio das revistas ilustradas. Estas passariam a disponibilizar para o cidadão comum uma quantidade de imagens sem precedentes com características, até então, inéditas, estabelecendo a fotografia como o principal meio de construção de uma cultura visual da modernidade. A invenção das câmeras de pequeno formato não só facilitou o acesso à prática da fotografia e modificou o modo de fotografar, como ampliou enormemente os temas passíveis de serem fotografados. A cidade moderna em sua singularidade, mas também no que de mais comum abriga em seu cotidiano, ganha interesse renovado ao ser traduzida por meio de imagens bem compostas, muitas vezes surpreendentes e sedutoras.

As soluções formais experimentadas pelas vanguardas fotográficas – como tomadas oblíquas, visões de cima para baixo e de baixo para cima, enquadramentos inusitados, contrastes de claro/escuro, ênfase na

² ROBERT, Marie. A Photographer who happens to be a woman – Quand les femmes photographes écrivent sur la photographie. In: FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie: Musée D'Orsay, 2015, p. 157–171.

³ Entendemos como entreguerras o período que se estende de novembro de 1918 e setembro de 1939 e corresponde ao intervalo entre as duas grandes guerras mundiais.

⁴ ABBOTT, 1953, p. 36.

press.⁵ From the experiences of the vanguards, photography would no longer serve just as illustration but would provide specific visual interpretations of events.

Modern photojournalism would be particularly benefited by the use of compact cameras and roll film which in addition to giving rise to a veritable visual revolution, made it possible to obtain sequential photos of a single theme. Pioneering editors, like Kurt Korff (1876–1938) and Stefan Lorant (1901–1997), knew how to use the narrative potential of these images, which contributed to creating a new journalistic genre: photojournalism.⁶ The editors presented themes to orient photographers that, depending on the acceptance of the public, were replicated in magazines throughout the world. The photographer, in turn, acquired technical knowledge, contributing to expanding and driving greater sophistication of the formal repertoire of the vanguards, who became indistinctly identified as New Photography. It was no coincidence that photoreporting in magazines like *Vu* and *Match* in France, *Life* and *Look* in the USA, *Picture Post* in England and *O Cruzeiro* in Brazil, became benchmarks for amateur and professional photographers. The vitality of the photography market during the Interwar period can also be measured by the emergence of the first news agencies created specifically for this media.

In this globalized media system, originality was not so important, but rather the effectiveness of the communication of the content that one wanted to disseminate. In this manner, a great wealth of visual themes and strategies, employed in a recurring manner in illustrated magazines, became available for other purposes. The city seen from above, the chaotic traffic, the flow of pedestrians, the contrast between new and old buildings, the draw of merchandise in showcases, advertising posters on walls, the dissemination of news through newspapers, social class differences, the informal work of young people and children, the street commerce and the presence of women in the urban space, are just some of the themes that began to appear in instruction manuals on how to create good photography.

⁵ Regarding the New Vision and its relation to the illustrated press see: COSTA, Helouise. *Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas*. In: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012, pp. 153–173.
⁶ For an in-depth study on the emergence of photoreporting see: COSTA, Helouise. *A invenção da fotorreportagem*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro* (1940–1960). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, pp. 302–323.

geometria das formas, transparências e sobreposições – passam a constituir um repertório difundido e compartilhado em escala global. Tais recursos, derivados em grande parte da chamada Nova Visão, mas também das experiências surrealistas e construtivistas, seriam amplamente empregados para renovar e conferir maior interesse às imagens difundidas na imprensa.⁵ Tendo como base as experiências vanguardistas, a fotografia deixaria de exercer o papel de ilustração e passaria a fornecer interpretações especificamente visuais sobre os acontecimentos.

O fotojornalismo moderno seria particularmente beneficiado pelo uso das câmeras compactas e dos filmes de rolo que além de ensejarem uma verdadeira revolução visual, viabilizaram a obtenção de fotos sequenciais sobre um único tema. Editores pioneiros, como Kurt Korff (1876–1938) e Stefan Lorant (1901–1997), souberam utilizar o potencial narrativo dessas imagens, contribuindo para criar um novo gênero jornalístico: a fotorreportagem.⁶ Os editores lançavam temas para pautar os fotógrafos que, dependendo da aceitação do público, eram replicados em revistas do mundo todo. O fotógrafo, por sua vez, adquiria grande conhecimento técnico, contribuindo para ampliar e conferir maior sofisticação ao repertório formal das vanguardas que passou a ser identificado indistintamente como Nova Fotografia. Não por acaso as fotorreportagens de revistas como *Vu* e *Match* na França, *Life* e *Look* nos Estados Unidos, *Picture Post* na Inglaterra e *O Cruzeiro* no Brasil, tornaram-se referências para fotógrafos amadores e profissionais. A vitalidade do mercado de fotografia no entreguerras pode ser medida também pelo surgimento das primeiras agências de notícias voltadas especificamente para essa mídia.

Nesse sistema midiático globalizado, não importava tanto a originalidade, mas, sim, a eficácia da comunicação dos conteúdos que se desejava veicular. Desse modo, o grande manancial de temas e estratégias visuais, empregado de maneira recorrente nas revistas ilustradas, torna-se disponível para os mais diversos fins. A cidade vista do alto, o trânsito caótico, o movimento de pedestres, contrastes entre novas e antigas construções, a sedução da mercadoria nas vitrines, cartazes de propaganda nos muros, a disseminação da notícia pelos jornais, as diferenças de classe, o trabalho informal de jovens e crianças, o comércio ambulante e a presença da mulher no espaço urbano, são apenas alguns dos temas que passam a constar nas instruções dos manuais de como fazer uma boa fotografia.

⁵ Sobre a Nova Visão e a relação com a imprensa ilustrada ver: COSTA, Helouise. *Surpresas da objetiva: novos modos de ver nas revistas ilustradas modernas*. In: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012, p. 153–173.
⁶ Para uma abordagem aprofundada sobre o surgimento da fotorreportagem ver: COSTA, Helouise. *A invenção da fotorreportagem*. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro* (1940–1960). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 302–323.

Among so many transformations during the Interwar period, we highlight the mass entry of women into the workforce and their greater access to the field of photography. As Abigail Salomon-Godeau remembers, in relation to the first conflict on a worldwide scale: but it was the war itself, initially with its large-scale mobilization and its eventual slaughter of millions that necessitated women's labor, even in formerly male occupations.⁷ In photography, during the Interwar period, there was a specific convergence of political, economic and social factors that helped us to understand this phenomenon. Improved access to education, new possibilities for professional training and an expanding market, against the backdrop of important social conquests for the emancipation of women, made this a propitious moment for them to embrace photography as a profession. In fact, these opportunities effectively opened for girls from middle-class urban families.⁸

These women were part of a new generation that would take advantage of greater individual freedoms, such as those that occurred in Germany during the Weimar Republic (1919–1933), a result of the civil rights achieved in the first cycle of feminist struggles initiated at the end of the 19th century. Although progress in this second cycle had been timid, the imagination around a new modern woman traversed the visual culture of the period, precisely where individual and political spheres converged. Smoking, wearing long pants, riding bikes, driving automobiles and working, they identified with the figure of the New Woman that had materialized as a new character in photography, in cinema, in advertising and in illustrated magazines.⁹

In this context, photography became one of the few lines of work in which women were accepted socially, and a viable way to continue one's studies and pursue a profession. Many women learned the craft of photography in specialized schools, others from mentors, photo studios or partners.¹⁰ In France, for example, the photographer and German refugee Gertrude Fehr (1895–1996), in 1933, inaugurated Publiphot, a photography school created for women. An ad, dated 1937, tries to seduce its target audience: "Learn Photography! It is a profession that will bring you artistic satisfaction and ensure you a living".¹¹ There was also the alternative of learning from courses created for amateurs that were taught in photographic associations. The fact is that, during the Interwar period, a large number of women decided to dedicate themselves

7 SALOMON-GODEAU, Abigail. New Women and New Vision. Photography in the Crucible of Modernity. Publication en ligne: Paris: Jeu de Paume, 2015. Available at: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-new-women-and-new-vision-photography-in-the-crucible-of-modernity-en/index.html>.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid. According to Salomon-Godeau, in Germany and in various other Western countries, women were admitted to photography schools even before World War I.

11 BOUQUERET, Christian. *Les Femmes Photographes de la Nouvelle Vision en France, 1920–1940*. Paris: Marval, 1998, p. 16.

Dentre tantas transformações do período entreguerras cabe-nos destacar a entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho e sua maior facilidade de ingresso no campo da fotografia. Como lembra Abigail Salomon-Godeau, em relação ao primeiro grande conflito de escala mundial: "foi a própria guerra, inicialmente com sua mobilização em larga escala, e a consequente chacina de milhões, que exigiu o trabalho de mulheres, mesmo em ocupações antes masculinas".⁷ No que concerne à fotografia no intervalo entreguerras ocorre uma convergência específica de fatores políticos, econômicos e sociais que nos ajuda a entender esse fenômeno. A melhoria do acesso à educação, as novas possibilidades de formação profissional e a ampliação do mercado, somadas ao cenário de conquistas sociais importantes para a emancipação do gênero feminino, fizeram desse um momento propício para as mulheres abraçarem a fotografia como ofício. Na verdade, essas possibilidades se abriram, efetivamente, para moças provenientes da classe média urbana.⁸

Essas mulheres faziam parte de uma nova geração que iria aproveitar experiências de maior liberdade individual, como as que ocorreram na Alemanha durante a República de Weimar (1919–1933), decorrentes dos direitos civis conquistados no primeiro ciclo de lutas feministas iniciado no final do século XIX. Ainda que os avanços nesse segundo campo tenham sido tímidos, o imaginário em torno da nova mulher moderna atravessa a cultura visual do período, justamente na convergência entre as esferas individual e política. Fumando, usando calças compridas, andando de bicicleta, dirigindo automóveis e trabalhando, elas se identificam com a figura da Nova Mulher que se materializa como uma nova personagem na fotografia, no cinema, na publicidade e nas revistas ilustradas.⁹

Nesse contexto, a fotografia torna-se uma das poucas profissões em que as mulheres são aceitas socialmente, sendo uma possibilidade concreta de continuidade dos estudos e profissionalização. Muitas mulheres aprendem o ofício da fotografia em escolas especializadas, outras por meio de mentorias e assistências em estúdios fotográficos ou parcerias.¹⁰ Na França, por exemplo, a fotógrafa e refugiada alemã Gertrude Fehr (1895–1996) inaugurou, em 1933, a Publiphot, escola de fotografia voltada para o público feminino. Um anúncio, datado de 1937, tenta seduzir seu público-alvo: "Aprenda Fotografia! É uma profissão que lhe dará toda satisfação artística e garantirá sua subsistência".¹¹ Havia, ainda, a alternativa de aprendizado por meio de cursos ministrados em associações

7 SALOMON-GODEAU, Abigail. New Women and New Vision. Photography in the Crucible of Modernity. Publication en ligne: Paris: Jeu de Paume, 2015. Disponível em: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-new-women-and-new-vision-photography-in-the-crucible-of-modernity-en/index.html>.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Ibidem. Segundo Salomon-Godeau, na Alemanha e em diversos outros países ocidentais, as mulheres puderam ingressar em escolas de fotografia antes mesmo da Primeira Guerra Mundial.

11 BOUQUERET, Christian. *Les Femmes Photographes de la Nouvelle Vision en France, 1920–1940*. Paris: Marval, 1998, p. 16.

to photography, and this happened in various ways. Amateur photographers worked independently or within the structure of a photo club. Many turn professional, establishing their own studios or working in the homes of clients. There were also women who worked in the fields of fashion, advertising, industrial photography, applied photography or photojournalism. Others, although in smaller number, participated actively in the circuits of vanguard art and practiced photography as artistic expression.¹²

This panorama, despite the progress made, does not intend to suggest that the difficulties encountered by women had been completely overcome, since their presence in photography continued to be relatively uncommon. To build a studio, a relatively large financial outlay was required. In the workplace, their contributions were almost always submitted to approval by men who occupied management positions in the newsrooms of periodicals and in advertising studios, where they could also be victims of male reaction to competition. Furthermore, in many countries they needed authorization from their parents or husbands to work.¹³ Not to mention that both men and women suffered from times when work was scarce, such as during the Great Depression and, later, from the rising political tensions in Europe and in the United States. Actually, the Interwar period was not homogeneous, and the living and labor conditions in the field of photography varied according to the period and location.

Starting with the rise of the totalitarian regimes and the outbreak of violent conflicts that led to World War II, many photographers were forced to join the intense flow of expatriates who were displaced inside Europe or sought refuge in the Americas to try to rebuild their lives. This process often involved various geographic displacements due to the encroachment of nationalist and totalitarian policies. Among the difficulties faced by refugees in general, men and women, were material losses, the occasional deaths of relatives and friends and the need to adapt to new realities, as well as the efforts to rebuild professional and emotional ties. We will see how these conditions impacted the lives of some women who dedicated themselves to photography during this period.

¹² SALOMON-GODEAU, Abigail. Sur le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes. In: FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie; Musée D'Orsay, 2015, pp. 15-33.

¹³ BOUQUERET, Christian. *La Nouvelle Vision Photographique en France: des années folles aux années noire, 1920-1940*. Paris: Marval, 1997, pp. 196-197.

fotográficas voltadas para amadores. Fato é que, no entreguerras, um maior número de mulheres passa a se dedicar à fotografia, e isso se dá de diversas formas. Fotógrafas amadoras atuam de modo independente ou no âmbito do fotoclubismo. Muitas se profissionalizam, estabelecendo seus próprios estúdios ou fotografando na casa de clientes. Há também mulheres que trabalham nas áreas de moda, publicidade, fotografia industrial, fotografia aplicada ou fotojornalismo. Outras, ainda, em número bem mais reduzido, participam ativamente dos circuitos da arte de vanguarda e praticam a fotografia como expressão artística.¹²

Esse panorama, em que pesem os avanços obtidos, não pretende sugerir que as dificuldades tenham sido totalmente superadas pelas mulheres, pois a presença delas na fotografia continuava não sendo algo corriqueiro. Para montar um estúdio era preciso ter recursos financeiros relativamente elevados. No mercado de trabalho quase sempre elas eram submetidas à aprovação de suas contribuições por homens que ocupavam cargos de mando nas redações dos periódicos e nos estúdios de publicidade, podendo também ser vítimas da reação masculina à concorrência. Além disso, em muitos países precisavam da autorização de seus pais ou maridos para trabalhar.¹³ Sem contar que, tanto quanto os homens, as mulheres sofreram com momentos de escassez de oportunidades de trabalho, como na crise de 1929 e, mais tarde, pelo tensionamento político crescente sobretudo na Europa e nos Estados Unidos. Na realidade, o período entreguerras não foi homogêneo, e as condições de vida e de trabalho no campo da fotografia variaram de acordo com a época e o local.

A partir da ascensão dos regimes totalitários e da eclosão dos violentos embates que levaram à Segunda Guerra Mundial, inúmeras fotógrafas foram forçadas a integrar o fluxo intenso de expatriados que se deslocaram entre países europeus ou se refugiaram nas Américas para tentar reconstruir suas vidas. Tal processo envolveu, não raro, vários deslocamentos geográficos em razão do avanço das políticas nacionalistas e do totalitarismo. Entre as dificuldades enfrentadas por refugiados em geral, homens ou mulheres, estavam as perdas materiais, as eventuais mortes de parentes e amigos e a necessidade de adaptação a novas realidades, bem como os esforços de reconstrução de laços profissionais e afetivos. Veremos a seguir como essas condições impactaram concretamente a vida de algumas mulheres que se dedicaram à fotografia no período.

¹² SALOMON-GODEAU, Abigail. Sur le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes. In: FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie; Musée D'Orsay, 2015, p. 15-33.

¹³ BOUQUERET, Christian. *La Nouvelle Vision Photographique en France: des années folles aux années noire, 1920-1940*. Paris: Marval, 1997, p. 196-197.

Intertwined paths

The subject itself you cannot change; but your opinion on the subject and your emotion about the subject are your own. The idea you seek to convey to others is your own, also. Finally, your expression of that opinion and that idea will be your own, the extent that you are capable of giving visual reality to your interpretations. You communicate your attitude by organizing a space for the subject within the boundaries of the view finder or ground glass.

Berenice Abbott¹⁴

A view from above shows the busy corner of an avenue, crowded with men, women and children crossing the street in both directions (img. 1). A streetcar stands out near the upper left-hand corner of the photo, while two lines of automobiles flank the sidewalks and, parallel to the rails, proceed diagonally, emphasizing the perspective and the sensation of movement provided by the pedestrians. To complete the scene, a shadow covers around 50% of the surface of the image, creating different zones of visibility. This photograph, by Berenice Abbott, captures the dynamic of the streets of the city of New York at the end of the 1930s, but, upon first glance, could be confused with shots of Buenos Aires by Annemarie Heinrich (img. 2) or even with photos of the city of São Paulo produced by Hildegard Rosenthal¹⁵ and Alice Brill. These affinities have to do with formal and thematic alignment, stemming from shared educational contexts and visual references, specific to the Interwar period, in which the modern city is the primary raw material for photography.

In order to understand the historical condition of women in photography as a social phenomenon in this period, we will compare the life histories and images of five women photographers: Florence Henri (USA, 1893 – France, 1982), Germaine Krull (Poland, 1897 – Germany, 1985), Berenice Abbott (USA, 1898–1991), Lisette Model (Austria, 1901 – USA, 1983) and Annemarie Heinrich (Germany, 1912 – Argentina, 2005).¹⁶ They have a lot in common with regard to education, professional activity, understanding of photography, view of the world and life histories, almost all of them marked by forced geographic displacement. A closer look at them allows us to see recurring themes and approaches, as well as the

¹⁴ The ground glass that the photographer refers to is the surface where the image is formed in cameras of the reflex type, like the Rolleiflex, among others (ABBOTT, 1953, p. 112).

¹⁵ Regarding Rosenthal see: LIMA, Lúcia de Souza Alves. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15., 2021, virtual. Atas... Campinas: IFCH/Unicamp, 2022.

¹⁶ The life histories of these five women photographers are broader and more complex than we can convey in this essay. We prioritized information on the period that extends from their education in photography through the Interwar period, with a view, above all, to showing the similarities and contrasts between them.

Trajetórias entrelaçadas

O assunto em si, você não pode mudar; mas sua opinião sobre o assunto e sua emoção sobre o assunto são suas. A ideia que você procura transmitir aos outros também é sua. Finalmente, sua expressão dessa opinião e dessa ideia será sua, na medida em que você for capaz de dar realidade visual às suas interpretações. Você comunica sua atitude organizando um espaço para o assunto dentro dos limites do visor ou do vidro fosco.

Berenice Abbott¹⁴

Uma vista do alto mostra a movimentada esquina de uma avenida, apinhada de homens, mulheres e crianças atravessando a rua em duas direções (img. 1). Um bonde destaca-se próximo à margem esquerda superior da foto, enquanto duas filas de automóveis ladeiam as calçadas e, paralelamente aos trilhos, avançam na diagonal, enfatizando a perspectiva e a sensação de movimento dada pelos pedestres. A completar a cena, uma sombra cobre cerca de 50 por cento da superfície da imagem, criando diferentes zonas de visibilidade. Essa fotografia, de autoria de Berenice Abbott, captura a dinâmica das ruas da cidade de Nova York no final da década de 1930, mas, se olhada de relance, pode ser confundida com as tomadas de Buenos Aires por Annemarie Heinrich (img. 2) ou mesmo com as fotos da cidade de São Paulo produzidas por Hildegard Rosenthal¹⁵ e Alice Brill. Tais afinidades dizem respeito a um alinhamento formal e temático advindo de contextos de formação e de referências visuais compartilhadas, específicas do entreguerras, em que a cidade moderna é matéria-prima destacada da fotografia.

A fim de compreender a condição histórica da atuação de mulheres na fotografia como fenômeno social no período, iremos cotejar as trajetórias de vida e as imagens de cinco fotógrafas: Florence Henri (Estados Unidos, 1893 – França, 1982), Germaine Krull (Polônia, 1897 – Alemanha, 1985), Berenice Abbott (Estados Unidos, 1898–1991), Lisette Model (Áustria, 1901 – Estados Unidos, 1983) e Annemarie Heinrich (Alemanha, 1912 – Argentina, 2005).¹⁶ Elas têm muito em comum no que diz respeito à formação, à atividade profissional, ao entendimento da fotografia, à visão de mundo e às histórias de vida, quase todas marcadas por deslocamentos geográficos forçados. Aproximá-las nos permitirá perceber as recorrências de temas e abordagens, assim como a excepcionalidade de certas condições que

¹⁴ O vidro fosco a que a fotógrafa se refere é a superfície onde se forma a imagem nas câmeras do tipo *reflex*, como a Rolleiflex, entre outras (ABBOTT, 1953, p. 112).

¹⁵ Sobre Rosenthal ver: LIMA, Lúcia de Souza Alves. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15., 2021, virtual. Atas... Campinas: IFCH/Unicamp, 2022.

¹⁶ As trajetórias de vida dessas cinco fotógrafas são bem mais amplas e complexas do que podemos abarcar neste ensaio. Priorizamos informações relativas ao período que vai da formação que tiveram em fotografia até o entreguerras, visando, sobretudo, evidenciar as possíveis aproximações e convergências entre elas.

exceptionality of certain conditions that allowed them to create successful careers in photography during a period still resistant to the presence of women in this field.¹⁷

European origin unites three of the five photographers: Germaine Krull, Lisette Model and Annemarie Heinrich. As successful professionals, between the 1930s and 1950s, they founded their own studios – Krull and Heinrich – or established important careers in photojournalism and advertising. Krull, who studied photography between 1915 and 1917 in a school in Munich, had to leave Germany due to her political activities. During the 1920s, she traveled through Holland, Hungary and the Soviet Union, finally settling in the French capital. During this time in transit, she dedicated herself to industrial photography, architectural photography and advertising. Still in the same decade, Heinrich moved to Argentina with her family and informally learn the craft of photography from her uncle, before serving as an assistant to Melitta Lang, an Austrian photographer and refugee. Later she would feature as a photographer of the theater, dance and cinema.

Born Elise Amélie Félicie Stern, her parents changed her name to Lisette Model in 1903 because of rising anti-Semitism. The only one of Jewish origin among the five photographers analyzed in this essay, after the death of her father she moved from Vienna to Paris, where she began painting and studying music with Arnold Schönberg. She learned photography with Rogi André (1900–1970), André Kertész's first wife, who in turn had learned from her husband. She moved to the United States in 1938, where she met Berenice Abbott, with whom she would develop a lasting friendship. Krull and Model featured often in the press, collaborating with important magazines such as *Vu*, *Regards*, *Life* and *Harper's Bazaar*, while Heinrich worked specifically for press outlets in Argentina.

Florence Henri and Berenice Abbott were brought up in Europe, where, as youths, they dedicated themselves to the arts and photography. Although Henri was born in the United States, she moved to Europe with her parents when she was two. As a child, she traveled to various countries and studied music with Ferruccio Busoni in Berlin. She was also student at the Académie Moderne de Paris and had classes with André Lhote and Fernand Léger. Also an American citizen, Berenice Abbott studied journalism and sculpting in New York and art in Berlin and Paris. She moved to the French capital in 1921, where she began as a photography assistant at the studio of Man Ray. This type of relationship, between experienced and novice photographers, as well as the intense exchange of experiences and knowledge between photographers during the Interwar

¹⁷ The biographical information for these photos was obtained from different sources, including: NELSON, Andrea. *The New Woman Behind the Camera*. Washington, DC: National Gallery, 2021; FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie; Musée D'Orsay, 2015; Museum of Modern Art of New York (MoMA): <https://www.moma.org/collection/>; AWARE: Archive of Women Artists, Research and Exhibitions: <https://awarewomenartists.com/en/>.

lhes permitiram trilhar carreiras de sucesso na fotografia num período ainda refratário à presença de mulheres nesse campo.¹⁷

A origem europeia une três das cinco fotógrafas: Germaine Krull, Lisette Model e Annemarie Heinrich. Profissionais de sucesso, entre as décadas de 1930 e 1950 estabeleceram seus próprios estúdios – Krull e Heinrich – ou consolidaram carreiras relevantes no fotojornalismo e na publicidade. Krull, que estudou fotografia entre 1915 e 1917 numa escola em Munique, precisou deixar a Alemanha em razão de suas atividades políticas. Durante a década de 1920 ela transita pela Holanda, Hungria e União Soviética, fixando-se por fim na capital francesa. Durante esse trânsito dedica-se à fotografia industrial, à fotografia de arquitetura e à publicidade. Ainda na mesma década Heinrich se transferiu para a Argentina com a família e aprendeu informalmente o ofício da fotografia com seu tio, antes de ser assistente da fotógrafa refugiada austríaca Melitta Lang. Mais tarde iria se destacar como fotógrafa de teatro, dança e cinema.

Nascida Elise Amélie Félicie Stern, Lisette Model teve seu nome mudado por iniciativa de seus pais em 1903 em razão do avanço do antissemitismo. Única de origem judaica entre as cinco fotógrafas analisadas neste ensaio, após a morte do pai mudou-se de Viena para Paris, onde iniciou-se na pintura e estudou música com Arnold Schönberg. Aprendeu fotografia com Rogi André (1900–1970), primeira esposa de André Kertész, que por sua vez aprendera com o marido. Muda-se para os Estados Unidos em 1938, onde conhece Berenice Abbott, com quem irá desenvolver uma amizade duradoura. Krull e Model tiveram grande atuação na imprensa, colaborando com importantes revistas como *Vu*, *Regards*, *Life* e *Harper's Bazaar*, enquanto Heinrich atuou especificamente na imprensa argentina.

O continente europeu foi o lugar de formação de Florence Henri e Berenice Abbott, que, quando jovens, dedicaram-se tanto às artes plásticas quanto à fotografia. Ainda que Henri tenha nascido nos Estados Unidos, mudou-se aos 2 anos de idade para a Europa com os pais. Viajou desde cedo por vários países e estudou música com Ferruccio Busoni em Berlim. Além disso, foi aluna da Académie Moderne de Paris e teve aulas com André Lhote e Fernand Léger. Também estadunidense, Berenice Abbott cursou jornalismo e escultura em Nova York e arte em Berlim e Paris. Transferiu-se para a capital francesa em 1921, onde iniciou-se na fotografia como assistente de estúdio de Man Ray. Esse tipo de relação entre fotógrafos experientes e jovens iniciantes, assim como a intensa troca de experiências e conhecimentos entre praticantes da fotografia no entreguerras, marcou não só a formação de algumas dessas fotógrafas, mas também o seu aperfeiçoamento profissional. Lisette Model daria

¹⁷ Os dados biográficos dessas fotógrafas foram obtidos em diversas fontes, entre as quais destacamos: NELSON, Andrea. *The New Woman Behind the Camera*. Washington, DC: National Gallery, 2021; FALIFOT, Thomas; POLHMANN, Ulrich; ROBERT, Marie (ed.). *Qui a peur de femmes photographes?* Paris: Musée de L'Orangerie; Musée D'Orsay, 2015; Museum of Modern Art of New York (MoMA): <https://www.moma.org/collection/>; AWARE: Archive of Women Artists, Research and Exhibitions: <https://awarewomenartists.com/en/>.

period, marked not only the education of some of these photographers, but also their professional refinement. Lisette Model would continue her studies in photography with Florence Henri, shortly before moving to the United States in 1938. Henri was also responsible for the initial education of Gisèle Freund (1908–2000), while Annemarie Heinrich provided guidance to various photographers, male and female, having contracted as an assistant the Argentine Sara Facio (1932), who would later open her own studio.

In 1927, Florence Henri was admitted to Bauhaus, where she began to practice photography. A pioneering school in the experimental use of this media, the Bauhaus teaching staff also included László Moholy-Nagy (1895–1946), a theoretician of the New Vision, who also taught Germaine Krull as a student. The work of Henri and Krull is, in this sense, an example of the exploration of the limits of new photography through experimentation with montages, overlapping and photograms. Florence Henri was particularly close to the couple László and Lucia Moholy-Nagy (1894–1989), and their work from the period is characterized by the abundant use of reflections and mirroring. Germaine Krull, in turn, used unusual framing and fragmentation, taking advantage of her knowledge of Vanguard cinematographic montage for the editing of her images.¹⁸ She also worked in advertising photography for companies such as Peugeot and Shell. In fashion, her work for Sonia Delaunay stands out. It is no accident, Henri and Krull moved in circles of vanguard artists and were active participants in modernist manifestations.

The period of 1930 to 1950 is marked by important exhibitions and publications that disseminated the visual experimentation of new photography, as well as social documentation projects. While Henri and Krull participated in emblematic exhibitions, such as the *Salon de l'escalier* in Paris (1928) and *Film und Foto* in Stuttgart (1929), Berenice Abbott and Lisette Model met at the Museum of Modern Art (MoMA) of New York, where they were appreciated for their documentary work in numerous collective exhibitions that contributed to introducing photography into the system of the American arts.¹⁹ Berenice Abbott, in turn, participated sporadically in exhibitions organized by MoMA and held three exhibitions in the Museum of the City of New York, in 1932, 1934 and 1937, with the partial results of her work documenting the transformations of New York.

Finally, we must comment on the significant heating up of the editorial market for photography during the Interwar period. As Martin Parr and Gerry Badger point out, books of photographs – known as

¹⁸ Florence Henri was married to Joris Ivens, a filmmaker with whom she shared an interest in industrial architecture and cinematic montage, especially through the vanguard experience of Sergei Eisenstein.

¹⁹ The database of exhibitions at MoMA shows that Abbott's photos were present in five exhibitions in the 1930s, eight in the 1940s and three in the 1950s, whereas Model participated in seven exhibitions in the 1940s and three in the following decade. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/>. Accessed on: Oct 20, 2022.

continuidade a seus estudos em fotografia com Florence Henri, pouco antes de mudar-se para os Estados Unidos em 1938. Henri também foi responsável pela formação inicial de Gisèle Freund (1908–2000). Já Annemarie Heinrich orientou vários fotógrafos e fotógrafas, tendo contratado como assistente a argentina Sara Facio (1932), que mais tarde abriria seu próprio estúdio.

No ano de 1927, Florence Henri foi admitida na Bauhaus, onde começou a praticar a fotografia. Escola pioneira no uso experimental dessa mídia, a Bauhaus tinha em seu quadro de professores László Moholy-Nagy (1895–1946), teórico da Nova Visão que recebeu também Germaine Krull entre suas alunas. As produções de Henri e Krull são, nesse sentido, exemplos da exploração dos limites da nova fotografia por meio da experimentação com montagens, sobreposições e fotogramas. Florence Henri foi particularmente próxima do casal László e Lucia Moholy-Nagy (1894–1989), e sua produção do período se caracteriza pelo uso abundante de reflexos e espelhamentos. Germaine Krull, por sua vez, aposta em enquadramentos pouco usuais e na fragmentação, valendo-se de seu conhecimento sobre montagem cinematográfica de vanguarda para a edição de suas imagens.¹⁸ Atuou também na fotografia de publicidade para empresas como Peugeot e Shell. Na moda destaca-se o trabalho que realizou por encomenda de Sonia Delaunay. Não por acaso, Henri e Krull mantiveram-se integradas aos círculos de artistas de vanguarda e foram participantes ativas de manifestações modernistas.

O período de 1930 a 1950 é marcado pela realização de importantes exposições e publicações que disseminaram a experimentação visual da nova fotografia, assim como projetos de documentação social. Enquanto Henri e Krull participaram de exposições emblemáticas, como o *Salon de l'escalier* em Paris (1928) e *Film und Foto* em Stuttgart (1929), Berenice Abbott e Lisette Model encontraram no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York acolhida para sua produção documental em inúmeras exposições coletivas que contribuíram para introduzir a fotografia no sistema das artes estadunidense.¹⁹ Berenice Abbott, por sua vez, teve participações pontuais em mostras organizadas pelo MoMA e realizou três exposições no Museu da Cidade de Nova York, nos anos de 1932, 1934 e 1937, com os resultados parciais de seu trabalho de documentação das transformações de Nova York.

Por fim, não podemos deixar de comentar o aquecimento significativo do mercado editorial voltado para a fotografia no entreguerras. Como apontam Martin Parr e Gerry Badger, os livros de fotografias – que eles nomeiam como *photobooks* – foram parte importante da teoria e da prática

¹⁸ Florence Henri foi casada com Joris Ivens, cineasta com quem compartilhou o interesse pela arquitetura industrial e pela montagem cinematográfica, especialmente pela experiência vanguardista de Sergei Eisenstein.

¹⁹ O banco de dados de exposições do MoMA mostra que Abbott teve fotos apresentadas em cinco exposições na década de 1930, oito na década de 1940 e três na década de 1950, ao passo que Model participou de sete exposições na década de 1940 e três na seguinte. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/>. Acesso em: 20 out. 2022.

photobooks – were an important part of modernist theory and practice.²⁰ Of the women photographers analyzed here, it is important to highlight the publications of Germaine Krull and Berenice Abbott. The book *Métal* (1928), by Krull, definitively drove her success as a photographer. Equally striking in the career of its author was the book *Changing New York*, by Abbott (1939).²¹ The photographer had returned from Paris to the United States in 1929 and that same year had begun to dedicate herself to this large documentation project that would last a decade. She also published theoretical books, articles in academic journals and manuals on photography, in addition to the already cited *New Guide to Better Photography*.²²

Beyond the similarities between the lives of the five photographers analyzed, evidence of the relations that they built with the modern city and its inhabitants can be found in their work. Elements such as advertisements, showcases and mannequins are recurring in all their work, indicating the special place of merchandise as a mediator of human relations in the capitalist society.²³ Germaine Krull and Berenice Abbott showed how billboards and posters can frame the urban landscape or even obliterate the facade of buildings (imgs 3 and 4). In other records Krull, like Lisette Model, play with reflections and tight framing in the interior of the showcases as a subtle irony on consumption in modern society (imgs. 5 and 6). The female mannequins embody stereotypes of an artificial ideal of beauty that is distant from daily life. Very much present in photography since the work of Eugène Atget (1857–1927), the world of showcases and their mannequins appear in large numbers in the work by all of the photographers in question. Atget documented the urban transformations of Paris between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, and after his death his archive was recovered and disseminated by no one other than Berenice Abbott.

The daily expression of modern life gains refined contours and compositions that show the relations and the ways the city is occupied and lived in by its inhabitants. The interaction between the people

20 PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photo Eye: The Modernist Photobook*. In: PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photobook: A History*. Vol. 1. London; New York: Phaidon, 2004, pp. 82–115.

21 Abbott received funding from the Federal Art Project for her project in 1935, which allowed her to extend it for several more years. The program was created under the New Deal, during the Franklin D. Roosevelt administration, to subsidize artists experiencing financial difficulties on the condition that they record “Americana”. A detailed analysis of the book can be found in: ROBERT, 2015, pp. 163–165.

22 This manual was published for the first time in 1941, based on notes from the course Abbott taught at the New School of Social Research, of which there are various previous editions (ABBOTT, 1953).

23 In a similar manner to advertising, the press also had a special place in the photography of the Interwar period, appearing both in newsstands and in the hands of passers-by who read periodicals in public places.

modernistas.²⁰ Das mulheres fotógrafas aqui analisadas, cabe destacar as publicações de Germaine Krull e Berenice Abbott. O livro *Métal* (1928), de Krull, impulsionou definitivamente o seu sucesso como fotógrafa. Igualmente marcante na carreira de sua autora foi o livro *Changing New York*, de Abbott (1939).²¹ A fotógrafa havia retornado de Paris para os Estados Unidos em 1929 e no mesmo ano passaria a se dedicar a esse grande projeto de documentação que duraria uma década. Ela também publicou livros teóricos, artigos em periódicos acadêmicos e manuais sobre fotografia, além do já citado *New Guide to Better Photography*.²²

Para além das semelhanças entre as trajetórias de vida das cinco fotógrafas analisadas, é possível observar em suas produções indícios das relações que construíram com a cidade moderna e seus habitantes. Elementos como anúncios, vitrines e manequins são recorrentes na produção de todas elas, evidenciando o lugar de destaque da mercadoria como mediadora das relações humanas na sociedade capitalista.²³ Germaine Krull e Berenice Abbott mostram como letreiros e cartazes passam a emoldurar a paisagem urbana ou mesmo obliterar a fachada das construções (imgs. 3 e 4). Em outros registros Krull, assim como Lisette Model, apostam nos jogos de reflexos e enquadramentos fechados no interior das vitrines para lançar uma fina ironia sobre o consumo na sociedade moderna (imgs. 5 e 6). Os manequins, em versões femininas, materializam estereótipos de um ideal de beleza artificial e distante da vida cotidiana. Muito presente na fotografia desde as empreitadas de Eugène Atget (1857–1927), o universo das vitrines e seus manequins compõem em grande número no trabalho de todas as fotógrafas em questão. Atget documentou as transformações urbanas de Paris entre o final do século XIX e o início do século XX, e após sua morte teve seu arquivo recuperado e difundido justamente por Berenice Abbott.

A expressão cotidiana da vida moderna ganha contornos apurados em composições que tratam das relações e dos modos como a cidade é ocupada e vivida por seus habitantes. A interação entre as pessoas se materializa no lazer e no trabalho, seja nos bares, cafés e restaurantes,

20 PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photo Eye: The Modernist Photobook*. In: PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photobook: A History*. Vol. 1. London; New York: Phaidon, 2004, p. 82–115.

21 Abbott recebeu financiamento do Federal Art Project para seu projeto em 1935, o que lhe permitiu estendê-lo por mais alguns anos. O programa foi criado no âmbito do New Deal, na gestão de Franklin D. Roosevelt, e tinha como objetivo subsidiar artistas em dificuldade financeira com a condição de que registrassem “a cena americana”. Uma análise detalhada do livro pode ser encontrada em: ROBERT, 2015, p. 163–165.

22 Esse manual foi publicado pela primeira vez em 1941, com base nas anotações do curso que Abbott ministrava na New School of Social Research, e teve várias edições posteriores (ABBOTT, 1953).

23 De maneira semelhante à publicidade, a imprensa também tem lugar de destaque na fotografia do entreguerras, aparecendo tanto por meio dos quiosques e bancas de jornais, quanto nas mãos dos transeuntes que leem periódicos em locais públicos.

materialize in their leisure and at work, whether in bars, cafés, shops or restaurants or in the informal activities that occur in the street (imgs. 7 and 8). The photographs, in general, sought to compose a humanized portrait of the subjects. The shot from eye level, characteristic of compact cameras like the Leica, allowed the viewer to enter the scene, giving him the sensation of greater proximity to the subjects portrayed. Often the presence of the photographer is revealed by the gazes that cross the space in the direction of the observer. In the photographs by Krull and Model (img. 9), the location occupied by the photographers is revealed by the defiant gazes of the people being photographed. The same occurs in an image by Florence Henri, when she positions herself inside a shop window, behind a flower salesperson, becoming the target of inspection by passersby (img. 10).

The similarity of the themes and modes of operation in the photograph show that these photographers belong to a generation that conjugate the recording of human life in cities with a modernist visual repertoire. As the historian Naomi Rosenblum argues, when women photographers of the Interwar period spread around the world they carried with them "not only visual strategies, but also a psychosocial message",²⁴ alluding to the humanist and sociological character that permeates their images. Armed with up-to-date technical knowledge and, often times, a critical vision of the social role of photography, the photographers analyzed here left us with witnesses to the condition of exile, from their contact with inhospitable realities and, above all, with images in which they were able to translate the spirit of the modern city.

Emphasizing human values

Today, photographers have a world no less profound and dreadful to record. In this crisis of world history, it is important to understand clearly the potential function and value of the photographer as the historian of human life. To record and to interpret the interplay of forces in our time, we need a new synthesis of photography in which fine technic is fused with emphasis on human values.

Berenice Abbott²⁵

The 1930s saw the emergence of a strong interest in investigation, through photography, of the social impact of the economic crisis on less privileged populations. The practices of documentary photography took on different political and ideological forms, and were mobilized both by

²⁴ ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994, p. 116.
²⁵ ABBOTT, 1953, p. 13.

seja nas lojas e nas atividades informais que ocorrem nas ruas (imgs. 7 e 8). As fotografias, de forma geral, buscam compor um retrato humanizado dos personagens. A tomada na altura dos olhos, característica de câmeras compactas como a Leica, permite que o espectador adentre a cena, dando-lhe a sensação de uma maior proximidade aos retratados. Muitas vezes a presença da fotógrafa é desvelada pelos olhares que cruzam o espaço em direção ao observador. Nos registros de Krull e Model (img. 9) o lugar ocupado pelas fotógrafas é evidenciado pelos olhares desafiadores das pessoas fotografadas. O mesmo ocorre em uma imagem de Florence Henri, quando ela se posiciona dentro de uma loja envidraçada, atrás de uma vendedora de flores, tornando-se alvo da inspeção dos passantes (img. 10).

A proximidade de temáticas e os modos de atuação na fotografia manifestam o pertencimento dessas fotógrafas a uma geração que conjuga o registro da vida humana nas cidades com um repertório visual modernista. Como defende a historiadora Naomi Rosenblum, quando se espalharam pelo mundo, as mulheres fotógrafas do entreguerras carregaram consigo "não apenas estratégias visuais, mas também uma mensagem psicossocial",²⁴ fazendo alusão ao caráter humanista e sociológico que permeia suas imagens. Munidas de saberes técnicos atualizados e, muitas vezes, de uma visão crítica sobre o papel social da fotografia, as fotógrafas analisadas nos legaram testemunhos da condição do exílio, de seus contatos com realidades inóspitas e, sobretudo, imagens em que souberam traduzir o espírito da cidade moderna.

Enfatizando valores humanos

Hoje, fotógrafos têm um mundo não menos profundo e terrível para registrar. Nesta crise da história da humanidade, é importante entender claramente o potencial e o valor do fotógrafo como historiador da vida humana. Para registrar e interpretar o jogo de forças de nosso tempo, precisamos de uma nova síntese da fotografia em que a técnica apurada esteja fundida com a ênfase nos valores humanos.

Berenice Abbott²⁵

A década de 1930 viu surgir um forte interesse pela investigação, por meio da fotografia, do impacto social da crise econômica nas populações menos favorecidas. As práticas de documentação tomaram diferentes feições político-ideológicas, sendo mobilizadas, tanto por revolucionários quanto por reformistas, em países tão distintos quanto Estados Unidos,

²⁴ ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 1994, p. 116.
²⁵ ABBOTT, 1953, p. 13.

revolutionaries and reformists in countries as different as the United States, France, Germany and the Soviet Union, to cite a few.²⁶ They serve different interests and were instrumentalized for different purposes, almost always steeped in the discourse of humanism. If we look at the activities and photographic work of Berenice Abbott and Lisette Model, we see that they operated based on different premises about the social role of photography. In addition to having done contract work for the commercial press, they became members of the Photo League of New York and worked as teachers at the New School of Social Research, headquartered in that city.²⁷ While Abbott was associated with the school between 1935 and 1958, Model remained there between 1951 and 1983. In these two locations, they could produce politically conscious photos that were social in nature (imgs. 11 and 12).

As Lizs Wells points out, there are no clear limits between documentary photography, photojournalism and other variants, such as war photography or so-called street photography.²⁸ According to her, documentary photography cannot be defined by its intrinsic qualities, but by its use and institutional insertion, in specific places and times. We can say that the critical slant of the images derives from the radicalism in confronting certain themes, from the way they are photographed and, primarily, from the context in which they are transmitted, as Abbott and Model well understood.²⁹

Having lived exceptional lives, Florence Henri, Germaine Krull, Berenice Abbott, Lisette Model and Annemarie Heinrich today feature in the main compendiums of the history of photography. They are often equated with their male counterparts, for the technical quality and formal sophistication of their images, and for the recognition and success that they enjoyed in life. We know all too well that access to knowledge and opportunities are different for men and women in patriarchal societies. However, this is not a history of women marked by disadvantage. These women took advantage of their social prestige in order to weave a broad web of support capable of breaking down many of the barriers based on their gender. This

26 A panorama of the political use of photographic documents in the struggle of the proletariat can be found in: RIBALTA, Jorge. *The Worker Photography Movement, 1926-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

27 The Photo League, founded in 1936, was an association of photographers of the left, many of whom were of Jewish origin. The associations existed in different countries as movements of photographers connected by a common belief that photography was a tool for social transformation. In the context of McCarthyism, the association was considered subversive by the federal government and ceased activities in 1951. The New School of Social Research was founded in 1919 as an academic institution for the study of social sciences and philosophy, based on the critical theory of the Frankfurt School, and is still in operation today. Among the students of Lisette Model at the New School were Berenice Abbott and Naomi Rosenblum.

28 WELLS, Liz (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003, pp. 67-68.

29 Abbott suffered unexpected interference in the original version of the book *Changing New York*, edited in partnership with the journalist and art critic Elisabeth McCausland, her life partner. The initial draft was rejected by the editor, who modified it in order to make it more palatable for the general public, ultimately published as a kind of guided tour of the city at the 1939 New York World's Fair. Vide: ROBERT, 2015, p. 163.

França, Alemanha e União Soviética, para citar alguns.²⁶ Elas serviram a diversos interesses e foram instrumentalizadas para diferentes fins, quase sempre embaladas pelo discurso do humanismo. Se retomarmos as atividades e a produção fotográfica de Berenice Abbott e Lisette Model, veremos que elas atuaram a partir de diferentes premissas acerca do papel social da fotografia. Além de terem realizado trabalhos comissionados para a imprensa comercial, filiaram-se à Photo League de Nova York e atuaram como docentes na New School of Social Research, sediada na mesma cidade.²⁷ Enquanto Abbott esteve vinculada à escola entre 1935 e 1958, Model nela permaneceu entre 1951 e 1983. Nesses dois locais puderam dar vazão a uma produção fotográfica de cunho social politicamente comprometida (imgs. 11 e 12).

Como aponta Lizs Wells, não há limites claros entre fotografia documental, fotojornalismo e outras variantes, tais como a fotografia de guerra ou a chamada fotografia de rua.²⁸ Segundo ela, a fotografia documental não pode ser definida por suas qualidades intrínsecas, mas pelo seu uso e inserção institucional, em lugares e tempos determinados. Podemos afirmar que o viés crítico das imagens se dá pela radicalidade em enfrentar determinados temas, pelo modo de fotografá-los e, principalmente, pelo contexto em que são veiculadas, como bem perceberam Abbott e Model.²⁹

Donas de histórias de vida excepcionais, Florence Henri, Germaine Krull, Berenice Abbott, Lisette Model e Annemarie Heinrich figuram hoje nos principais compêndios de história da fotografia. Elas costumam ser equiparadas a seus colegas homens, seja pela qualidade técnica e sofisticação formal de suas imagens, seja pelo reconhecimento e sucesso que usufruíram em vida. Bem sabemos que o acesso ao conhecimento e às oportunidades são diferentes para homens e mulheres nas sociedades patriarcais. No entanto, não se trata aqui de reconstruir histórias de mulheres marcadas por apagamentos. Essas mulheres se valeram de seu prestígio social a fim de tecer uma ampla rede de apoio capaz de romper com muitas das barreiras colocadas por sua condição de gênero. Isso não

26 Um panorama do uso político da documentação fotográfica no contexto da luta do proletariado pode ser encontrado em: RIBALTA, Jorge. *The Worker Photography Movement, 1926-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

27 A Photo League, fundada em 1936, foi uma associação de fotógrafos e fotógrafas de esquerda, muitos dos quais de origem judaica. As ligas existiram em diversos países como movimentos de fotógrafos conectados por uma crença comum na fotografia como ferramenta de transformação social. No contexto do macartismo, foi considerada subversiva pelo governo federal e encerrou suas atividades em 1951. Já a New School of Social Research foi fundada em 1919 como instituição acadêmica voltada ao estudo das ciências sociais e da filosofia, com base na teoria crítica da Escola de Frankfurt, e continua em funcionamento até hoje. Entre as alunas de Lisette Model na New School estiveram Berenice Abbott e Naomi Rosenblum.

28 WELLS, Liz (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003, p. 67-68.

29 Abbott sofreu interferências inesperadas na versão original do livro *Changing New York*, editada por ela em parceria com a jornalista e crítica de arte Elisabeth McCausland, sua companheira de vida. A proposta inicial foi recusada pelo editor, que a modificou a fim de torná-la mais palatável para o grande público, lançando-a como uma espécie de guia turístico da cidade na Feira de Nova York de 1939. Ver: ROBERT, 2015, p. 163.

does not mean that their accomplishments were achieved without effort or conflict. Our proposal was to try to show under what conditions these photographers were able to build their careers while being subjected to a particularly turbulent time in history, and to what extent the geographic and existential displacements to which they were submitted were inseparable from this capacity to build their careers.

Helouise Costa is a professor and curator at the Museum of Contemporary Art at the University of São Paulo. She works in the Graduate Programs in Aesthetics and History of Art and Museology, both at USP. She researches in the arts with an emphasis on modern photography, photography and gender, and museum studies. She is co-author of the books *Modern Photography in Brazil* (2004) and *Women Photographers/Photographed Women: Photography and Gender in Latin America* (2021), among others.

Lúcia Lima is an educator, photographer and researcher. She graduated in Literature at the University of São Paulo and is pursuing a Master's degree in the Interunit Program in Aesthetics and Art History (PGHEA), at the same institution. Her research is dedicated to the relationship between art and gender, focusing on the production of photographer Hildegard Rosenthal. She is part of the Gender, Art, Artifacts and Images Research Group (GAAI), also at USP.

significa que suas conquistas se deram sem esforço e enfrentamento de conflitos. Nosso propósito foi tentar evidenciar sob que condições essas fotógrafas puderam se construir enquanto sujeitos em um momento histórico especialmente conturbado, e em que medida os deslocamentos geográficos e existenciais a que foram submetidas constituíram parte indissociável dessa construção.

Helouise Costa é professora livre-docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Atua nos Programas de Pós-Graduação em Estética e História da Arte e Museologia, ambos da USP. Pesquisa na área de artes com ênfase em fotografia moderna, fotografia e gênero e estudos de museus. É coautora dos livros *A Fotografia Moderna no Brasil* (2004) e *Mulheres Fotógrafas/Mulheres Fotografadas: Fotografia e Gênero na América Latina* (2021), entre outros.

Lúcia Lima é educadora, fotógrafa e pesquisadora. Graduada em Letras na Universidade de São Paulo e mestranda no Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGHEA), na mesma instituição. Sua pesquisa é dedicada às relações entre arte e gênero, tendo como foco a produção da fotógrafa Hildegard Rosenthal. Faz parte do Grupo de Pesquisa Gênero, Arte, Artefatos e Imagens (GAAI), também na USP.