

# **O TRÁFEGO NAS FOTOGRAFIAS**

**ALLAN SEKULA**

**TRADUÇÃO:  
ANDRÉ LEITE COELHO**

**THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS**

**EL TRÁNSITO EN LAS FOTOGRAFÍAS**

## RESUMO

Tradução\*

André Leite Coelho\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-8970-5458>

\* Publicação original:  
SEKULA, Allan.  
The Traffic in Photographs.  
Art Journal. New York,  
v. 41, n. 1, Spring, 1981,  
pp. 15-25.

\*\* Universidade de  
São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2024.207005

e-207005

Escrito na fase inicial da carreira do artista e pesquisador estadunidense Allan Sekula, *O tráfego nas fotografias* (1981) é um ensaio que investiga e problematiza a noção de linguagem universal atribuída à fotografia. Segundo uma abordagem materialista-histórica, o autor analisa a função política desempenhada pelos discursos estéticos e científicos atrelados ao meio fotográfico, dentro dos quais a noção de universalidade cumpre uma função de dominação cultural e econômica que tem como fundamentos ideológicos a família nuclear patriarcal, a lógica de consumo capitalista e o imperialismo.

**PALAVRAS-CHAVE** Fotografia; Cultura visual; Allan Sekula; Fotografia como linguagem universal; Crítica

## ABSTRACT

Written in the early stage of the career of American artist and researcher Allan Sekula, *The Traffic in Photographs* (1981) is an essay that investigates and challenges the notion of universal language attributed to photography. Using a materialist-historical approach, the author analyzes the political function played by aesthetic and scientific discourses attached to the photographic medium, within which the notion of universality serves a function of cultural and economic domination that is ideologically based on the nuclear family, capitalist consumer logic, and imperialism.

**KEYWORDS** Photography; Visual Culture; Allan Sekula; Photography as Universal Language; Criticism

## RESUMEN

Escrito en la etapa inicial de la carrera del artista y investigador estadounidense Allan Sekula, "El tráfico en las fotografías" (1981) es un ensayo que investiga y cuestiona la noción de lenguaje universal atribuida a la fotografía. Utilizando un enfoque materialista-histórico, el autor analiza la función política desempeñada por los discursos estéticos y científicos vinculados al medio fotográfico, dentro de los cuales la noción de universalidad cumple una función de dominación cultural y económica que tiene como fundamentos ideológicos la familia nuclear patriarcal, la lógica de consumo capitalista y el imperialismo.

**PALABRAS CLAVE** Fotografía; Cultura visual; Allan Sekula; Fotografía como lenguaje universal; Crítica



## NOTA DO TRADUTOR

Allan Sekula (1951 – 2013) foi um artista, crítico de arte, videografista e teórico da fotografia estadunidense. *O tráfego nas fotografias* (SEKULA, 1981) é um ensaio do início de sua carreira, no qual, assim como em outros textos que o autor escreveu no período, ele analisa criticamente a assimilação do meio fotográfico tanto por instituições artísticas, como galerias e museus, quanto pela historiografia da arte moderna.

Anteriormente, Sekula (1975a, 1975b, 1975c) publica na revista *Artforum* três ensaios que problematizam a transposição das categorias do regime estético para a obra de fotógrafos como Alfred Stieglitz, Ron Galella e Edward Steichen. Interessa ao autor demonstrar as incongruências discursivas que vêm à tona quando os contextos em que as fotos foram criadas são encobertos em prol de uma interpretação fetichista e formalista da imagem. Talvez o exemplo mais contundente nesse sentido seja o ensaio *The Instrumental Image: Steichen at War*, em que Sekula (1975c) analisa fotos aéreas de reconhecimento militar criadas pela Naval Aviation Photographic Unit durante a Segunda Guerra Mundial. O autor demonstra que essas imagens foram posteriormente atribuídas a Steichen, Tenente Comandante dessa unidade especial da marinha, sendo interpretadas — e comercializadas — como proposições abstracionistas do “grande fotógrafo-artista”.

Em 1978, o autor leva adiante seu projeto crítico publicando o ensaio-manifesto *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* na revista *The Massachusetts Review* (SEKULA, 1978). O texto rejeita tanto a ideia da fotografia como um meio objetivo, capaz de representar imparcialmente a realidade, quanto as categorias estéticas modernistas que, ao considerar os contextos sociais documentados sob os critérios da arte, impedem uma compreensão política das situações ou indivíduos representados. Sekula argumenta que, segundo essa compreensão, lutas coletivas das classes oprimidas são postas de lado em prol da dimensão formal da obra e da correspondente construção de um estilo a compor a figura do gênio artístico. A essa postura, o autor contrapõe a produção de artistas cujos trabalhos documentais abordam situações em que se implicam, visando constituir resistências políticas e simbólicas contra

violências próprias à conjuntura do capitalismo avançado. Essas situações incluem desde contextos laborais e relações desiguais de poder implícitas a eles, documentados por Chauncey Hare e Fred Lonidier, até um trabalho de Martha Rosler, que resiste à figuração “humanística” tradicional da miséria social por meio de uma série de fotografias de esquinas empobrecidas, nas quais poderíamos ver pessoas que sofrem com o alcoolismo, mas que, nesses casos, estão vazias. Cada fotografia dessa série é contraposta a inúmeros termos linguísticos usados de forma depreciativa para descrever estados de embriaguez.

A partir desse percurso, Sekula (1981) publica *O tráfego nas fotografias* no *Art Journal*. O trabalho leva adiante os temas abordados nos quatro ensaios anteriores em uma chave mais abrangente, analisando historicamente a produção e a circulação da fotografia desde o século XIX até a conjuntura da Guerra Fria em que o autor escrevia. O ensaio investiga a dinâmica pendular entre objetividade e subjetividade presente em diversos discursos dedicados ao meio fotográfico ao longo de sua história. Nas oscilações entre esses dois polos, Sekula identifica uma crise na cultura burguesa ocidental vinculada à autonomização da tecnologia como força produtiva. No seio da modernidade capitalista, a fotografia “artística” prometeria reconciliar a dimensão autoral e criativa da subjetividade por meio de uma técnica mecânica, industrializada e que, portanto, obedeceria aos predicados da ciência. Ao longo do ensaio, Sekula procura desmentir essa compreensão pacificada, salientando usos ideológicos da fotografia que se valem de seu entendimento equivocado como linguagem universal. Por meio da crítica quanto à exposição *The Family of Man*, curada por Steichen e patrocinada pela Agência de Informação dos EUA e empresas como a Coca-Cola, o autor demonstra o papel que a mostra cumpriu no pós-Segunda Guerra, propagandeando, nos inúmeros países em que foi montada, o modelo de família nuclear e o sistema capitalista como paradigmas universais.

Segundo Marie Muracciole e Benjamin Young (2014, p. 6), o ensaio cumpriu um papel importante nos debates sobre o meio fotográfico na década de 1980, servindo de referência para autoras como Abigail Solomon-Godeau, Victor Bürgin, Sally Stein, dentre outras. Em 1984,

*O tráfego nas fotografias* foi republicado em uma compilação que reúne o trabalho teórico e artístico de Sekula entre 1973 e 1983, denominado *Photography Against the Grain* (SEKULA, 1984). Entre as décadas de 1990 e 2000, o autor seguiu com sua produção artística e intelectual, publicando trabalhos de fôlego como *Fish Story* (SEKULA, 2018), um livro de fotografias e textos, originalmente publicado em 1995, que investiga o oceano como espaço crítico para circulação de mercadorias no capitalismo avançado, e o documentário videográfico *The Forgotten Space*, de 2010, dirigido em parceria com Noël Burch, que prolonga essa análise investigando infraestruturas de transporte, como portos e ferrovias.

Em 2014, menos de um ano após a morte de Sekula, a revista *Grey Room* lança uma edição especial dedicada à sua obra, contendo

diversos ensaios de sua autoria, bem como artigos que dialogam com esses trabalhos. A publicação conta com escritos de outras pessoas influentes no pensamento crítico sobre a cultura visual, como Tamar Garb. Em 2016, a editora Mack publica um fac-símile do livro *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973 – 1983*. A tradução a seguir foi realizada a partir dessa versão do texto, que apresenta alguns acréscimos quando comparada à edição original de 1981. Em 2020, a mesma editora publica o livro *Art Isn't Fair* (SEKULA, 2020), título do último trabalho do artista. O volume, organizado por Sally Stein e Ina Steiner, se assemelha ao livro *Photography Against the Grain* no sentido de reunir ensaios teóricos e artísticos de Sekula publicados em diversas revistas no período entre 1971 e 2012.

## REFERÊNCIAS

LISOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.

MURACCIOLE, Marie; YOUNG, Benjamin J. Editors' Introduction: Allan Sekula and the Traffic in Photographs. **Grey Room**. Cambridge, v. 55, Spring, 2014, pp. 6–15.

SEKULA, Allan. **Art Isn't Fair**: Further Essays on The Traffic in Photographs and Related Media. London: Mack, 2020.

SEKULA, Allan. **Fish Story**. London: Mack, 2018.

SEKULA, Allan. **Photography Against The Grain**: Essays and Photo Works 1973 – 1983. London: Mack, 2016.

SEKULA, Allan. The Traffic in Photographs. **Art Journal**. New York, v. 41, n. 1, Spring, 1981, pp. 15-25.

SEKULA, Allan. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). **The Massachusetts Review**. Cambridge, v. 19, n. 4, Winter, 1978, pp. 859-883.

SEKULA, Allan. The Instrumental Image: Steichen at War. **Artforum**. New York, December, 1975c, pp. 26–34. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/the-instrumental-image-steichen-at-war-209590/>. Acesso em: 13/05/2024.

SEKULA, Allan. Jacqueline. **Artforum**. New York, April, 1975b, pp. 70–72. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/jacqueline-214848/>. Acesso em: 13 mai. 2024.

SEKULA, Allan. On The Invention of Photographic Meaning. **Artforum**. New York, January, 1975a, pp. 36–45. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/on-the-invention-of-photographic-meaning-212642/>. Acesso em: 13 mai. 2024.

## INTRODUÇÃO: ENTRE ESTETICISMO E CIENTIFICISMO

Como podemos trabalhar para um entendimento ativo, crítico, das convenções prevalentes de representação, particularmente aquelas que circundam a fotografia? O discurso que a cerca fala paradoxalmente de disciplina e liberdade, de verdades rigorosas e prazeres desenfreados. Pelo menos em virtude da necessidade de conter as tensões inerentes a esse paradoxo, ocorre então, aqui, um certo jogo de fachada, uma certa dança e até mesmo uma certa política. Na verdade, nos convidam a dançar entre verdades e prazeres fotográficos, com pouquíssima consciência quanto ao piso sobre o qual bailamos, quanto aos músculos que tornam esses movimentos, aparentemente fáceis, possíveis.

Por discurso, então, me refiro ao contundente jogo de crenças tácitas e convenções formais que nos situa, enquanto seres sociais, em variadas atitudes, responsivas e responsáveis, quanto ao funcionamento semiótico da fotografia. Em si mesmo restrito, determinado por e contribuindo para uma força cultural, política e econômica “maior”, esse discurso tanto legitima quanto dirige o fluxo múltiplo do tráfego nas fotografias. Ele silenciosamente gerencia e restringe nossas habilidades para produzir e consumir imagens fotográficas, embora frequentemente encoraje, especialmente em

suas variantes contemporâneas mais publicizadas e glamurosas, uma liberdade semiótica aparentemente ilimitada, uma dimensão atemporal de apreciação estética. Codificado em textos acadêmicos e “populares”, em livros, jornais, revistas, em dispositivos de exibição institucionais e comerciais, no design de equipamentos fotográficos, na educação, em rituais sociais cotidianos e – por meio do funcionamento desses contextos – dentro das próprias fotografias, esse discurso exerce uma força simultaneamente material e simbólica, ligando intrinsecamente linguagem e poder. Acima de tudo, ao isolar momentaneamente essa ideologia historicamente específica e essa prática de representação, não devemos nos esquecer que elas dão forma concreta – assim conferindo tanto verdade quanto prazer – a outros discursos carregados de ideologia: da “família”, da “sexualidade”, do “consumo” e da “produção”, do “governo”, da “tecnologia”, da “natureza”, das “comunicações”, da “história” e assim por diante. Aqui se situa um importante aspecto da afiliação da fotografia com o poder. E como em toda cultura que nasce de um sistema de opressões, os discursos que carregam maior força na vida cotidiana são aqueles que emanam do poder, que dão voz a uma autoridade institucional. Para nós, hoje, essas vozes afirmativas e de supervisão falam principalmente pelo

capital e, de forma subordinada, pelo Estado. Este ensaio é uma busca prática por inconsistências internas e, portanto, por algumas das fragilidades presentes nessa ligação entre linguagem e poder.

A fotografia é assombrada por dois fantasmas tagarelas: aquele da ciência burguesa e aquele da arte burguesa. O primeiro fala sobre a verdade das aparências, sobre o mundo reduzido a um conjunto positivo de fatos, a uma constelação de *objetos* conhecíveis e passíveis de serem possuídos. O segundo espectro tem a missão histórica de se desculpar pelas atrocidades cometidas pelas subservientes – e mais do que espectrais – mãos da ciência. Esse segundo fantasma nos oferece um *sujeito* reconstruído na pessoa brilhante do artista. De 1939 em diante, comentários afirmativos a respeito da fotografia envolveram uma dança cômica entre o determinismo tecnológico e o *auteurismo*, entre a fé nos poderes objetivos das máquinas e a crença nas capacidades subjetivas, imaginativas da pessoa artista. Ao argumentar de forma persistente quanto à coexistência harmônica entre verdades óticas e prazeres visuais, ao unir um cientificismo positivista a uma metafísica romântica, o discurso fotográfico procurou transpor a separação filosófica e institucional entre as práticas científicas e artísticas que caracterizou a sociedade burguesa desde o final do século XVIII.

Os defensores da fotografia, ao mesmo tempo que confirmaram, também se rebelaram contra a clivagem kantiana entre epistemologia e estética: algumas pessoas argumentam pela verdade, outras, pelo prazer, a maioria por ambos, não sem se contradizerem. (E uma terceira voz, geralmente afiliada com o liberalismo, demanda uma dimensão ética ao significado fotográfico. Essa argumentação procura fundir a separação entre as esferas do fato e do valor para enxertar uma moralidade geralmente reformista no empirismo). Esse jogo filosófico de fachada é evidência de uma crise presente no cerne da cultura burguesa, uma crise enraizada na emergência da ciência e da tecnologia como forças produtivas aparentemente autônomas. A cultura burguesa teve que lidar com a ameaça e a promessa da máquina, às quais permanece a um só tempo evitando e abraçando. A imagem fotográfica, fragmentária e mecanicamente produzida, é central para essa atitude de crise e ambivalência; a questão abrangente é a natureza do trabalho e da criatividade no âmbito do capitalismo. Acima de tudo, a força ideológica da arte fotográfica na sociedade moderna talvez resida na aparente reconciliação das energias criativas humanas com um processo de mecanização cientificamente guiado, sugerindo que, apesar da divisão moderna e industrial do trabalho, e especificamente apesar



da industrialização do trabalho cultural, apesar da obsolescência histórica, marginalização e degradação dos modos de representação artesanais e manuais, a categoria do artista segue viva no exercício de um domínio imaginativo *puramente mental* sobre a câmera.

Durante a segunda metade do século XIX, contudo, uma tensão fundamental se desenvolve entre certos usos da fotografia que atendem a uma concepção burguesa do *Eu* e outros usos que procuram estabelecer e delimitar o terreno do *Outro*. Toda obra de arte fotográfica tem, assim, seu inverso oculto e objetificante nos arquivos da polícia. Na medida em que a sociedade burguesa depende da defesa sistemática das relações de propriedade, na medida em que a base jurídica do *Eu* reside nos direitos de propriedade, todo retrato de um “homem de gênio” feito por um “homem de gênio” tem sua contrapartida no retrato policial de um suspeito. Ambas as tentativas são motivadas por uma crença apreensiva na categoria do indivíduo. Da mesma maneira, toda paisagem romântica encontra seu eco mortífero na perspectiva aérea de um terreno visado. E na medida em que a sexualidade moderna foi inventada e canalizada pela medicina organizada, toda visão erotizada do corpo tem uma relação oculta com a representação anatômica clínica.

Com o surgimento das ciências sociais modernas, um fluxo regularizado de poder simbólico e material é arquitetado entre o

sujeito totalmente-humano e o objeto-menos-que-totalmente-humano ao longo de vetores de raça, sexo e classe. A apropriação da fotografia pelo cientista social levou a um gênero que eu chamaria de *realismo instrumental*, projetos representacionais dedicados às novas técnicas de diagnóstico e controle social, à nomenclatura, categorização e isolamento sistemáticos de uma alteridade que se pensa ser determinada pela biologia e manifesta através da “linguagem” do próprio corpo. As primeiras fotografias antropológicas, criminológicas e psiquiátricas, bem como as cronofotografias, usadas um pouco mais tarde na gestão do processo de trabalho segundo análises científicas, constituem tentativas ambiciosas de ligar o empirismo óptico com a verdade estatística abstrata, de sair da especificidade do corpo em direção às leis matemáticas abstratas da natureza humana. A fotografia foi, assim, engatada à locomotiva do positivismo.

Mas consideremos por um momento o culto simbolista à metáfora, tão central para a retórica da fotografia de arte da vanguarda emergente nos Estados Unidos no primeiro quarto deste século. Em sua tentativa de estabelecer um jogo metafórico flutuante ou uma equivalência de significantes, essa fotografia, influenciada pelo simbolismo, era fundamentalmente reativa,

resultado de um desejo de aproveitar uma pequena área de autonomia criativa de um meio instrumentalizado e contaminado, um meio que demonstrara repetidamente sua cumplicidade com as forças do industrialismo. O jogo de associações metafóricas foi, assim, implicitamente contrastado com a metonímia servil, tanto do realismo instrumental quanto do realismo sentimental da fotografia de família do final do século XIX. Com o simbolismo, o objetivo final da abstração também se aproxima, mas em uma roupagem metafísica e espiritualista, ao invés de positivista. Mas tanto a ciência moderna quanto a arte modernista acabam fazendo suas adorações nas catedrais flutuantes de relações e “leis” formais, abstratas e matemáticas. Talvez a pergunta fundamental a ser formulada é se a representação fotográfica, seja ela tradicional ou não, seja ela simbolista ou realista em sua retórica formal dominante, pode transcender a lógica ubíqua da forma da mercadoria, a abstração da lógica de troca que assombra a cultura do capitalismo. Apesar de suas origens de recusa radical quanto ao significado instrumental, o simbolismo parece ter sido absorvido pela cultura de massa, inscrito no espetáculo que dá corpo imaginário ao regime abstrato da troca de mercadorias.

Nenhuma teoria da fotografia pode deixar de lidar com a unidade oculta desses extremos da prática fotográfica sem cair em

mera promoção cultural, em música de fundo intelectual que acolhe a fotografia no shopping de uma alta cultura burocraticamente administrada que, no capitalismo tardio, tornou-se cada vez mais indiscernível da cultura de massa em sua dependência estrutural de formas de publicidade e estrelato. Os objetivos de uma teoria crítica da fotografia deveriam, em última análise, envolver o fazer, de modo a auxiliar o estabelecimento de um norte para uma prática cultural radical, reinventada. Outras formas mais poderosas de desafiar a ordem do capitalismo monopolista precisam ser criadas e descobertas, resistências que unam cultura e política. Revoltas simbólicas não são suficientes, assim como não é suficiente uma concepção puramente instrumental da política. Este ensaio é uma tentativa de levantar questões que considero apenas preliminares, porém, são etapas necessárias nessa direção.

## LINGUAGEM UNIVERSAL

Parece nem ser preciso dizer que a fotografia surgiu e se proliferou como um modo de comunicação que habita um contexto mais amplo de uma *ordem mundial* capitalista em desenvolvimento. Nenhuma economia anterior constituiu uma

ordem mundial no mesmo sentido. Sendo um sistema econômico inerentemente expansionista, o capitalismo busca unificar o globo num sistema único de produção e troca de mercadorias. Até mesmo economias indígenas e feudais, à periferia do sistema capitalista, são transformadas drasticamente pelas pressões exercidas pelos agressivos centros financeiros e comerciais. Essas forças fazem com que economias e culturas locais percam muito de sua autossuficiência, de suas maneiras de estarem enlaçadas, por necessidade e tradição, a uma ecologia local específica. Esse processo de colonização global, que inicialmente exigiu a conquista total, o extermínio e a pacificação dos povos nativos, começou efetivamente no século XVI, um período de expansão do capitalismo mercantil. Ao fim do século XX, esse processo se mantém de uma forma mais intensiva do que extensiva, na medida em que o capitalismo encontra insurreições nacionais políticas por todo o mundo colonizado e procura fortificar sua posição contra uma crise que é simultaneamente política, econômica e ecológica, uma crise que é tanto interna quanto externa. Apesar dessas mudanças, uma lógica comum de acumulação de capital conecta, por exemplo, o comércio europeu de escravizados na África Ocidental nos séculos XVII e XVIII às fábricas precárias de eletrônicos do final do século XX, operadas

por multinacionais estadunidenses em Cingapura e na Malásia. E hoje, tanto as economias estabelecidas quanto as economias socialistas recentemente insurgentes são cada vez mais forçadas a se ajustar às pressões de um sistema monetário global dominado pelas grandes empresas multinacionais do Ocidente.

O que devemos fazer, então, com a afirmação frequentemente repetida de que a fotografia constitui uma “linguagem universal”? Praticamente desde 1839 até o presente, esse título honorífico foi extensiva e repetidamente vociferado por pessoas fotógrafas, intelectuais, jornalistas, empresárias culturais e redatoras publicitárias. Preciso citar exemplos? Mas a ubiquidade mesma desse clichê emprestou a ele uma armadura do senso comum que desvia questões críticas sérias. O mito da “linguagem universal” parece tão central, tão cheio de implicações sociais, que eu gostaria de esboçar o argumento na medida em que esse emergiu e reemergiu em três conjunturas históricas diferentes.

Uma caracterização inicial parece ser importante neste momento. A reivindicação por uma universalidade semântica depende de um pressuposto mais fundamental: a crença de que a fotografia constitui uma linguagem por si só. Porém, a fotografia *não* é um sistema de linguagem independente ou autônomo,

mas depende de condições discursivas maiores, incluindo invariavelmente premissas estabelecidas pelo sistema da linguagem verbal escrita. O significado fotográfico é sempre uma construção híbrida, o resultado de uma interação de convenções icônicas, gráficas e narrativas. Apesar de um certo momento fugidio de autonomia formal e semântica – o Santo Graal da maior parte da crítica modernista analítica – a fotografia é invariavelmente acompanhada por – e situada dentro de – um *texto* explícito ou encoberto. Mesmo no âmbito de uma imagem artificialmente “isolada”, a significação fotográfica é exercida em termos de convenções pictóricas que nunca são “puramente” fotográficas. Afinal, o código espacial dominante na tradição pictórica ocidental ainda é aquele da perspectiva linear, institucionalizado nos séculos XV e XVI. Tendo feito essa observação, apenas de passagem e muito brevemente, suponhamos que examinássemos a alegação mencionada, a reivindicação baseada na concepção duvidosa de “linguagem fotográfica”.

Meu primeiro exemplo consiste em dois textos que constituíram parte do coro eufórico que dava boas-vindas à fotografia e divulgava sua invenção em 1839. Ao lê-los, iremos “de trás para frente”, por assim dizer, das fronteiras da proliferação inicial da

fotografia para o local cerimonial de sua invenção, traçando uma espécie de movimento geográfico reverso dentro de um mesmo período de emergência.

No início de 1840, um reluzente relato de jornal sobre o daguerreótipo (traduzido de forma errônea, mas compreensível, como o “daguerreólito”) foi publicado em Cincinnati, Ohio. Cincinnati era um movimentado centro de navegação fluvial naquilo que era então o Oeste dos Estados Unidos, uma cidade que logo abrigaria um dos mais ornamentados e culturalmente pretensiosos estabelecimentos de retratos fotográficos estadunidenses, o *Ball's Daguerrian Gallery of the West* (RUDISILL, 1971, p. 201). Exponho um fragmento do que consistia indubitavelmente no primeiro anúncio local da nova invenção, que logo floresceria como a corporificação da Cultura:

Sua perfeição é impossível de ser alcançada pela mão humana e sua veracidade a eleva acima de toda linguagem, pintura ou poesia. É a primeira linguagem universal, destinada a todos que possuem visão, e compreensível igualmente nas cortes da civilização e nas cabanas dos selvagens. A linguagem pictórica do México, os hieróglifos do Egito, encontram-se agora suplantados pela realidade. (RUDISILL, 1971, p. 54)

Acho surpreendente que esse relato desliza do alarde inicial acerca de um triunfo sobre “toda linguagem”, supostamente



incluindo todas as realizações culturais europeias precedentes, para a celebração de um encontro vitorioso com convenções pictográficas “primitivas” e arqueologicamente remotas, tornando essas linguagens já extintas redundantemente “obsoletas”. Esse hino otimista ao progresso esconde um medo do passado. Para o inconsciente que reside nesse texto, as línguas e culturas mortas podem, muito bem, estar grávidas da ameaça de um renascimento. Como zumbis, precisam ser mortas novamente e embalsamadas por uma “união mais perfeita” entre signo e referente, uma união que fornece a “realidade” mesma, sem a mediação da mão ou da língua. Essa nova linguagem mecânica, em decorrência de sua proximidade à natureza, falará em timbres civilizatórios para pessoas “selvagens”, anteriormente impossíveis de serem educadas. Por trás da retórica de um igualitarismo derivado tecnologicamente, espreita uma visão de imposição implacável de um novo poder pedagógico.

Considere-se também uma passagem relacionada a um dos documentos ideológicos centrais do início da história da fotografia, o relatório sobre o daguerreótipo feito pelo físico e representante da esquerda republicana François Arago, endereçada a seus colegas da Câmara dos Deputados francesa. Esse relatório foi publicado juntamente com os textos dos discursos do químico

Gay-Lussac e do Ministro do Interior Dûchatel, nas numerosas edições em muitos idiomas do manual de instruções de Daguerre. Como é bem sabido, Arago defendeu um prêmio de uma pensão estatal para Daguerre por seu “trabalho de gênio”; essa compra seria então oferecida “generosamente para o mundo inteiro”. Não sem algumas manobras (envolvendo a secreta obliteração da pesquisa fotográfica feita por Hippolyte Bayard e a depreciação mais franca da contribuição de Nicéphore Niépce para a colaboração Niépce-Daguerre), Arago estabeleceu a originalidade da invenção de Daguerre (GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1968, pp. 88 - 99). Arago também enfatizou a eficiência extraordinária da invenção – sua capacidade de acelerar o processo de representação – e a utilidade demonstrável do novo meio tanto para a arte quanto para a ciência. O principal serviço ideológico do relatório foi, portanto, fundir a autoridade do Estado à da pessoa autora individual – o *sujeito* individualizado da invenção. Mas enquanto o gênio e a burocracia parlamentar-monárquica do Estado de Louis-Philippe são reunidos dentro do contexto ideológico mais amplo de um progressismo técnico e cultural unificado, o relatório também aborda as investidas coloniais da França e, especificamente, as tarefas de arquivo dos “zelosos e famosos estudiosos e artistas ligados ao exército do Oriente”

(ARAGO apud EDER, 1945, p. 235). Aqui se encontra a mais antiga fantasia escrita de uma colisão entre fotografia e hieróglifos, uma fantasia que ressurgiu seis meses depois em Ohio:

Enquanto essas fotos são exibidas a você, todos imaginarão as vantagens extraordinárias que poderiam advir de um meio de reprodução tão exato e veloz durante a expedição ao Egito; todos notarão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, possuiríamos, hoje, registros pictóricos fidedignos daquilo a que o mundo educado está eternamente privado por obra da ganância dos árabes e do vandalismo de certos viajantes.

Copiar os milhões de hieróglifos que cobrem até mesmo o exterior dos grandes monumentos de Tebas, Memphis, Karnak e outras cidades, requiriria décadas e legiões de desenhistas. Por meio do daguerreótipo, uma pessoa seria suficiente para realizar esse imenso trabalho com sucesso [...] esses projetos irão superar as obras dos mais talentosos pintores, em fidelidade ao detalhe e à verdadeira reprodução da atmosfera. Uma vez que a invenção segue as leis da geometria, será possível reestabelecer, com o auxílio de um pequeno número de fatores, o tamanho exato dos maiores pontos das estruturas mais inacessíveis. (ARAGO apud EDER, 1945, pp. 234-235)

Nesse exemplo um tanto marcado daquilo que Edward Said cunhou como discurso “orientalista”: um Ocidente “educado” coloniza um Oriente que sempre careceu ou perdeu toda a memória

de seus aprendizados (SAID, 2007). Um objetivismo aparentemente neutro, matemático, recupera, mede e preserva os artefatos de um Oriente que “gananciosamente” desperdiçou sua própria herança. Em certo sentido, o argumento de Arago aqui é sobredeterminado: a França, uma nação das mais civilizadas, uma nação consciente de sua missão histórica, não deve deixar de preservar e nutrir suas próprias invenções. Com efeito, a fala de Arago confunde a fotografia-como-um-fim com a fotografia-como-um-meio. Isso não surpreende de forma alguma, dada a poderosa tendência do pensamento burguês para fazer desabar toda teleologia em pura imanência do desenvolvimento tecnológico. O progresso racional se torna uma questão de refinamento cada vez mais quantitativo de meios técnicos; as únicas transformações positivas são aquelas que se originam de inovações técnicas ordenadas. Daí a ênfase de Arago na conquista do vandalismo, da ganância e da ignorância por meio da velocidade e das leis da geometria.

Em um contexto histórico sensivelmente distinto – os últimos anos de crise da República de Weimar – surge um texto que lembra a promoção refinada de Arago e a profecia hiperbólica do jornal de Ohio. August Sander, aquele rigoroso e abrangente retratista sociológico do povo germânico, realizou uma fala radiofônica em

1931 intitulada *Fotografia como uma linguagem universal*. A palestra, que foi a quinta de uma série com Sander, enfatiza que uma pedagogia liberal, esclarecida e até mesmo socialmente crítica, pode ser alcançada pelo uso adequado dos meios fotográficos. A ênfase de Sander está, portanto, menos no arquivo pictórico antecipado por Arago em 1839 do que em uma modalidade global de comunicação que iria superar as barreiras do analfabetismo e das diferenças de idiomas. Ao mesmo tempo, contudo, Sander ecoa as noções científicas da verdade fotográfica que fizeram sua aparição oficial inicialmente no relatório de Arago:

Hoje, com a fotografia, podemos comunicar nossos pensamentos, concepções e realidades para todas as pessoas na Terra; se adicionarmos a data, temos o poder de fixar a história do mundo [...] Até o colono mais isolado poderia compreender uma fotografia dos céus – quer ela mostre o sol, a lua ou as constelações. Na biologia, no mundo das plantas e dos animais, a fotografia como uma linguagem imagética pode comunicar sem o auxílio do som. Mas o campo onde a fotografia tem um poder de expressão grandioso a ponto de a linguagem nunca poder se aproximar, contudo, é a fisionomia... (SANDER, 1978, pp. 674-675)

Talvez seja compreensível que, em seu entusiasmo pelo esclarecimento fotográfico, Sander leve sua audiência radiofônica invisível a acreditar que uma cosmologia copernicana e uma

perspectiva albertiana mecanicamente produzidas deveriam constituir discursos transculturais e trans-históricos: a fotografia poderia entregar verdades heliocêntricas e perspectivas da renascença para qualquer observador humano.

Mais adiante, Sander descreve a fotografia como o veículo da verdade para uma variedade eclética de disciplinas: não apenas a astronomia, mas a história, a biologia, a zoologia, a botânica, a fisiognomia (e claramente a lista não se propõe a ser exaustiva). Dois parágrafos adiante, seu texto procura nomear a fonte do poder enciclopédico para transmitir virtualmente todos os conhecimentos do mundo:

Nenhuma linguagem deste mundo fala tão abrangentemente quanto a fotografia, sempre permitindo que trilhemos o caminho químico, óptico e físico rumo às verdades demonstráveis e, assim, compreendamos a fisiognomia. Evidentemente, é necessário que decidamos se serviremos à cultura ou ao mercado. (SANDER, 1978, p. 675)

Ao opor a verdade fotográfica aos valores comerciais e ao abordar a fotografia como “uma disciplina especial com leis especiais e sua própria linguagem especial” (SANDER, 1978, p. 679), Sander está assumindo uma postura intransigentemente modernista. Essa posição não ocorre sem contradições. Por um lado, portanto,

Sander atesta que a fotografia constitui uma “linguagem” que é tanto autônoma quanto universal; por outro lado, a fotografia estaria subordinada a uma ordem lógica das ciências naturais. As “leis” que são “especiais” para a fotografia acabam sendo aquelas da química e da óptica. A partir dessa posição subordinada, a fotografia funciona como o veículo para uma pedagogia científica. Para Arago, a fotografia é um meio para adquirir agressivamente a verdade do mundo. Para Sander, ela dissemina essas verdades de bom grado para uma audiência global. Muito embora a ênfase no primeiro caso esteja na aquisição e, no segundo, na distribuição, ambos os projetos estão fundamentalmente enraizados numa mesma epistemologia. Essa epistemologia combina a fé na universalidade das ciências naturais e a crença na transparência da representação.

Para Sander, a fisiognomia era talvez a mais elevada das ciências humanas, as quais são, por sua vez, meras extensões do método científico-natural. O empirismo fisiognômico serve como base para aquilo que o médico e romancista Alfred Döblin, em seu prefácio para o livro *Antlitz der Zeit*, de Sander, descreveu como um projeto metodologicamente análogo à ciência médica, fazendo com que a história e a sociologia se tornassem anatomia social.

Você tem à sua frente uma espécie de história cultural, ou melhor, uma sociologia dos últimos 30 anos. Como escrever sociologia sem escrever, mas, ao invés disso, apresentar fotografias, fotografias de rostos e trajes nacionais? É isso que o fotógrafo realizou com seus olhos, sua mente, suas observações, seu conhecimento e, finalmente, sua habilidade fotográfica. Somente através do estudo da anatomia comparada podemos chegar a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos internos. Dessa mesma forma este fotógrafo praticou anatomia comparada e, portanto, encontrou um ponto de vista científico que vai além daquele próprio ao fotógrafo convencional. (DÖBLIN apud MELLOR, 1978, p. 58)

Os ecos do positivismo do século XIX e seus antecedentes iluministas são aqui ensurdecedores, assim como o são na própria hierarquia do conhecimento implícita de Sander. A principal voz sombria é aquela do esforço sistemático e profundamente influente de Auguste Comte para inventar a sociologia (ou “física social”, como ele inicialmente rotulou a nova disciplina) a partir do modelo das ciências físicas, em seu *Cours de Philosophie Positive* de 1830-1842 (COMTE apud LENZER, 1975).

A fisiognomia antecede e em parte prevê o positivismo. Uma série de disciplinas científicas sociais absorveram o método fisiognômico como uma forma de implementar a teoria positivista durante o século XIX. Essa prática se manteve no século XX e,



apesar de sofrer certo declínio de legitimidade científica, assume um aspecto especialmente carregado no ambiente social da República de Weimar. Sander compartilhava a crença comum do período – que datava pelo menos desde o trabalho de Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente* de 1775-1778 – de que o corpo e especialmente o rosto e a cabeça apresentavam externamente os *signos* do caráter interior. O próprio Lavater foi o primeiro a sugerir que essa “linguagem original da natureza, escrita no rosto do homem” podia ser decifrada por uma *ciência* fisiognômica rigorosa (LAVATER, 1792, n.p). Essa “ciência” era realizada por meio de um isolamento analítico das características anatômicas da cabeça e do rosto – testa, olhos, orelhas, nariz, queixo e assim por diante – e da atribuição de uma significação para cada uma dessas partes do corpo. O “caráter” era julgado por meio de uma concatenação dessas leituras. É claro que Sander nunca proferiu um modo tão rigoroso de interpretação fisiognômica em suas fotografias. Nunca propôs que cada fragmento da anatomia facial fosse isolado por meio de uma espécie de dissecação pictórica esboçada por Lavater e praticada por sua miríade de discípulos. Suspeito que Sander queria envelopar seu projeto na aura que traz a legitimidade da ciência sem, contudo, violar a coerência estética e a ambiguidade semântica da forma

tradicional do retrato. Apesar de sua retórica cientificista, seus retratos nunca alcançaram a “precisão” e a “exatidão” geralmente desejada por fisiognomistas. O compromisso de Sander estava vinculado a uma variante sociologicamente estendida do retrato formal. Seu cientificismo se revela no conjunto, na tentativa por delinear uma anatomia social. Mais do que tudo, a fisiognoima serviu como *metáfora* reveladora para seu projeto.

As trajetórias históricas da fisiognomia e de práticas relacionadas, como a frenologia e a antropometria, são complexas e consistentemente imbricadas na história do retrato fotográfico. E, assim como foi o caso com a fotografia, essas disciplinas deram origem às mesmas justificativas, contraditórias, mas conectadas. Essas técnicas de leitura dos signos dos corpos pareciam prometer resultados tanto igualitários quanto autoritários. Num extremo, os mais liberais e apologéticos promoviam o cultivo de um entendimento humano comum da linguagem do corpo: toda humanidade seria assim o sujeito e o objeto para esse novo discurso igualitário. No outro extremo – certamente a tendência dominante em termos de práticas sociais efetivas –, uma forma especializada de conhecimento se abria atrelada às novas estratégias de canalização e controle social que caracterizavam o manicômio, a penitenciária e,

eventualmente, os postos de trabalho fabris. À diferença do modo igualitário, esses últimos projetos traçavam uma linha inconfundível entre a pessoa leitora profissional dos signos do corpo – psiquiatra, fisiologista, criminologista ou psicóloga industrial – e os “doentes”, “depravados” ou “biologicamente inferiores”, objetos de cura, reforma ou disciplina.

August Sander se posiciona do lado liberal do positivismo em sua fé em uma pedagogia universal. Ainda assim, como os positivistas em geral, era insensível às diferenças *epistemológicas* entre pessoas e culturas. A diferença parecia existir apenas na superfície; todas as pessoas partilham dos mesmos modos de percepção e cognição, assim como os mesmos códigos corpóreos naturais de expressão. Para o positivismo do século XIX, as diferenças antropológicas se tornaram quantitativas ao invés de qualitativas. Essa redução abriu as portas para uma das principais justificativas características ao darwinismo social. A inferioridade podia ser mensurada e localizada em uma balança calibrada uniformemente. Armados de paquímetros, bisturis e câmeras, os cientistas buscavam provar a falta de intelecto a reger os criminosos, os insanos, as mulheres, os trabalhadores e as pessoas não brancas. Aqui, novamente uma linhagem se estende para além do positivismo e do darwinismo

social em direção à figura benigna de Lavater, que proclamou tanto a “universalidade dos discernimentos fisiognômicos” quanto definiu a “natureza humana” como fundamentalmente constituída por uma mistura variável de “vida animal, moral e intelectual” (LAVATER, 1972, p.13).

Mas Sander, em contraste com seus predecessores do século XIX, se recusava a associar sua crença na ciência fisiognômica ao determinismo biológico. Ele organizou seus retratos segundo uma tipologia antes social que racial. Como Anne Halley notou em um ensaio arguto sobre o fotógrafo, nesse ponto residia a diferença mais imediata entre o projeto fisiognômico de Sander e aquele dos “teóricos” nazistas raciais como Hans F. K. Günther, que empregou leituras fisiognômicas de retratos fotográficos para estabelecer tanto a superioridade biológica da “raça” nórdica quanto a alteridade categórica dos judeus (HALLEY, 1978, pp. 663-673). O próprio universalismo do argumento de Sander para a verdade fotográfica e fisiognômica pode muito bem ter sido uma tentativa indireta e algo ingênua de responder ao particularismo racial dos nazistas, os quais legitimavam “cientificamente” o genocídio e o imperialismo.

O conflito entre Sander e a *Rassentheorie* nacional socialista, que culminou na destruição das chapas fotográficas de *Antlitz der Zeit* pelos nazistas em 1934, é bem lembrada e celebrada por historiadoras e historiadores da fotografia liberais. Ficamos tentados a enfatizar um contraste entre a ciência fisiognômica “boa” de Sander e a ciência fisiognômica “má” de Günther e sua laia, sem questionar o fundamento positivista de ambos os projetos. Ou seja, o que é menos aparente é que Sander, em seu liberalismo “científico”, partilhava do mesmo panorama positivista geral incorporado no projeto fascista de dominação. Nesse quesito Sander pouco se diferenciava de outros social-democratas de seu tempo. As questões maiores que surgem aqui concernem as continuidades entre governos fascistas, liberal-capitalistas, social-democratas e burocrático-socialistas enquanto modos de administração que sujeitam a vida social à autoridade de uma perícia científica institucionalizada.

A política da social-democracia, da qual Sander era signatário, requer que o governo seja legitimado no fundamento da representação formal. Apesar da sensação de colapso próximo, do desemprego em níveis de crise e da guerra mundial iminente transmitida por Sander em sua fala radiofônica de 1931, ele mantém uma fé curiosa na *representatividade* do governo parlamentar burguês:

A imagem histórica se tornará ainda mais clara se unirmos imagens típicas dos numerosos grupos que constituem a sociedade humana. Podemos considerar o parlamento de uma nação, por exemplo. Se começarmos com os representantes da direita e nos direcionarmos ao longo dos tipos individuais até alcançarmos os representantes da mais extrema esquerda, já teríamos uma imagem parcial fisiognômica do país. (SANDER, 1978, p. 678)

Da mesma forma que uma imagem representa seu referente, o parlamento representa a nação. Sander considera o parlamento, efetivamente, como uma imagem em si, uma amostra sinedóquica do todo nacional. Essa fusão das mitologias de representação pictórica e política pode muito bem ser fundamental para o discurso público do liberalismo. Sander, de forma distinta de Bertold Brecht ou do artista da fotomontagem de esquerda, John Herartfield, acreditava que as relações políticas eram evidentes na superfície das coisas. A revelação política era uma questão de amostragem cuidadosa para Sander, seu projeto compartilha a lógica da pesquisa de opinião. Nesse âmbito, Sander se posiciona na corrente principal do pensamento liberal acerca da natureza do jornalismo e da documentação social; compartilha tanto a epistemologia quanto a política que acompanha o realismo burguês. As águas enganosamente claras dessa corrente principal escoam da confluência de duas correntes ideológicas

profundas. Uma corrente defende a ciência como *representação* privilegiada do real, como a fonte derradeira da verdade social. A outra corrente defende a política parlamentar como representação de um desejo pluralista popular, como fonte derradeira de bem social.

Apesar da tendência de Sander de fazer a política se converter em tipologia fisiognômica, ele nunca perde de vista a arena política como um ambiente de conflito e luta. E ainda, visto como um todo, o compêndio de retratos do período de Weimar de Sander possui uma sincronicidade assombrosa – e ideologicamente limitante – para o espectador contemporâneo. Testemunha-se certa estagnação falsa, a aparição de um equilíbrio estrutural tenso das forças sociais. O projeto de Sander sugere, hoje, um tabuleiro de xadrez bem organizado que estava prestes a ser jogado no chão por criminosos de camisa marrom. Mas apesar das reivindicações contrárias de Sander e Döblin, esse projeto não era uma leitura correta da história social alemã naqueles tempos, assim como não o é hoje.

Mas o que dizer de um projeto fotográfico ainda mais ambicioso, que conseguiu não apenas congelar a vida social, mas também torná-la invisível? Penso aqui no celebrado evento da cultura estadunidense do pós-guerra, a exposição *The Family of Man*. Quase trinta anos após a fala radiofônica de Sander, o fotógrafo

Edward Steichen, então diretor do departamento de fotografia do Museum of Modern Art (MoMA), articulou sentimentos similarmente católicos em um artigo publicado em *Daedalus*, a revista da American Academy of arts and Sciences. Apesar do foro erudito, o argumento é simplista, muito mais do que qualquer coisa que Sander jamais afirmara:

Muito antes de haver uma linguagem de palavras, o homem das cavernas se comunicava por imagens visuais. A invenção da fotografia deu à comunicação visual sua linguagem mais simples, direta e universal. (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107)

Steichen continuou a elogiar o sucesso de sua exposição *The Family of Man* no MoMA que, por volta de 1960, tinha sido vista por “em torno de sete milhões de pessoas, em vinte e oito países” (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107). Ele segue, introduzindo um psicologismo tautológico bruto em sua visão do discurso fotográfico:

Os públicos não apenas compreendem essa apresentação visual, eles também participam dela e se identificam com as imagens, como se corroborassem as palavras do poeta japonês “quando você olha para um espelho, você não vê o reflexo, seu reflexo vê você. (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107)



Steichen, nesse momento de afeição pela sabedoria Zen, se esquece de mencionar que os receptores japoneses da exposição insistiram na inclusão de um grande mural fotográfico retratando as vítimas do bombardeio atômico de Hiroshima e Nagasaki, resistindo assim ao argumento a-histórico do ensaio fotográfico.

*The Family of Man*, exposta pela primeira vez em 1955, pode muito bem ser a epítome do liberalismo da guerra fria estadunidense, com Steichen fazendo papel de adido cultural para Adlai Stevenson, quem posteriormente será o policial-bom da política externa dos EUA, promovendo uma visão benigna da ordem mundial estadunidense, estabilizada pela régua do direito internacional. *The Family of Man* universaliza a família nuclear burguesa, sugerindo um álbum de família globalizado e utópico, um idílio familiar imposto em cada esquina da Terra. A família também serve de metáfora para um sistema de disciplina e harmonia internacional. Nas mostras internacionais da exposição, articuladas pela Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA) e por corporações co-patrocinadoras, como a Coca-Cola, o discurso era explicitamente aquele do capital e do governo multinacional estadunidense – a nova equipe de gestão global – envolto na vestimenta familiar e bolorenta do patriarcado. Nelson Rockefeller,

que serviu como presidente do Conselho de Curadores do MoMA entre 1946 e 1953, dá uma amostra reveladora em termos de sua própria fixação pelo pai.

Rockefeller inicia seus comentários em um tom apropriadamente internacionalista, sugerindo que a exposição criava um “senso de parentesco com toda humanidade” (ROCKEFELLER, 1955, p. 18). Ele segue:

Existe uma segunda mensagem a ser lida a partir dessa profissão de fé de Edward Steichen. Ela demonstra que a unidade essencial da experiência, postura e emoção humana é perfeitamente comunicável por meio das imagens. O olhar solícito de um pai bantu pousado sobre seu filho, que aprende a arremessar sua lança primitiva em busca de comida, é o olho de todo pai, quer ele esteja em Montreal, Paris ou Tóquio. (ROCKEFELLER, 1955, p. 18)

Para Rockefeller, a vida social começa com pais ensinando filhos a sobreviver em um mundo hobbesiano: toda autoridade pode ser metaforicamente equacionada com essa relação primária.

Uma leitura mais próxima de *The Family of Man* indicaria que a exposição evolui da celebração da autoridade patriarcal – que encontra sua encarnação mais alta nas Nações Unidas – à construção final de uma utopia imaginária que não se

assemelha a nada além de um estado prolongado de êxtase infantil edipiano. A versão em livro da exposição, um best-seller, termina com a seguinte sequência: primeiro, aparece uma variedade de retratos de casais idosos, em sua maioria pessoas camponesas ou fazendeiras da Sicília, Canadá, China, Holanda e Estados Unidos. A exceção gritante no que se refere à classe, é o retrato de Sander de um próspero dono de terras alemão e sua esposa. Cada imagem é legendada com a fala de Ovídio repetida, “nós dois formamos uma multidão”. Destas figuras parentais arquetípicas, viramos a página para encontrar uma grande fotografia da Assembleia Geral das Nações Unidas, acompanhada pelas frases de abertura da escritura das N.U. A próxima página oferece a parte inferior do corpo de uma mulher, enfeitada de flores, na água. As cinco páginas seguintes contêm fotografias menores de crianças brincando ao redor do mundo, concluindo com a fotografia famosa de W. Eugene Smith de seu filho e sua filha andando da escuridão para a luz em um jardim. A última fotografia do livro é literalmente uma representação do sentimento oceânico, uma imagem de Cedric Wright de ondas agitadas.

Pode ser também o caso de considerar *The Family of Man* como uma popularização mais ou menos não intencional da escola

de sociologia estadunidense então dominante, o funcionalismo estrutural de Talcott Parson. Os escritos de Parson sobre a família celebram a família nuclear moderna como a forma familiar mais avançada e eficiente, principalmente por conta da família nuclear estabelecer uma divisão clara dos papéis masculino e feminino. Nessa visão, a função masculina é principalmente “instrumental” e orientada para a realização na esfera pública. A função feminina é principalmente “expressiva” e restrita à esfera doméstica. Apesar de *The Family of Man* apresentar uma boa dose de nostalgia pelo engajamento da família estendida na produção agrária autossuficiente, o fluxo geral da narrativa frouxamente tecida pela exposição traça uma biografia familiar generalizada que se dirige ao modelo nuclear.

O familialismo de *The Family of Man* funciona tanto metafórica quanto específica e literalmente. Para públicos dos países de capitalismo avançado, e particularmente nos Estados Unidos, a celebração da esfera familiar como arena exclusiva de todo desejo e prazer serviu para legitimar um consumismo baseado na família. Se nada além disso, *The Family of Man* foi uma promoção maciça da fotografia de família, assim como uma celebração do

poder das mídias de massa para representar o mundo todo em formas familiares e íntimas.

*The Family of Man*, originada no Museu de Arte Moderna, mas utilizando um modo expositivo foto-ensaístico monumentalizado arquitetonicamente, ocupa uma posição intermediária problemática, porém ideologicamente conveniente, entre as convenções do alto modernismo e aquelas da cultura de massa. A categoria modernista do autor solitário foi preservada, porém, se manteve restrita ao nível da edição. A exposição simultaneamente sugere um álbum de família, um show de jurados para foto-clubistas, uma apoteose da Life Magazine e a *magnum opus* da ilustre carreira de Steichen.

Muito mais poderia ser dito sobre *The Family of Man*, especialmente sobre sua relação quanto à política doméstica sexual da Guerra Fria e sobre sua relação exemplar com as mutações das convenções da propaganda e de revistas ilustradas de circulação em massa do mesmo período. Essa vontade deve esperar. Meu ponto central consiste em afirmar que *The Family of Man*, mais do que qualquer outro projeto fotográfico singular, foi uma tentativa burocrática massiva e ostentosa de *universalizar* o discurso fotográfico.

503 imagens tomadas por 273 fotógrafas e fotógrafos em 68 países foram escolhidas entre 2 milhões de submissões, organizadas por uma única e ilustre autoridade editorial, em uma exposição que foi vista por 9 milhões de cidadãos em 69 países em 85 exposições distintas e em um livro que vendeu pelo menos 4 milhões de cópias até 1978 – assim dizem as estatísticas que permeiam todos os relatos da exposição. A mostra pretende fundir sujeito universal e objeto universal em um único momento de verdade visual e prazer visual, um momento único de identidade regozijante. Mas esse sonho soa vazio, especialmente quando nos deparamos com a seguinte construção oximorônica no prólogo de Carl Sandburg para a versão em livro da exposição: Sandburg descreve *The Family of Man* como “uma tabuada de multiplicação de rostos humanos que vivem e respiram” (SANDBURG apud SANDBURG; STEICHEN, 1955, n.p.). Repentinamente, a aritmética e o humanismo colidem, forçados a uma harmonia absurda via licença poética. Aqui, novamente, se encontram os fantasmas gêmeos que assombram a prática da fotografia: a voz de um objetivismo reificador tecnocrata e a voz redentora de um subjetivismo liberal. As estatísticas que procuram legitimar a exposição, demonstrar seu valor, começam a carregar um sentido mais profundo: a verdade que se promove

aqui é aquela da enumeração. Esse é um trabalho estetizado de contabilidade global, um esforço cuidadoso da Guerra Fria por trazer o alinhamento ideológico das periferias neocoloniais com o centro imperial. A cultura estadunidense de ambas as variedades, de elite e de massa, estava sendo promovida como mais universal do que aquela da União Soviética.

Uma breve nota sobre a política cultural da Guerra Fria pode ser valiosa aqui. Nelson Rockefeller, que deu boas-vindas a *The Family of Man* com a característica exuberância acima mencionada, era o arquiteto principal do International Circulating Exhibitions Program do MoMA, que recebeu uma bolsa de cinco anos do Rockefeller Brother's Fund, tendo início em 1952. Sob a direção de Porter McCray, esse programa expôs a arte estadunidense de vanguarda no exterior e, nas palavras de Russell Lynes, “fez com que fosse sabido, especialmente na Europa, que os Estados Unidos não eram o remanso cultural que os russos, durante aquele tenso período chamado de ‘Guerra Fria,’ estavam querendo demonstrar que fossem” (LYNES, 1973, p. 233). Eva Cockroft (1974, pp. 39-41) mostrou de forma convincente que esse patrocínio não governamental estava intimamente aliado aos esforços da CIA por promover a alta-cultura estadunidense no exterior, enquanto contornava as sondagens de

McCray quanto aos congressistas de direita que, por exemplo, viam o expressionismo abstrato como uma manifestação da conspiração comunista internacional. Mas, uma vez que a retórica formal de *The Family of Man* era aquela do realismo fotojornalístico, nenhum antagonismo desse tipo foi desenvolvido e, embora vários fotógrafos e fotógrafas que contribuíram com seus trabalhos para a exposição eram ou tinham sido filiados a partidos ou causas da esquerda, Steichen, o grande autor desse grandioso ensaio fotográfico, estava acima de qualquer suspeita. *The Family of Man*, portanto, foi diretamente patrocinada pela USIA e abertamente acolhida pelas corporações co-patrocinadoras como uma ferramenta valiosa de marketing e relações públicas. A exposição tinha a intenção de contar com um imenso apelo *popular*, e circulou mais extensivamente do que qualquer outra produção do MoMA. Até mesmo cidades de tamanho médio dos EUA, Canadá, Europa, Austrália, Japão e do Terceiro Mundo receberam a mostra. Somente na Índia, para dar um exemplo, a exposição foi feita em Mumbai, Agra, Nova Déli, Amedabade, Calcutá, Madras e Tiruvanantapura. Na África do Sul, *The Family of Man* foi realizada em Johanesburgo, Cidade do Cabo, Durban, Pretoria, Windhoek (Namíbia), Porto Elizabeth e Uitenhage. Em mostras domésticas, somente no Estado de Nova



Iorque, a exposição original do MoMA foi realizada em seguida em Utica, Corning, Rochester e Binghamton. Tons de televisão estadunidense, mas com pretensões mais altas.

Segundo minhas leituras dos registros das mostras internacionais de *The Family of Man*, parece claro que a exposição tendeu a se realizar em áreas de interesse do Terceiro Mundo. Cito um memorando da USIA relativo à exposição em Jacarta em 1962:

A exposição provou ter um apelo amplo [...] apesar do fato de que [...] o período coincidiu com aquele de um circo patrocinado pela União Soviética, com direito a um urso adestrado.

A exposição foi aberta com uma cerimônia de recepção, à qual membros dos grupos alvo mais importantes de Jacarta foram convidados. (UNITED STATES OF AMERICA INFORMATION AGENCY, 1962, n.p)

Em uma voz mais lírica, Steichen lembrou a exposição na Cidade da Guatemala em sua autobiografia *A Life in Photography*:

Uma experiência notável ocorreu na Guatemala. No último dia da exposição, um domingo, milhares de indígenas das colinas da Guatemala vieram a pé ou sobre mulas para vê-la. Um visitante estadunidense disse que foi como

uma experiência religiosa ver aquelas pessoas de pés descalços do interior, que não podiam ler ou escrever, andar silenciosamente pela exposição, gravemente estudando cada imagem com extasiada atenção.

Independentemente do lugar, a resposta era sempre a mesma... as pessoas da audiência olhavam para as imagens e as pessoas nas imagens olhavam de volta para elas. Elas se reconheciam. (STEICHEN, 1962, n.p.)

Correndo o risco de entediar algumas pessoas leitoras com mais estatísticas, permitam-me lembrar que, em 1954, apenas catorze meses mais cedo, os EUA apoiaram diretamente um golpe na Guatemala, derrubando o governo eleito democraticamente de Jacobo Árbenz, que teve 72 por cento do voto popular nas eleições de 1950. Pilotos estadunidenses fizeram missões de bombardeio durante o golpe. Quando Árbenz assumiu o cargo, 98 por cento do território da Guatemala era propriedade de 142 pessoas, dentre as quais corporações contavam como indivíduos. Árbenz nacionalizou 200.000 acres de terra inutilizada pertencentes à United Fruit Company, concordando em pagar pela terra com títulos de 25 anos, em vez de simplesmente expropriá-las. Ao estabelecer as condições de pagamento, o governo da Guatemala aceitou a avaliação da United Fruit do terreno em 600.000 dólares, reivindicados para

fins fiscais. Repentinamente a United Fruit alegou que a terra em disputa valia 16 milhões de dólares e abordou o Departamento de Estado dos EUA para obter ajuda. O secretário de estado, John Foster Dulles, que era tanto um acionista da United Fruit quanto um ex-advogado da empresa, elogiou a bem-sucedida invasão e golpe como um “novo e glorioso capítulo na já grandiosa tradição dos Estados Americanos” (HOROWITZ, 1965, p. 160). Depois do golpe, a ditadura patrocinada pelos EUA do Coronel Castillo Armas desmantelou a reforma agrária e destituiu os direitos de 80 por cento da população que não podia, nas palavras de Steichen, “nem ler nem escrever”. Neste contexto, a “alfabetização visual” (STEICHEN, 1962, n.p) se reveste de um significado sinistro.

Minha última exposição relativa às extravagâncias da Guerra Fria: um esclarecimento corporativo sobre a exposição *The Family of Man*, em Johannesburg, África do Sul, em 1958, procurou relacionar o universalismo da exposição à autoridade global das commodities: “No hall de entrada, o grande globo mundial, circundado de garrafas da Coca-Cola, criava uma mostra muito atraente e identificava nosso produto com o patrocínio de *The Family of Man*” (COCA-COLA, 1958, p. 15).

E, assim, um refrigerante em órbita respondia ao desafio da *Sputnik*. *The Family of Man* atuou para tornar uma bebida engarrafada de açúcar, água, corante caramelo e cafeína “humanamente interessante”, para lembrar da expressão articulada por Steichen para seu trabalho publicitário do fim dos anos de 1920 e de 1930. Na paisagem política do apartheid, caracterizada por uma hierarquia racial brutal, que se refletia na diferença de ingestão calórica e separação forçada de famílias negras africanas, açúcar e sentimentalismo familiar eram misturados naqueles imaginários.

Tanto a política sexual quanto a política internacional de *The Family of Man* são claramente de especial interesse hoje, sob a luz do retorno precipitado da política estadunidense ao familialismo e ao intervencionismo de uma nova Guerra Fria, de escopo tanto doméstico quanto internacional. *The Family of Man* é um guia virtual para a sobreposição do político ao familiar, que tanto caracteriza o discurso ideológico dominante dos Estados Unidos contemporâneo. Em certo sentido, *The Family of Man* fornece uma espécie de diagrama para o teatro político mais recente; penso aqui nas orquestrações para o “regresso à casa” dos prisioneiros de guerra do Vietnã e o retorno dos reféns estadunidenses do Irã. Seria um erro, contudo, não notar que *The Family of Man* evitou a

belicosidade e o racismo que vem a reboque desses últimos dramas e, nesse sentido, representa o limite de um discurso liberal oficial na era da Guerra Fria. O mundo pacífico vislumbrado por *The Family of Man* é meramente uma economia de mercado internacional em bom funcionamento, no qual laços econômicos foram traduzidos em ligações sentimentais falsas, e na qual o racismo evidente, apropriado a formas mais primitivas de empreitadas coloniais, foi suplantado pela “humanização do Outro”, tão central para o discurso do neocolonialismo.

Novamente, o que fazer do argumento de que a fotografia constitui uma linguagem universal? Implícita nessa afirmação se encontra a sugestão de que a fotografia age como um solvente universal miraculoso sobre as barreiras linguísticas entre os povos. A cultura visual, tendo alcançado um nível sem precedentes de refinamento técnico, perde a especificidade; diferenças culturais são canceladas e uma “língua comum” prevalece em uma escala global. Paradoxalmente, um meio que é visto como sutilmente responsivo até nos mais diminutos detalhes do tempo e do espaço entrega esses detalhes por meio de um diagrama epistemológico não reconhecido, naturalizado. Como o mito da linguagem universal da fotografia sugere, a fotografia é mais natural do que a linguagem natural,

tocando um sistema subjacente comum de desejo e compreensão intimamente ligados aos sentidos. A fotografia pareceria consistir em um meio para *conhecer* o mundo diretamente – esse é o aspecto cientificista de nossa fé nos poderes da imagem fotográfica. Mas a fotografia também pareceria consistir em uma forma de *sentir* o mundo diretamente, com uma espécie de abertura pré-linguística, afetiva, do sentido visual – esse é o aspecto estético de nossa fé no meio. Como prática simbólica, então, a fotografia não constitui apenas uma linguagem universal, mas uma parêntese contraditória de um sonho primitivista rousseauiano, o sonho de um naturalismo romântico com uma fé ilimitada no imperativo tecnológico. A verbosidade da fotografia é o resultado não de uma universalidade imanente de significado, mas de um projeto de dominação global. As linguagens dos centros imperiais são impostas tanto vigorosa quanto sedutoramente sobre as periferias.

## **EQUIVALENTE UNIVERSAL**

A fotografia foi sonhada e vagarosamente inventada à sombra de uma aristocracia europeia em dissolução; se tornou praticável e rentável no período das revoluções europeias continentais de

1848, o período no qual a luta de classes, pela primeira vez, tomou a forma clara de um confronto político explosivo entre a burguesia e o proletariado urbano, travada contra o pano de fundo conflituoso da produção industrial. A fotografia se proliferou, tornando-se reprodutível e acessível no sentido moderno durante o fim do século XIX, período de transição de um capitalismo competitivo para a forma de organização capitalista de monopólio, consolidada financeira e industrialmente. Na virada do século, portanto, a fotografia se mostra pronta para cumprir um papel central no desenvolvimento de uma cultura centrada na comercialização em massa de mercadorias produzidas em massa.

Talvez mais do que qualquer outra invenção técnica particular de meados do século XIX, a fotografia focalizou as confianças e medos de uma burguesia industrial em ascensão. Este ensaio é uma tentativa de compreender o papel contraditório cumprido pela fotografia dentro da cultura dominada por tal classe. Como vimos brevemente e veremos novamente, esse papel combinou um cientificismo frio e racional com uma busca sentimental e frequentemente anti-racional pelo belo.

Mas meu argumento aqui procura evitar conclusões deterministas simples: sugerir que a prática da fotografia está inteira

e inseparavelmente vinculada às relações sociais capitalistas seria algo reducionista e não dialético ao extremo. Como prática social, a fotografia não é mais um “reflexo” da sociedade capitalista do que uma fotografia em particular é um “reflexo” de seu objeto referencial. Por outro lado, a fotografia não é uma técnica semiótica neutra, transparentemente aberta tanto aos usos “reacionários” quanto “progressistas”. A questão é muito mais complicada do que qualquer um dos extremos nos faz crer. Embora eu queira argumentar que a fotografia está fundamentalmente relacionada, em sua forma normativa de representar o mundo, a uma epistemologia e a uma estética que são intrínsecas a um sistema de trocas de commodities, como sugeri anteriormente, a fotografia também precisa ser compreendida simultaneamente como *ameaça* e *promessa* em sua relação às ambições culturais prevalentes de uma burguesia ocidental triunfante, mas desconfiada, de meados do século XIX. O contexto histórico era de crise e paradoxo, esquecer isso é arriscar alcançar uma compreensão excessivamente harmonizada do material contraditório e das forças simbólicas em ação no desenvolvimento da cultura burguesa.

Com esse alerta em mente, gostaria de abordar um texto extraordinário escrito pelo médico, ensaísta e poeta estadunidense



Oliver Wendell Holmes, publicado em 1859 na *Atlantic Monthly*. Em muitos sentidos, Holmes é uma figura exemplar, talvez única, na cultura da Nova Inglaterra do século XIX. Além disso, ele incorpora o movimento oscilatório entre cientificismo e esteticismo que tanto permeia o discurso da fotografia. Holmes era tanto um homem prático, das ciências – um defensor do positivismo –, quanto um distinto homem de letras – o arquetípico brâmane bostoniano, autocrata, poeta e professor da mesa de café da manhã. Ele era um membro fundador da American Medical Association e, acompanhado de Emerson, Lowell e Longfellow, um fundador da *Atlantic Monthly*. De forma característica, a escrita de Holmes varia entre metáforas cirúrgicas e alusões aos clássicos. Talvez não tenha existido um escritor estadunidense que estivesse mais preparado, tanto retórica quanto ideologicamente, para envolver a fotografia na teia da Cultura.

O ensaio de Holmes sobre *O estereoscópio e a estereografia* foi a primeira de muitas tentativas otimistas de tanto filosofar quanto fazer um prognóstico sobre a fotografia. Médicos ingleses e estadunidenses parecem ter sido proeminentes na verbalização de entusiasmos não qualificados em defesa dos poderes da câmera. Holmes, no entanto, recorre a extremos hiperbólicos. Citando

Demócrito, sugere que a fotografia estabelece um meio de capturar o eflúvio visual que continuamente “se desprende das superfícies dos sólidos” (HOLMES, 1859, p. 738). Argumentando, como era comum àquela época, que as fotografias eram produtos da maestria do sol, ele cunha a frase “espelho com uma memória” (HOLMES, 1859, p. 739), sugerindo assim que a câmera é em tudo um aparato passivo, reflexivo e técnico. Segundo essa visão, a natureza se reproduz a si mesma. Assim, enquanto Holmes casualmente prefacia sua discussão sobre fotografia com uma menção à ferrovia, ao telégrafo e ao clorofórmio, parece que a fotografia constituiria uma invenção técnica particularmente privilegiada em sua recusa ou inabilidade de dominar ou transformar o reino da natureza. A fotografia parece oferecer uma abordagem inerentemente preservacionista em relação à natureza. Até aqui não há nada no argumento de Holmes que não seja relativamente comum àquilo que é, hoje, o discurso completamente institucionalizado do naturalismo fotográfico.

Mas o ensaio toma um rumo bizarro quando Holmes se aventura a especular sobre o futuro da fotografia, em uma conclusão que parece algo prototípico da ficção científica, mesmo em sua total inexpressividade, em seu humor apocalíptico:

A forma é, a partir de então, divorciada da matéria. *Na verdade, a matéria enquanto um objeto visível não é mais de grande serventia, exceto como molde na qual a forma é modelada. Dê-nos alguns negativos de algo que valha a pena ser visto, tomado de diferentes pontos de vista, e isso é tudo que queremos dessa coisa. Ponha-a abaixo ou queime-a, por obséquio.* (HOLMES, 1859, p. 747, grifos no original)

Talvez seja importante mencionar que Holmes está discutindo o aparato do estereoscópio, o maquinário ilusionista mais eficaz do século XIX em sua habilidade de reconstruir a visão binocular e assim oferecer uma sensação potente de profundidade tridimensional. (Holmes inventou um visualizador estéreo de mão, e era um ávido colecionador de fotografias estereoscópicas.)

Para além disso, assim como o diorama e os espetáculos de lanternas mágicas, o estereoscópio fornecia uma experiência visual total: imerso no campo de ilusão, com os olhos virtualmente presos aos globos oculares da máquina, o observador perde todo senso material, feito de papelão e vidro, do substrato da imagem. Apesar do leve desconforto sentido pelo corpo que sustenta o peso da máquina, a experiência criava uma visão desencarnada, uma visão que não tinha as margens destruidoras de ilusões de uma

moldura. O processo do estereoscópio, portanto, era particularmente responsável por dar origem a uma crença na forma desmaterializada.

Mas seria absurdo que eu sugerisse que Holmes está descrevendo algo análogo ao processo de troca capitalista, através do qual valores de troca são desconectados e existem independentemente dos valores de uso das mercadorias? A metáfora dominante na discussão de Holmes é aquela da política econômica burguesa; assim como o valor de uso é eclipsado pelo valor de troca, também o signo fotográfico acaba por eclipsar seu referente. Para Holmes, de forma um tanto explícita, a fotografia é aparentada ao dinheiro. O paralelo com a economia política se torna ainda mais aparente na medida em que Holmes prossegue:

A matéria, quando se apresenta em grandes quantidades, deve sempre ser fixada e valorizada; a forma é barata e transportável. Temos agora o fruto da criação e não precisamos nos preocupar com o âmago das coisas. Todo objeto concebível da natureza e da arte logo terá sua superfície descamada para nós. (HOLMES, 1859, p. 748)

Mas não estamos falando simplesmente sobre uma economia política global de signos; temos também um convite a imaginar um tesouro epistemológico, uma enciclopédia organizada de acordo

com uma hierarquia global de conhecimento e poder. O fantasma de Diderot anima o entusiasmo ianque de Holmes:

Virá o tempo em que um homem que deseja ver qualquer objeto, natural ou artificial, se encaminhará à biblioteca estereográfica imperial, nacional ou da cidade, e solicitará sua pele ou forma, como o faria com um livro em qualquer biblioteca. (HOLMES, 1859, p. 748)

Quão profético e típico é um estadunidense, escrevendo dentro de uma república agressivamente em expansão, invocar a autoridade fictícia do império em sua visão do futuro. Holmes finalmente vai direto ao assunto:

Um operário já tem viajado pelo país com vistas estereográficas de mobílias, mostrando os produtos de seus patrões desse modo e anotando pedidos para eles. Essa é uma pequena amostra do que virá logo menos. (HOLMES, 1859, p. 748)

(Na verdade, por volta de 1850, caixeiros-viajantes levavam consigo daguerreótipos ilustrando sua linha de produtos). A visão de Holmes, de um sistema expandido de publicidade fotográfica, leva a um apelo direto por uma economia de imagens expandida:

Um sistema de trocas abrangente deve ser organizado como meio de facilitar a formação de acervos estereográficos públicos e privados, de modo que tal sistema possa crescer a ponto de se tornar algo como uma moeda universal das notas bancárias, como notas fiduciárias de substâncias sólidas, as quais o sol cunhou para o grande Banco da Natureza. (HOLMES, 1859, p. 748)

Note que Holmes, fiel à lógica de fetichismo da mercadoria, encontra a origem desse aspecto similar ao dinheiro da fotografia não no trabalho humano, mas na agência “miraculosa” direta da natureza. Lembremos da definição crucial de Marx do fetiche da mercadoria, publicada pela primeira vez em 1867, no primeiro volume do *Capital*:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 2014, p. 94)

Para Holmes, a fotografia se mantém como “equivalente universal”, capaz de manifestar a permutabilidade quantitativa

de todas as visões. Assim como o dinheiro é o medidor universal para o valor de troca, unindo todos os bens do mundo em um único sistema de transações, as fotografias são imaginadas para reduzir todas as visões a relações de equivalência formal. Penso que aqui mora um aspecto central das origens do formalismo ubíquo que assombra as artes visuais da época burguesa. O formalismo coleta todas as imagens do mundo em um único empório estético, despido de todas as contingências de origem, significado e uso. Holmes sonha com este fechamento transcendental estético enquanto cultiva, ao mesmo tempo, uma fé pragmática na fotografia como medida transparente do real. Assim como o dinheiro, a fotografia é tanto um fim fetichizado em si quanto um significante calibrado de um valor que reside noutro lugar, autônomo, mas também ligado à sua função referencial:

Para facilitar a comparação entre objetos semelhantes que possamos desejar ver lado a lado, deve haver uma régua estereográfica ou padrões fixos de distâncias focais para as lentes das câmeras [...] dessa forma o olho poderá fazer as comparações mais ágeis e exatas. Se o Great Elm e o Cowthorpe Oak, o Capitólio do Estado e a Basílica de São Pedro, forem tomados em uma mesma escala, e observados segundo um mesmo grau de ampliação, devemos compará-los sem a possibilidade de que sejamos enganados por

aquelas contingências parciais que nos fariam tender a superestimar o vegetal indígena e o domo de nosso nativo Michelangelo. (HOLMES, 1859, p. 748)

De uma forma que pode ser tipicamente estadunidense, Holmes parece confundir quantidade com qualidade, mesmo ao sugerir modestamente as inferioridades da paisagem natural e arquitetônica dos EUA. De forma mais geral, Holmes compartilha sua fé abrangente na verdade matemática da câmera.

Oliver Wendell Holmes, como a maioria dos promotores da fotografia, estabelece uma unidade discursiva falsa, alternando contraditoriamente entre instrumentalismo e esteticismo, empirismo e pragmatismo ianque e um romantismo difuso, convocando assim aquela outra incongruência relacionada, a associação de Ralph Waldo Emerson entre “fato natural” e “fato espiritual” (EMERSON, 1971, p. 18). Os guardiões ideológicos da fotografia são forçados a periodicamente trocar de chapéus, a alternarem de positivistas para metafísicos, numa força de expressão. É o metafísico quem re-espiritualiza o projeto racionalizado da representação fotográfica. Em um ensaio mais tardio sobre fotografia, Holmes se refere aos retratos *carte-de-visite* como “dólares sentimentais da civilização” (HOLMES, 1863, p. 8). Tudo isso é evidência de uma sociedade na qual relações econômicas



aparecem, como Marx coloca, “como relações materiais” (MARX, 2014. p. 95). Holmes finaliza seu primeiro ensaio com uma inversão apropriadamente idealista do mito de Prometeu: “...uma nova época na história do progresso humano data do tempo quando nós [...] tomamos um pincel de fogo das mãos do ‘anjo de pé no sol’ e o colocamos nas mãos de um mortal” (HOLMES, 1859, p. 748).

Para o humanismo burguês, Prometeu não é mais um rebelde arrogante, mas um receptor agradecido de favores divinos. E então o progresso técnico se reconcilia com a teologia. A fotografia, tal como foi concebida em meados do século XIX nos EUA, era a vocação de contadores piedosos.

## **CONCLUSÃO**

Uma anedota final para concluir este ensaio, já demasiadamente longo. Ao atravessar o piso principal cavernoso da Grand Central Station de Nova Iorque recentemente, olhei ao alto para ver a mais recente instalação de uma exposição que já dura trinta e poucos anos, contendo transparências monumentais retroiluminadas; uma imagem, tomada de um ângulo baixo, da terra molhada de uma locação rural na Irlanda, uma aparição vegetal exuberante de

paisagem e cabanas, suspensa sobre esse terminal urbano sombrio para o tráfego humano. Com essa imagem – aparentemente maior e mais ilusionista, mesmo com sua imobilidade, do que o cinerama – tudo aquilo que está ausente se torna presente. Acima – quietude, lar, lareira, o solo, o interior antigo e remoto para muitos viajantes, um local de férias acessível ou inacessível para outros, uma visão sedutora para olhos que devem se esforçar apressadamente na escuridão para ler as tabelas de horários de partida. Abaixo – a cidade, um lugar para o fluxo racionalizado de corpos. Acompanhando essa fotografia gigante, uma legenda diz, tanto quanto posso me lembrar:

## FOTOGRAFIA: A LINGUAGEM UNIVERSAL

EASTMAN KODAK 1880-1980

E o que dizer da universalidade desse nome, Kodak, desconhecido para qualquer idioma até ser cunhado, em 1888, por George Eastman, inventor do filme em bobina, pioneiro na integração corporativa horizontal e vertical, no marketing de massas global de bens de consumo? Eastman deu uma explicação etimológica em 1924 na *American Photography*:

Filologicamente, portanto, a palavra ‘kodak’ é tão sem significado quanto o primeiro ‘goo’ de uma criança. Conciso, abrupto a ponto de ser rude, literalmente mordido pelas firmes e inflexíveis consoantes presentes em suas duas extremidades, ele estala como o obturador de uma câmera na sua cara. O que mais se poderia pedir? (EASTMAN apud EDER, 1945, p. 489.)

Somos então apresentados a uma “linguagem” primitiva, infantil, agressiva – o discurso imagético da máquina. A questão crucial permanece por ser colocada: pode a fotografia ser qualquer coisa além disso?

## NOTAS DE FIM

- 1 Os ensaios são *On the Invention of Photographic Meaning, Jacqueline* — renomeado como *Paparazzo Notes* quando publicado no livro *Photography Against the Grain* —, e *The Instrumental Image: Steichen at War*. Cabe mencionar que o primeiro texto influenciou teóricos brasileiros da fotografia, como Arlindo Machado (2019) e Mauricio Lissovsky (2009).
- 2 Recentemente, a editora Mack publicou uma biografia crítica de Hare intitulada *Quitting Your Day Job: Chauncey Hare's Photographic Work*.
- 3 Agradeço a Sally Stein por ter gentilmente sugerido essa descrição do trabalho Rosler.
- 4 Uma versão anterior e menor deste ensaio foi publicada no *Australian Photography Conference Papers*, Melbourne, 1980. Sou grato aos editores da *Working Papers on Photography*, Euan McGillivray e Matthew Nickson pela oportunidade de lá apresentar a versão preliminar. [N. do A.]
- 5 Ao longo do ensaio, o autor emprega o itálico para salientar certos vocábulos. Optei por manter essas indicações como no original. [N. do T.]
- 6 No original a palavra empregada é “*auteurism*”, termo originário da crítica cinematográfica francesa que designa o postulado de que as obras autorais possuem características estilísticas que refletem um estilo pessoal, próprio à pessoa que criou uma determinada obra. [N. do T.]
- 7 Em 1790 Kant separa o conhecimento do prazer de um modo que antecipa por completo a condição bastarda da fotografia: “Se a arte, adequada ao conhecimento de um objeto possível, direciona as ações para tal requeridas somente para torná-lo real, ela se chama mecânica; se, em contrapartida, tem o sentimento de prazer como seu propósito imediato, ela se chama estética” (KANT, 2016, p. 203).
- 8 Diversos textos parecem relevantes para tratar da questão de quem fotografa como mero “apêndice da máquina”. O livro de Bernard Edelman é especificamente importante nesse sentido (EDELMAN, 1979). Menos diretamente relacionados, mas também valiosos, são os livros de Harry Braverman (BRAVERMAN, 1977), de Alfred Sohn-Rethel (SOHN-RETHEL, 1978) e um ensaio de Raymond Williams (WILLIAMS, 1958, pp. 33–52). [N. do A.]

**9** Sempre que possível, incluí as referências bibliográficas utilizadas pelo autor em suas traduções e edições brasileiras. No caso das outras referências, que não contam com tradução para nosso idioma, as edições consultadas no original em inglês foram mantidas e as traduções desses trechos são minhas. [N. do T.]

**10** Sou grato a Sally Stein pelas discussões acerca da relação entre a gestão científica e o desenvolvimento de uma cultura visual mecanizada no início do século XX e especificamente por me mostrar um ensaio não publicado intitulado *The Graphic Ordering of Desire: Modernization of The Ladies' Home Journal, 1914-1939*. A crítica e apoio oferecidos por ela foram muito importantes. Bruce Kaiper também merece agradecimentos pelo ensaio lúcido *The Human Object and its Capitalist Image* (KAIPER, 1976, pp. 40-60) e por uma série de conversas sobre o assunto. [N. do A.]

**11** O século XX no caso, uma vez que o ensaio é de 1981. [N. do T.]

**12** Para uma discussão anterior acerca da relação entre a fotografia simbolista e realista, conferir meu ensaio *On the Invention of Photographic Meaning* (Cf. SEKULA, 2016, pp 3-32). [N. do A.]

**13** Uma introdução útil a algumas das implicações culturais de uma economia capitalista internacional pode ser encontrada em *In Praise of Socialism*, de Samir Amin (AMIN, 1977, pp. 73-85). Nesse contexto, uma observação recente, e talvez sardônica, de Harold Rosenberg vem à mente: "Hoje, todos os modos de excitação visual, desde ídolos do Benin até os chintz do leste da Índia, são contemporâneos e americanos." (ROSENBERG, 1972, p. 305). [N. do A.]

**14** A introdução de Lenzer é especialmente valiosa. [N. do A.]

**15** Essa é a tradução para o inglês de *Physiognomische Fragmente, Zur Beförderung der Menschenkenntnis and Menschenliebe, Leipzig and Winterthur, 1775-1778*. [N. do A.]

**16** Estou preparando um ensaio que lida com as relações entre a fisiognomia e o realismo instrumental muito mais detalhadamente (SEKULA, 1986). Grande parte desse trabalho aborda um estudo de duas das principais escolas da criminologia europeia do fim do século XIX, a Escola Positivista, do psiquiatra forense italiano Cesare Lombroso, e a Escola Estatística, do oficial de

polícia francês Alphonse Bertillon. Lambroso levou adiante a noção profundamente racista e longeva do atavismo de um tipo criminoso, enquanto Bertillon, ao aplicar as estatísticas sociais desenvolvidas pelo estatístico belga Adolphe Quételet nos anos de 1820 e 1830, perseguia a identificação absoluta da “individualidade” criminal. O método de identificação policial de Bertillon, que relacionava uma série de mensurações antropométricas para um *portrait-parlé* fotográfico ou “semelhança falante”, foi o primeiro sistema “científico” de inteligência policial. Talvez o exemplo mais marcante do matematismo inerente a essas buscas por verdades absolutas e objetivas do corpo encarcerado não se encontra na literatura criminológica do século XIX, mas no campo relacionado à medicina psiquiátrica.

**17** Gostaria de citar um exemplo para enfatizar a natureza deste pensamento. Hugh Welch Diamond, um psiquiatra inglês de menor importância e membro fundador da *Photographic Society*, tentou utilizar retratos fotográficos de pacientes do *Surrey Country Women’s Asylum* para pesquisas empíricas, terapias e vigilância da população internada. Diamond leu um artigo de seu trabalho à *Royal Society* em 1856: “O fotógrafo, por outro lado, em muitos casos não necessita de nenhuma ajuda de qualquer linguagem própria, mas prefere ouvir, por meio das imagens à sua frente, à silenciosa, mas reveladora linguagem da natureza... a imagem fala por si própria com a mais marcada pressão e indica o ponto *exato* que foi alcançado na *escala* de infelicidade entre a primeira sensação e sua altura máxima” (grifos meus) (DIAMOND apud GILMAN, 1977, p. 19). Considero o trabalho de Michel Foucault particularmente valioso na consideração desses tópicos, especialmente o livro *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1987). Meu interesse nesta área teve início em conversas com Martha Rosler; seu vídeo *Opera, Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976) é um estudo exemplar do poder das ciências de mensuração sobre o corpo, com uma inflexão feminista que está ausente no trabalho de Foucault. [N. do A.]

**18** Conferir também o comentário histórico de Robert Kramer (apud SANDER, 1980, pp. 11-38) para uma discussão sobre a relação de Sander com tradições fisiognômicas. [N. do A.]

**19** A ideologia fascista é de caráter abertamente metafísica dependendo, em grande medida, dos cultos de superioridade nacional e racial e da demonstração ostensiva de autoridade carismática. No entanto, o funcionamento real do Estado corporativo fascista requer o exercício secreto do racionalismo burocrático, que, por sua vez, está profundamente enraizado nas noções positivistas do papel de comando da ciência e das elites técnicas. Os ideólogos nazistas sentiram a necessidade de legitimar cientificamente o culto ao Führer. Há um texto particularmente

relevante para nossa discussão sobre Sander e a fisiognomia. Trata-se do livro *Unser Führerim Lichte der Rassenfrage und Charakterologie* (RICHTER, 1933), que busca demonstrar o ideal racial e gênio político inato de Adolf Hitler e dos oficiais mais proeminentes do partido por meio de retratos formais belamente iluminados, acompanhados por análises fisiognômicas elogiosas. O álbum dessa pesquisa laudatória fornece evidências não intencionais de que a aparente autoridade carismática do líder fascista tem a qualidade de uma aparição, um aspecto de Mágico de Oz que requer amplificação por meio da mídia e legitimação através de um apelo à autoridade maior e abstrata da ciência. Sob essa luz, Hitler resplandece como a corporificação de um princípio racial. Em seu ataque ao pluralismo parlamentar, o governo fascista retrata a si mesmo não apenas como um meio de salvação nacional, mas como *expressão* orgânica de uma vontade de dominação não racional e biologicamente impulsionada. [N. do A.]

**20** Walter Benjamin cita uma passagem de Brecht bastante explícita e comumente citada a esse respeito: “Com efeito, diz Brecht, a situação ‘se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, algo de fabricado.” (BENJAMIN, 1994. p. 106) Poderíamos argumentar que até mesmo a *assemblage* de retratos perseguida por Sander meramente reproduz a lógica de atribuição a lugares individuais e, portanto, de reificação. [N. do A.]

**21** Agradeço a Alex Sweetman por chamar minha atenção para esse artigo. [N. do A.]

**22** Ver Parsons (1955), bem como a crítica oferecida em Poster (1978, pp. 78-84). Barbara Ehrenreich e Deirdre English (1978) são excelentes no assunto da ideologia familiar no período pós-guerra. [N. do A.]

**23** Russell Lynes apresenta evidências de que a indicação de Steichen à posição de diretor do departamento de fotografia do MoMA, em 1947, envolveu um plano mal sucedido de trazer financiamento direto de corporações relacionadas à fotografia para o museu. Apesar de não ser surpreendente na era de financiamento direto de corporações que vivemos hoje, essa era uma jogada nova no fim dos anos de 1940 (Cf. LYNES, 1973, pp. 259-260). [N. do A.]

**24** Ver também Kozloff (1973, pp. 43-54) e Hauptman (1973, pp. 48-52). A obra de Lasch (1969, pp. 322-359) é de interesse geral. É interessante, se não bastante relevante para meu argumento, notar que Harry Lunn, atualmente considerado o maior negociador de fotografias dos EUA, era um dos principais agentes infiltrados da CIA na National Student Association nos anos de 1950 e 1960, de acordo com Sol Stern (1967, p. 33). [N. do A.]

**25** Uma cópia deste memorando encontra-se nos arquivos do International Council Office do MoMA. [N. do A.]

**26** O resumo dos eventos na Guatemala foi extraído majoritariamente do livro de Felix Greene (1971, pp. 196-198), com algumas referências a Horowitz (1965, pp. 160-181). [N. do A.]

**27** Em 1955, o crítico conservador Hilton Kramer atacou *The Family of Man* por demonstrar ingenuidade liberal em uma era de realidades políticas duras, dizendo que a exposição era “uma reafirmação em termos visuais de tudo que foi desacreditado na ideologia progressista” (KRAMER, 1955, n.p) [N. do A.].

**28** Para outros pontos de vista críticos sobre *The Family of Man* segundo a esquerda política, ver Barthes (2001, pp. 113 – 115). Também encontrei uma tradução ainda não publicada para o ensaio de Edmundo Desnoes, *The Photographic Image of Underdevelopment* (tradutor desconhecido) extremamente valioso. Esse ensaio foi publicado em espanhol na revista *Punto de Vista*, Havana, 1967. [N. do A.]

**29** O autor faz referência ao livro *The Autocrat of the Breakfast-Table*, uma coleção de ensaios de Oliver Wendell Holmes Sr. originalmente publicada na revista *Atlantic Monthly*. (Cf. HOLMES, 1858). [N. do T.]

**30** Minha atenção se voltou a esse ensaio em função de um artigo instigante (GREEN, 1979, p. 109). [N. do A.]

**31** Great Elm era um olmo que ficava no centro do parque Boston Common, em Boston, Massachusetts. A árvore, de grandes dimensões, foi derrubada por uma tempestade em 15 de fevereiro de 1875, e pode ser observada em uma fotografia estereoscópica que consta na Biblioteca Pública de Nova Iorque (Cf. OLD, s.d. n.p.). Cowthorpe Oak era um carvalho que ficava na vila inglesa de Cowthorpe, North Yorkshire. A árvore foi destruída por um raio na década de 1950 e pode ser observada por meio de uma fotografia e alguns desenhos (Cf. THORNE, 2021, n.p). [N. do T.]



## REFERÊNCIAS

AMIN, Samir. **Imperialism and Unequal Development**. New York: Branch Line, 1977.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista: a degradação do trabalho no século XX**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

COCA-COLA. **Coca-Cola Overseas**. December, 1958.

COCKROFT, Eva. Abstract Expressionism as a Weapon of the Cold War. **Artforum**, New York, Vol. XII, N. 10, June, 1974.

COMTE, Auguste. Cours de Philosophie Positive (1830-1842) In LENZER, Gertrud. **Auguste Comte and Positivism: The Essential Writings**. New York: Routledge, 1975.

DÖBLIN, Alfred. About Faces, Portrait, and Their Reality: Introduction to August Sander, *Antlitz der Zeit*" (1929), In MELLOR, David. (Org.) **Germany: The New Photography, 1927-33**. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

EDELMAN, Bernard. **Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of Law**. London: Routledge, 1979.

EDER, Josef Maria. **History of Photography**. Trans. Edward Epstean. New York: Dover, 1945.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **For Her Own Good**: 150 Years of the Experts' Advice to Women. New York: Anchor, 1978

EMERSON, Ralph Waldo. **The Collected Works of Ralph Waldo Emerson**, Vol. I. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison. **L. J. M. Daguerre**: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York: Dover, 1968.

GILMAN, Sander L. (Ed.). **The Face of Madness**: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography. Syracuse: Echo Point Books, 1977.

GREEN, Harvey. *Pasteboard Masks, the Stereograph in American Culture, 1865-1910*, In EARLE, Edward (Org.) **Points of View**: The Stereograph in America – A Cultural History. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1979.

GREENE, Felix. **The Enemy**. New York: Random House, 1971.

HALLEY, Anne. August Sander. **Massachusetts Review**, Hadley, Vol. XIX, No. 4, Winter, 1978.

HAUPTMAN, William. The Suppression of Art in the McCarthy Decade. **Artforum**, New York, Vol. XII, N. 2, October, 1973.

HOLMES, Oliver Wendell. **The Autocrat of the Breakfast-Table**. Boston: Phillips, Sampson and Company, 1858.

HOLMES, Oliver Wendell. The Stereoscope and the Stereograph, **Atlantic Monthly**, Boston, Vol. III, N. 20, June 1859.

HOLMES, Oliver Wendell. Doings of the Sunbeam, **Atlantic Montly**, Boston, Vol. XIII, N. 49, July 1863.

HOROWITZ, David. **Free World Colossus**. New York: Hill and Wang, 1965, p. 160

KAIPER, Bruce. **Left Curve**, nº 5, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KOZLOFF, Max. American Painting During the Cold War. **Artforum**, New York, Vol. XI, N. 9, May 1973.

KRAMER, Hilton. Exhibiting The Family of Man. **Commentary**, Vol. 20, N. 4, October 1955.

LASCH, Christopher. *The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom In* BERNSTEIN, Barton (ed.) **Towards a New Past: Dissenting Essays in American History**. New York: Pantheon Books, 1969.

LAVATER. Johann Caspar. **Essays on Physiognomy**. Trans. Henry Hunter. London: Murray and Highley, 1792, V. I.

LYNES, Russel. **Good Old Modern**. New York: Atheneum, 1973.

LYONS, Nathan (Org.) **Photographers on photography**. New Jersey: Prentice Hall, 1966.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro I**. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

OLD elm tree, Boston Common. **The New York Public Library Digital Collections**. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-864b-a3d9-e040-e00a18064a99>. (Acesso em 14/05/2024).

PARSONS, Talcott et al. **Family, Socialization, and Interaction Process**. New York: Free Press, 1955.

POSTER, Mark. **Critical Theory of the Family**. New York: Seabury Press, 1978.

ROCKEFELLER, Nelson. Preview Address: 'The Family of Man'. In MALONEY, Tom (Ed.). **U.S. Camera 1956**. New York, 1955.

ROSENBERG, Harold. The Problem of Reality. In BOORSTIN, Daniel J. (Ed.) **American Civilization: A Portrait from the 20th Century**. London: McGraw-Hill, 1972.

RICHTER, Alfred. **Unser Führer im Lichte der Rassenfrage und Charakterologie**. Leipzig: Leipzig Verlag Der Literaturwerke Minerva R Max Lippold, 1933.

RUDISILL, Richard. **Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971.

SAID, Edward. **Orientalismo**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANDBURG, Carl; STEICHEN, Edward. **The Family of Man**. New York: The Museum of Modern Art, 1955

SANDER, August. **August Sander: Photographs of an Epoch**. Philadelphia: Aperture, 1980.

SANDER, August. **Photography as a Universal Language**. Trans. Anne Halley. *Massachusetts Review*, Cambridge, Vol. XIX, N° 4, Winter, 1978.

SEKULA, Allan. **Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973 – 1983**. London: Mack, 2016.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive. **October**, Cambridge, Vol. 39, pp. 3–64, Winter, 1986.

SOHN-RETHEL, Alfred. **Intellectual and Manual Labour**. London: MacMillan, 1978.

STEICHEN, Edward. **A Life in Photography**. New York: Outlet Book Company, 1962.

STERN, Sol. NSA and the CIA, A Short Account of International Students Politics and the Cold War. **Ramparts**, Menio Park, Vol. 5, N. 9, March 1967.

UNITED STATES OF AMERICA INFORMATION AGENCY. **Memo, subject:** “Djakarta showing of Family of Man”. Feb. 5, 1962

THORNE, Luke. Under England’s famous old oak tree: John Clayton’s account of the Cowthorpe Oak. **The Linnean Society of London**. 2021. Disponível em: <https://www.linnean.org/news/2021/10/01/under-englands-famous-old-oak-tree-john-claytons-account-of-the-cowthorpe-oak>. (Acesso em 14/05/2024).

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society: 1780 – 1950**. New York: Anchor Books, 1958.

## SOBRE O AUTOR

**Allan Sekula** foi um artista, escritor, cineasta e teórico da fotografia estadunidense. Sua obra trata das relações materiais implícitas ao capitalismo e à cultura visual fotográfica. Dentre seus trabalhos, destacam-se o livro *Fish Story*, em que Sekula investiga imagética e textualmente a geografia da indústria marítima globalizada e suas consequências políticas e sociais, bem como o volume *Photography Against the Grain 1973–1983*, que reúne a produção artística e teórica do início de sua carreira.

## **SOBRE O TRADUTOR**

**André Leite Coelho** é artista e pesquisador. Investiga as histórias do dispositivo fotográfico e suas relações com o complexo internético, bem como os fundamentos materiais dessas tecnologias: o extrativismo mineral, as infraestruturas que embasam a cultura visual contemporânea, dentre outras realidades vinculadas à imagem fotográfica e digital.

Tradução submetida em  
18 de janeiro de 2023 e aceita para  
publicação em 13 de maio de 2024.