



EN

All That Is Solid Melts into Light

pp. 187–190

Text by: Michael Baers

FR

Tout ce qui est solide se volatilise

pp. 192–195

Texte par: Michael Baers

LT

Kas kieta, tirpsta į šviesą

p. 197–200

Teksto autorius: Michael Baers



Jeff Weber, *Iry Mike (The Family of Man)*, 2011-2013
Restoration of photographs from the collection
The Family of Man at the CNA by Studio Berselli, 2011-2013

In a series of six photographs, artist Jeff Weber documents the restoration process undertaken on the large “Ivy Mike” hydrogen bomb test photo, carried out by Studio Berselli of Milan as part of a general restoration of *The Family of Man* between 2011 and 2013 under the auspices of the Centre national de l’audiovisuel (CNA), where the exhibition has been on permanent display since 1994. Outside of the delicious paradox presented by documenting a restoration process conducted on an image depicting destruction on a monumental scale, Weber, an artist notable for an interest in blurring what can properly be considered inside or outside a work of art,¹ has described his motivation as a move to contextualize *The Family of Man* within the era of its creation—the Cold War and nuclear arms race. So contextualized, his photographs of the restoration process become both an antithetical representation of the exhibition and an uncannily accurate depiction of the pervasive political atmosphere in which it traveled.

But in thinking through the artistic and historical antagonisms to which his images refer, it becomes clear they not only concretize a set of relations to museological practice and history but also suggest the necessity of reverie as a complimentary analytic tactic to access those relations: to consider what is not quite there in the photograph, even photographs where the dense interweaving of institutional and historical forces at first glance appear clearly evident. What follows, then, does not interpret what can be found in Weber’s photographs so much as use them as a jumping off point to address the constellation of forces captured in a salutary moment of documentation; to use them to fill in some gaps, not only between the inside and outside created by the photographic exposure—“those standing in front of the camera and behind it at the moment the photograph is taken, and inside and outside the frame at the moment the photograph is viewed”—but also between the past and the present. Such an endeavor overturns the convention of viewing a photograph, any photograph, as “a closed image, which is externalized and vertical,” and to “relocate [the hermeneutic potential of the photograph] within a spectrum of possible uses that are not necessarily subjugated to the existence of a photograph.”² Accounting for what is outside this series of photographs is in fact crucial for addressing

The Family of Man’s contested legacy, necessitating a corresponding textual strategy to address the many salient details associated with the subject Weber has photographed, which would overburden my narrative were they all to be included in the body of the text. The outside of the photograph is given its complement here in the outside of the text, the footnote, in order to present a necessarily expansive view of the relationship between politics and photography at mid-century, complete with digressions and asides, demonstrating the fact that sometimes the quickest route to negotiate the distance between point A and point B is also the most convoluted.

The legacy of *The Family of Man* has been subject to long-standing and splenetic argument. Was it the mid-twentieth century’s most ambitious and successful photographic exhibition or a masterful propaganda campaign? That the exhibition’s unmistakable artistry and scale of ambition militates against it being considered reductively as a propaganda campaign alone has only contributed to the vociferousness of the debate. Supporters have championed it as an epitome of democratic cultural expression,³ a humanist masterwork inspired by the UN charter and its mission to protect fundamental human rights, curtail armed conflict, and uphold the inherent dignity and worth of human beings; an exhibition that, in the words of David Damrosch, “Far from accepting a repressive status quo in the name of universal values ... was actually ... promoting an activist agenda of social change, aimed squarely against forces of political and economic oppression around the world.”⁴ Conversely, the exhibition’s critics point to its universalizing impulse, one bent on flattening the variety of human experience into a recognizable contour by mythologizing the “human community” in advance of its homogenization within and subsumption under market forces. This egregious collapse of the political sphere into the cultural, the exhibition’s detractors allege, saw Steichen playing cultural attaché to Adlai Stevenson’s good-cop of American foreign policy in an effort “to bring about the ideological alignment of the neocolonial peripheries with the imperial center.”⁵ In my estimation, however, the question of *The Family of Man*’s meaning for today does not revolve solely around whether it should be defended or attacked. Nor am I interested in upholding the privileged

EN

FOOTNOTES

1) See for instance: Jeff Weber, *An Attempt at a Personal Epistemology: Kunsthalle Leipzig* (Amsterdam: Roma Publications, 2018). In this publication, Weber presents documentation not only of the exhibitions staged at his self-organized project space, Kunsthalle Leipzig, but also documentation of interactions with participating artists, the renovation process undertaken in turning a disused storefront into a pristine white cube, and other ephemeral moments in the transitory life of a project that arrogated to itself, by virtue of its name, the appearance of permanence. Of his tendency to incorporate broader social and historical contextualizations into his overall project, Alison Hugill has written: “A rigorous classification of Weber’s work seems impossible, as it often bleeds into that of others and is dependent on this standpoint; his photographs are not documentation of others’ work but a very subjective catalogue of the means of production in his midst.” Alison Hugill, “Studio Visit,” *Berlin Art Link*, Sept. 29, 2016, <https://jeff-weber.be/BERLIN-ART-LINK-STUDIO-VISIT> (accessed August 20, 2022).

2) Ariella Azoulay, “What is a photograph? What is photography?” *Philosophy of Photography* Vol. 1 No. 1 (2010): 10, 11.

3) Although the Bauhaus-educated designer Herbert Bayer did not himself work on *The Family of Man*, the exhibition’s design concept is indebted to Bayer’s notion of a total viewing gestalt, exemplified by his “Diagram of a 360 Degree Field of Vision” (what others call the “Extended Field of Vision”). This utilized strategies such as grouping together photographs of different scales, placed high or low on the gallery wall, or floating freely in space—schema employed to great effect by Bayer in Steichen’s *Road to Victory* exhibition. Media historians like Fred Turner have described Bayer’s design principles as part of an effort to cultivate a “democratic personality” that would “coordinate intelligences and wills,” modeling a mode of governance capable of sustaining liberal democracy and “promot[ing] democratic unity without implanting a totalitarian mind-set.” Fred Turner, “*The Family of Man* and the Politics of Attention in Cold War America,” *Public Culture* 24:1 2012: 64, 65.

Bayer’s exhibition design can be traced back to his time as head of the Bauhaus workshop for print and advertising, and had already been deployed in a nascent form at the 1930 *Werkbund* exhibition in Paris, designed by Walter Gropius, Marcel Breuer, and László Moholy-Nagy. However, the distinction between totalitarian and democratic forms of

display, according to German curator Iris Dressler, is a false binary. The mutability of the ideological implications found in exhibition design approaches, as with design in general, is reflected in Bayer’s own career, which spanned the Bauhaus, labor unions, the National Socialists, and MoMA’s contribution to the American war effort, although he later sought to sanitize his biography after seeking refuge in the United States. Writing of her re-evaluation of the 1968 Bauhaus retrospective that Bayer designed late in his career, Dressler says the intention of herself and her co-curator was to understand why the Nazis, contrary to the received wisdom they were cultural philistines, might in certain contexts choose to identify themselves with the cosmopolitanism associated with modernity’s aesthetics. In so doing, she cites the art historian Magdalena Droste, who writes: “The Nazis had not only smashed the Bauhaus and fought against its claim to modernization, they occupied the modern forms themselves and put them at the service of National Socialism.” In this view, innovations such as Bayer’s Extended Field of Vision, as with technological innovations in general, are neither inherently progressive nor regressive, but remain open to different modes of instrumentalization. Iris Dressler, “The Bauhaus, the Nazis and German Post War Nation Building Processes,” *bauhaus imaginista*, no pagination.

4) David Damrosch, quoted in Gerd Hurm, “Reassessing Roland Barthes’ Myth of the Family of Man,” in *Reassessing the Family of Man*, eds. Gerd Hurm, Anke Reitz, and Shamooin Zamir (London and New York: I.B. Tauris, 2018), 37.

5) Allan Sekula, “The Traffic in Photographs,” *Art Journal*, Vol.41, No. 1 (Spring, 1981): 20.

6) Ariella Azoulay, “The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights,” in *The Human Snapshot*, eds. Thomas Keenan and Tirdad Zolghadr, (Berlin: Sternberg Press, 2013), 20.

7) For instance, August Sander’s claim for photography as a “universal language,” a “global mode of communication that would hurdle barriers of illiteracy and language difference,” stands opposed to an opinion voiced by some of Sander’s contemporaries that photography actually obscures social reality and that political relations were not evident on the surface of things. Sekula, “The Traffic in Photographs,” 18, 19, fn. 23.

An important but parenthetical aside: part of the difficulty

of writing anything definitive about photography has to do with its ambiguous position between the instrumental, the ontological, and the aesthetic. Recognizing this lability is crucial to decoding what photographs “say” through the context that implores them to speak—whether it be epistemological, juridical, ideological, or commercial—or, a second order of interpretation, supplies their words through the supplement of the caption, the ad copy, the analysis. The following quote from John Tagg gives one of the best summations of this tricky mutability: “The professional and amateur, creative and commercial, expressive and instrumental, licit and illicit were [...] produced in difference and identity so that, at one point, market forces could operate uncontested; while at another point, a special aesthetic value and cultural status might be secured for certain photographic practices, giving them a peculiar precedence; and while, at yet another point, photography might be stripped of all cultural privilege in order that it might exert a different power—the power of evidence, record and truth.” John Tagg, “The Proof of the Picture,” in *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 99.

8) Edward Steichen, “The Museum of Modern Art and the ‘The Family of Man,’” in *A Life in Photography* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963), chap. 13.

9) Sekula, “The Traffic in Photographs,” 20.

status of photography as historical, evidentiary, or, following Ariella Azoulay, a carrier of “prescriptive statements claiming universal rights.”⁶ If the competing interpretations noted above regarding the exhibition’s message and purpose, as with photography’s putative status as a repository of “social truth,”⁷ are indeed *extrinsically* linked to *The Family of Man*’s explicitly stated intentions (to produce, as Edward Steichen himself phrased it, “a positive statement on what a wonderful thing life was, how marvelous people were, and, above all, how alike people were in all parts of the world”—albeit in an era of pervasive disquiet⁸), these are complicated by its itinerary, which saw it traverse the globe under the auspices of the United States Information Agency (USIA) and various corporate co-sponsors. While on this journey it tended to appear in political “hot spots,”⁹ and this political instrumentalization certainly undermines the more altruistic claims made for the exhibition. My concern here, following Weber’s contextualizing lead, is to examine the exhibition-qua-exhibition, a spatialized display without a univocal relationship to its book form¹⁰ in which a complex and at-times contradictory set of intentions, both personal/artistic and political/ideological, are clearly discernible, and where Steichen and his co-curators unaccountably chose to present, as nearly the last photograph visitors would see, an image that jarred with the rest of the exhibition: a largescale photograph of a nuclear explosion. In this choice lies the key to reading *The Family of Man* both as exhibition and historical artifact, one that registers, in a way as receptive as photographic print paper itself, the paradoxes underlying the American postwar political project.

As an exercise in cultural diplomacy, the winning of hearts and minds, or any of the other phrases evocative of what Greg Barnhisel terms “Cold War modernism,” *The Family of Man* numbered among several contemporaneous initiatives—exhibitions of Abstract Expressionism, concerts featuring contemporary American composers, the underwriting of liberal-leaning anti-communist literary magazines—aimed at increasing American prestige through culture; cultivating, in the words of State Department official Muna Lee, “friendship from people to people, from the citizenry of one country to the citizenry of another, through such channels of mutual acquaintance as make friendship rewarding

between individual and individual.”¹¹ Slotting *The Family of Man* within this list firmly imbricates it within the postwar American project. But while the stark outlines of the paradoxes this project presents, clearly visible seventy years on, may not have been wholly evident in the moment, certainly the febrile political atmosphere the exhibition encountered in its circumnavigation of the globe was far from obscure. Especially for a figure like Steichen, who by 1955 had nearly 15-years-experience working with the US military and was, by virtue of his position at MoMA, doubtlessly aware of the congruencies between American financiers, foreign policy-makers, and the emergent field of covert intelligence operations.¹²

And as with other examples of Cold War modernism, a willful avoidance is evident in the gap between Steichen and his collaborators’ ambitions for the exhibition—evident in the recruitment letter Dorothea Lange wrote to colleagues, where she states that the exhibition was created “in a spirit of passionate and devoted faith in Man”¹³—and the uses to which it was ultimately put as something of a roving cultural ambassador declaiming the virtues of the UN charter on human rights in particular, pluralistic humanist values in general, and US foreign policy objectives by implication. The latter, though based on the virtues of free markets and liberal democracy, were not without their complexities, given these objectives at times required subverting or overthrowing democratically elected governments perceived as a threat to US interests (i.e., capital interests) where convenient or supporting manifestly repressive and undemocratic regimes where expedient. The itinerary of the exhibition in its inaugural year, 1955, charts this gap between publicly declaimed values and discreetly pursued ends,¹⁴ and included stops in Berlin, Munich, Bombay (Mumbai), Mexico City, and Guatemala City. The fraught history of Berlin or Munich need little explanation; Bombay was only seven years into India’s independence,¹⁵ Mexico City, after the brief progressive flickering of the Cárdenas presidency, was capital of a country that had made appeasing the United States and US corporate interests a national priority, and Guatemala City ... Recalling the show, Steichen in his autobiography speaks of indigenous Guatemalans walking through the exhibition “gravely studying each picture with rapt attention.” The encounter was occasion for his famous description of the show’s

10) In his treatment of the exhibition in the aforementioned text, at one point Sekula abruptly shifts from addressing *The Family of Man* as an exhibition to treating it as a book.

11) Quoted in: Greg Barnhisel, *Cold War Modernists: Art, Literature & American Cultural Diplomacy* (New York: Columbia University Press, 2015), 11.

12) Co-founded by Abby Rockefeller in 1929, her son Nelson, who had led the US government’s wartime intelligence agency for Latin America, the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA), was MoMA’s president at the time *The Family of Man* was being developed, while also serving as a trustee of Rockefeller Brothers Fund, a New York think-tank subcontracted by the government to study foreign affairs. In this office, and as a result of his appointment by President Eisenhower as a special adviser on Cold War strategy in 1954, he received briefings in the early 1950s from CIA chief Allen Dulles and his assistant Tom Braden. MoMA was rife with connections to the intelligence community in the 1950s, as the author Frances Stonor Saunders has exhaustively detailed. MoMA trustees with such ties included CBS owner William Paley and investment banker John “Jock” Hay Whitney, while William Burden, who served as chairman on MoMA’s Advisory Committee in 1940 and later in the decade was appointed to the same role for MoMA’s Committee on Museum Collections (and finally to the MoMA board presidency in 1956), was another Cold War establishment figure. A former Secretary of State for Air, Burden had worked for Rockefeller’s CIAA during the war, and later served as president of the Fairfield Foundation, a notorious CIA “cut-out” associated with the agency’s shadow cultural organization, the Congress for Cultural Freedom (CCF). MoMA director René d’Harnoncourt had also worked for the CIAA during the war, and as an outspoken advocate of modern art’s ostensibly liberal, democratic values—“its infinite variety and ceaseless exploration”—lobbied congress during the 1950s to finance a cultural campaign against Communism. (As for Steichen himself, in the official USIA correspondence connected to the exhibition, he is invariably referred to as “Captain Steichen,” his military rank dating from the Second World War, even while serving as director of MoMA’s department of photography.) Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: The New Press, 2000), 260–263.

Although *The Family of Man* was one step removed from the direct instrumentalization visited upon Abstract

Expressionism by the CIA through the CCF, their influence remained close at hand, given that MoMA trustees were cognizant of the latter’s covert role, especially in terms of MoMA’s International Circulating Exhibitions Program. When, for example, MoMA accepted the contract to supply the art exhibit for the CCF’s 1952 *Masterpieces* festival in Paris, “it did so under the auspices of trustees who were fully cognizant of the CIA’s role in that organization,” including the exhibit’s curator, James Johnson Sweeney, a member of both MoMA’s advisory committee and the American Committee for Cultural Freedom (Stonor Saunders, 262). The sole tenuous connection I have found between the CIA (via the CCF) and *The Family of Man* is that “Portrait of a Bolivian Miner,” a photograph by Chilean photographer and journalist Marcos Chamúdes, was included in the exhibition: Chamúdes happened to be the editor of *Política, Cultura e Economía*, a magazine affiliated with the CCF. Paz Guevara, “Exhibition as Medium for Geopolitical Operations: Digging Up the Exhibitions of the Congress for Cultural Freedom,” in *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, eds. Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara, and Antonia Majaca (Berlin: Sternberg Press, 2021), 321.

13) Dorothea Lange, letter, January 16, 1953, quoted in Szarkowski, “The Family of Man,” 24.

14) In this bifurcation lies an interesting paradox that marked much of American cultural production of the 1950s: the growing fissure between appearance and reality. This gap was thematized in film noir, reified in the hermeticism of postwar suburban developments, and, especially germane to this essay, manipulated within soft power exercises such as those undertaken by the CCF. The contradictions in Steichen’s own pronouncements about his failure to create an unambiguous anti-war statement in his three previous exhibitions can be grouped within this tendency (to wit: that although he had “presented war in all its grimness in three exhibitions,” he had failed to make his antiwar stance truly explicit, and thus had not succeeded in inciting “people into taking open and united action against war itself,” despite the fact that these exhibitions had been undertaken to promote the American military in times of war). Mentioning this is not intended to fault Steichen so much as to note how soft power, in its oscillation between innocence and complicity, best operates within the gaps between credulity and cynicism. Quoted in: Turner, “*The Family of Man* and the Politics of Attention in Cold War America,” 59.

15) By the mid-1950s, the transition in American foreign policy from regarding the communist aspect of anticolonial struggles as subordinate to nationalist aspirations to a tendency to consider them as a universal force had become engrained in American foreign policy, and would remain so until the end of the Cold War. As David Halberstam writes, the fall of China, the rise of McCarthyism, and the outbreak of the Korean War profoundly affected America’s domestic and foreign policy, “and there was now less of a disposition to see the French war [in Indochina, to take one example signifying a general trend] as a colonial war [and] more of a disposition to see it as a Western war against the Communists ...” Nevertheless, there remained compelling reasons for the US to promote itself abroad as a friend to recently decolonized peoples—due to its own historical origins and for more limited foreign policy objectives connected to countering Soviet influence. David Halberstam, *The Best and the Brightest* (New York: Balantine Books, 1972), 120.

16) Edward Steichen, *A Life in Pictures*, no pagination. If the exhibition was intended to create such a visual gestalt, one must also take into consideration Lacan’s proposition of *meconnaissance* as formative of the “I,” making this moment of universal recognition a moment also of misrecognition. In their report from Guatemala City, the USIS (United States Information Service) notes “its great attraction for all classes of people,” citing an unnamed reporter as follows: “It was gratifying to watch the reaction of the poor and humble. The exhibit is adult and sophisticated, but the faces of the simple people showed that they understood it.” United States Information Service report on Guatemala City exhibition, no pagination, 1955.

17) Museum of Modern Art, press release on the occasion of *The Family of Man* premiere. January 24, 1955.

18) Tim Weiner, *Legacy of Ashes: The History of the CIA* (New York, London, Toronto, Sidney, Auckland: Doubleday, 2007), 123.

19) It is indeed difficult to keep such a massive explosion secret. Within hours of the test on November 1, 1952, Clay Blair Jr., a reporter from *Life* magazine contacted the Department of Defense seeking comment. Then on November 7 the *Los Angeles Times* broke the story, publishing a follow-up on November 9 that foregrounded the Atomic Energy Commission’s unwillingness to comment. A front page story in the *New York Times* appeared on November 17 under

EN

FOOTNOTES

effect on viewers: "... the people in the audience looked at the pictures and the people in the pictures looked back at the audience."¹⁶ Left outside this semiotic dyad is the CIA-backed coup that removed Guatemalan President Jacobo Arbenz from power a year earlier, shortly after the 1950 election where he triumphed in the second presidential election after the downfall of US-backed dictator Jorge Ubico.

If Steichen's position at the heart of American power may have made him cautious about mentioning the Guatemalan coup, the five years leading up to *The Family of Man's* debut, the years during which Steichen, together with Dorothea Lange and his assistant Wayne Miller, looked at between two and four million photographs¹⁷ would have familiarized him with the means employed. These years coincided with more than two hundred major CIA covert operations launched overseas,¹⁸ including the coup in Guatemala, the overthrow of Mohammed Mossadegh in Iran, and the installation of the Somoza regime in Nicaragua (with the assistance of US marines). Of course, American covert operations were carefully calibrated to operate within a narrow zone between obfuscation, plausible deniability, and public credulity, and it is likely Steichen and his collaborators remained ignorant of the machinations behind events abroad, even should the numerous connections between MoMA and the intelligence community be taken into account. Less amenable to plausible denial, however, was the first successful full-scale test of a multi-megaton thermonuclear weapon ("hydrogen bomb") detonated days before the 1952 US presidential election, which although publicly denied until 1954 immediately gave rise to suspicions, both domestically and abroad.¹⁹ Belated revelations about the hydrogen bomb test, Code-named "MIKE" (part of the Operation Ivy test series), may have prompted Steichen and his colleagues to foreground an image of nuclear destruction in their exhibition, but its inclusion—a departure from the people-centered photo-journalistic approach that otherwise dominates the exhibition (and one of only a few images presented without attribution) —introduces a moment of profound cognitive dissonance that was certainly intentional. Grouped in a dialectically recuperative move with two other sets of photographs (a single image of the United Nations and a selection of photographs depicting children), the hydrogen bomb

test photo may even be viewed as a counter-image to the very first photograph exhibition visitors encountered, an image of the Milky Way taken from an observatory. The coupling brackets the show between two opposed poles,²⁰ universal creation and universal destruction, emphasizing humankind's fragility in a world both glorious and threatening, and underscoring the overwhelming emotional response he wished to induce in viewers. (To the contemporary viewer, the decision also resonates within Allan Sekula's characterization of the practice of photography as being haunted by twin spirits, speaking with "the voice of a reifying technocratic objectivism and the redemptive voice of a liberal subjectivism."²¹)

Yet, despite the centrality of the image to its organizer's exposition, the Ivy MIKE photograph possesses an unstable, iterative status within the exhibition context. Placed in the final room of the exhibition as a three-panel mural print, it was—at least in its initial incarnation at the Museum of Modern Art in New York—the only image to appear in color; it is one of only few images documenting a moment of violence (although other images portray the effects of war); and, significantly, does not appear in the catalogue,²² although a luxury edition did include exhibition views where the Ivy MIKE photograph is visible.

Visitors viewing the Hiroshima panel included in the Tokyo presentation of the exhibition *The Family of Man* at Takashimaya Department Store, Tokyo, Japan, March-April 1956. 2022 @Photo Scala, Florence.



a headline that gave equal weight to the certainty of the explosion having taken place and a leak at DoD being under investigation. When it was finally admitted to on April 1, 1954, perhaps in reaction to the negative publicity that followed the March 1 Castle Bravo test fiasco (the first test of a deliverable H-bomb, which went so disastrously awry that the US government was forced into a public admission), it did so through a film broadcast on network television—a redacted version of a much longer film, apparently made especially for President Eisenhower. Although the film was purportedly not intended for distribution overseas—to avoid inflaming international opinion against nuclear testing—international reaction was swift. The Soviet Union warned its people that these weapons could destroy "the fruits of a thousand years of human toil," Premier Nehru called for the US and USSR to cease all hydrogen bomb tests, and when it was broadcast in the United Kingdom, an estimated 8 million viewers tuned in. Given this, the organizers of *The Family of Man* were faced with a stark choice between ignoring the accelerating threat of nuclear annihilation or using it as a framing device to underscore the exhibition's implicit antiwar message. Alex Wellerstein, "The Ivy MIKE leak," Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog, June 13, 2012, accessed August 9, 2022, <http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/06/13/weekly-document-ivy-mike-leak-1952/>; Alex Wellerstein, "Declassifying the Ivy Mike film (1953)," Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog, February 8, 2012, accessed August 9, 2022, <http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/02/08/weekly-document-13-declassifying-the-ivy-mike-film-1953/>.

20) With the exception of *The Family of Man's* incarnation in Zurich, where due to the floorplan of the Kunstgewerbestmuseum, the Milky Way and Ivy MIKE hydrogen bomb photographs were placed in unfortunate proximity to one another.

21) Sekula, "The Traffic in Photographs," 20.

22) Absent also from the book and removed by week eleven of the initial MoMA exhibition, as Shamoon Zamir notes, was a photograph of a young African American man killed by a lynch mob, depicted tied to a tree with his bound arms tautly tethered by a rope that stretches out of frame. Shamoon Zamir, "Structures of Rhyme, Forms of Participation: The Family of Man as Exhibition," in *The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age*, eds., Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamoon Zamir (London: I.B. Tauris, 2018), 143.

23) A counter-image to the withdrawn lynching image mentioned above, in his essay Sekula mentions the Japanese exhibition organizers insistence on including a "large photographic mural" depicting the victims of the atom bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki—"thus resisting the ahistoricity of the photo essay's argument." Sekula's assertion gives a mistaken impression for several reasons. First, it leads the reader to conclude that only a single exhibition had been staged in Japan, whereas *The Family of Man* was in fact shown in 27 different Japanese cities over a two-year period. Secondly, the question of the Japanese organizers insistence was rather different in reality.

According to the account written by Rene d'Harnoncourt, the addition of this large mural print—a photograph of the devastation in Nagasaki surmounted with smaller images of survivors atop—to the Tokyo exhibition was the result of a misunderstanding. When Steichen had visited Japan in the fall of 1955, he expressed admiration for a book of photographs depicting the aftermath of the atom bombs to one Jiro Enjoji, chief editor of *Nihon Keizai Shimbun* newspaper, which sponsored the Japanese exhibitions. This was supposedly misinterpreted by the organizers of the Tokyo exhibition as permission to include them. Steichen had indeed agreed to the addition of photos depicting Japanese life to the exhibition, and had selected them personally from a number of images sent to him after Enjoji had written that the selection process had proved too much for the committee chosen to carry out this task, being that "the concept of the Family of Man is so grand and majestic" that they had become overwhelmed by the responsibility. Steichen duly chose three photographs from a selection sent to him, no photographs of Nagasaki being among them. After the exhibition opened in Tokyo in March of 1956, an API reporter asked Steichen for comment regarding the Nagasaki mural which he was told by the Tokyo organizers had been previously agreed to (and that the mural had been covered by a red curtain during a visit by the Japanese Emperor on March 23, three days after the exhibition had opened). Steichen denied having agreed to the addition, immediately issuing a statement to this effect. Here he stated his opinion that their inclusion "would be like rubbing salt into an open wound," and enjoined the Tokyo organizers to remove the mural forthwith. An exchange via telegram and telephone between MoMA, Steichen, and Enjoji followed, during which the latter argued, according to d'Harnoncourt, that the mural's inclusion "strengthened the exhibition," while Steichen countered that its inclusion "contradicted

the basic meaning of the exhibition which is to emphasize the universality of human experience," and must be removed. Enjoji then claimed their removal would cause greater controversy than if they were allowed to remain, but Steichen was adamant. A compromise was eventually reached. It was agreed the mural should be removed, and the photograph of a child from Nagasaki already included in the exhibition, whose face bore mild wounds from the atomic blast, would hang alone on the black-painted wall. When the next Monday a reporter from the *Asahi Shimbun* called MoMA requesting clarification, reports from Tokyo being still unclear, a statement attributed to Steichen was released, which read in part: "I have requested the withdrawal of these photographs because the FAMILY OF MAN is concerned with the presentation of the joys, aspirations and sorrows of mankind as a whole and no event not matter how moving or significant can be given detailed coverage in it without distorting its universal meaning."

After further reflection, one can say that Sekula is indeed correct in reading *The Family of Man* as ahistorical. Steichen's resistance to any form of particularization that might suggest the impact of politics on the human experience, evident in his exchange with Enjoji, confirms this. However, Sekula's own reductive recounting of this episode also opens him to charges of deploying a certain ahistoricism by depriving the episode its particularity, thus creating a potentially tendentious impression in his readers. Letter to Theodore Streibert, Director, United States Information Agency from Rene d'Harnoncourt, Director, Museum of Modern Art, New York, March 26, 1956.

EN

FOOTNOTES

How, then, to read these incertitudes? That so much instability is attached to an image with such critical importance to the exhibition's scenography may indicate external resistance to its inclusion or point to a half-recognized inconsistency in delivering a cautionary tale about mankind's newfound potential for mass destruction by using evidence of the United States' own destructive potency as anti-war messaging.²³ Or it may be symptomatic of *The Family of Man's* unstable status between art and propaganda.²⁴ This is speculation. But Weber's documentation of the restoration process does elicit an obvious question that directly redounds on this last supposition: why the need to restore a photograph if it can be endlessly reproduced?²⁵ Why the need to expend significant time and effort in cleaning its three panels, treating them with an anti-fungal preparation, removing the varnish that over time had become scratched, cracked, and discolored, reconstructing paper damaged by moisture, and finally retouching the panels using water colors?²⁶

The answer is revelatory to how *The Family of Man* exhibition material was actually regarded by its organizers, and revelatory as well to the fact that, despite its universalist message, the exhibition was very much of its time. Contrary to a tendency to conflate the exhibition itself with the best-selling catalogue (a tattered paperback from its initial installation at MoMA sits on my desk while I write this), *The Family of Man*-as-exhibition, besides possessing a spatial gestalt utterly distinct from its book form, is also far from endlessly reproducible. In fact, the exhibition at Clervaux Castle is the last copy of the exhibition remaining intact. Nine copies were initially printed, with the MoMA copy labeled OV (original version) and the others labeled A through H.²⁷ All spent the ten years between 1955 and 1965 traveling around the world from one city to another. As individual photographs began exhibiting wear and tear, these were disposed of and exhibition copies were consolidated: for example, the set of prints shown in Moscow in 1959 was actually a "Frankenstein" version made up of set A and other prints. With the exhibition's arrival in Luxembourg, Steichen's ancestral home, in 1965, all the remaining copies were broken apart,²⁸ including the one held by MoMA, and this last intact set of prints, set C (or 3) was presented as a gift to the Luxembourg government.²⁹ This act of dispersal indicates the 503 (times 9) prints that make up *The Family*

of Man-cum-exhibition were not considered culturally relevant in and of themselves nor thought to possess non-aesthetic historical value in aggregate, but were regarded in the main as purpose-built museological display,³⁰ intended for disposal after use. Considering the arduous task of contacting the estates of so many photographer—some of whom had subsequently renounced their participation in the exhibition—as a prelude to striking a new set of prints, the task of recreating its spatial experience from scratch is confronted by near-insurmountable obstacles.

Thus, over and above Jeff Weber's decision to create an antithetical representation of *The Family of Man*, his photographs documenting the restoration process necessitated by MoMA and USIA's regard (or disregard) for the material they produced also, quite literally, superimposes two distinct time periods in one pictorial frame, throwing the viewer back on the distance separating then from now. If *The Family of Man* was shaped by its time—overshadowed by the threat of nuclear war and a bilateral alignment of global power, leavened by hopes the United Nations might achieve lasting peace and global equity—the restoration process Weber documents occurred at a time when American hegemony was diminishing, supplanted by emergent multilateral power struggles (for instance, between the "liberal" West and "authoritarian" East) and it had also become glaringly apparent the UN sorely lacked the tools to resolve regional, much less global, conflicts. Certitude (the strong statement of the image itself, divorced from any context) has been replaced in our recursive moment by incertitude, where all is context and ambiguity. In the sort of historical re-evaluation attempted here, my guiding principle has been, prompted by Weber's work, to focus attention on the vacillations the Ivy MIKE photograph discloses at its margins, treading the indeterminate ground between revelation and conjecture, alluding to a history that was always intended to remain outside the frame. Which is to say, Weber's images capture a congeries of forces and refracts them back to us in the strange but providential interchange between the will to preserve and the will to destroy, disclosed in the labor of restoring an image depicting destructive force unleashed at a massive scale. Yet, the motivating dichotomy in the end is not between creation and destruction, but destruction and putative disposability.³¹

EN

24) The connection between propaganda and fine art was, as previously noted, a well-established avenue for American soft power by the early 1950s. This tendency to use art in order to champion "universal" values was in fact baldly stated in Nelson Rockefeller's speech at *The Family of Man's* MoMA opening, where he said, "that in all human relationships we can find a common framework of objectives—objectives broad enough to encompass the hopes and aspirations of all mankind." These sentiments found their complement (insofar as American aspirations were concerned) when a year earlier August Heckscher, chief editorial writer for the *New York Herald Tribune*, had said in his opening remarks at MoMA's 25th anniversary gala, that modern art represented an implicit "struggle against tyranny," since "We know that where tyranny takes over, whether under fascism or communism, modern art is destroyed and exiled" (MoMA press release). Of photography's status vis-à-vis fine art, Sekula notes that although *The Family of Man's* objectives were congruent with those of CIA-sponsored exhibitions of abstract expressionist painting, focus of significant enmity from anti-communist congressmen, due to "the formal rhetoric of *The Family of Man*" being that of photo-journalistic realism, "no antagonism of this sort developed," despite the involvement of many left-leaning contributors. Sekula, "The Traffic in Photographs," 20.

25) Christopher Phillips even commences his 1982 essay on MoMA's department of photography with an epigraph from Walter Benjamin, which reads: "From a photographic print, for example, one can make any number of prints; to ask for the 'authentic' makes no sense." Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography," *October*, Vol. 22 (Autumn, 1982), pp. 27-63.

26) In an email exchange with the author, Jeff Weber noted his clear recollection of a conversation with Silvia Berselli, the chief conservator working on the restoration, "that one of the issues with the worst case damages were stains of coca cola on some of the prints, from tourists most likely touching the photos with their fingers." This was prompted by his learning that Coca Cola sponsored the exhibition in South Africa—a detail Allan Sekula also notes in his text—although the set of prints shown in Johannesburg was different from the one ultimately gifted to Luxembourg, leading one to surmise either that Coca Cola sponsored more than one exhibition or that soft drinks were readily available at the institutions where *The Family of Man* was shown.

27) Alphabetical nomination is used in an itinerary produced by Clervaux Castle, whereas MoMA documents use both alphabetical and numerical nomination (the former being used for the copies inventory list), although mentioning this may be a case of overscrupulousness on the writer's part.

28) There is little indication that a single policy was followed guiding the fate of the hundreds of photographic prints making up the nine copies of *The Family of Man* produced in the 1950s. Documents from the archives of MoMA's Department of Circulating Exhibitions refers to the copies as "dispersed," and give a date for each copy's dissolution (for instance, Copy 2 [or B], the copy shown in Guatemala City, Johannesburg, Bombay and Cairo, to name a few of its destinations, was dispersed in 1963). (Edward Steichen Archives, Museum of Modern Art, "International versions and circulation," SP-ICE-10-55 VII 145.2.) Additionally, in the contract between MoMA and USIA, ownership of the prints was granted to the United States government, but no paragraph covers their eventual fate. In one letter from 1963, the writer reports that "In view of the long and impressive record of the exhibit it is understandable that there remains today but one well-used copy" Single prints from the exhibition do appear from time to time on the secondary market, supporting the hypothesis that "dispersal" meant those copies not destroyed outright were gifted to individuals.

29) This copy had spent its life traveling throughout Europe—including the 1958 exhibition at Kunstgewerbemuseum in Zurich where due to the institution's floorplan the Milky Way photograph was unfortunately placed next to the Ivy MIKE photograph—and had spent the years prior in Poland.

30) Reinforced by the instruction manual partner institutions received with the exhibition, which included instructions to regularly wipe down the photographs so as to remove fingerprints and dust.

31) But then, there is yet another, final way to view what the Milky Way and the H-bomb enclose: a monument to longstanding social formations, giving an illusion of permanence to lifeworlds that even in the ten years the exhibition traveled the globe were in the process of dying out. This gives rise to another modernist trope not at all connected to the universal, outside of a shared propensity for abstraction: the modernist tendency for a thing to become visible precisely at the moment of its disappearance

as had happened previously with the early-twentieth-century modernist's fascination with the artifacts of tribal cultures in the precise moment when such cultures were in the process of being eradicated once and for all by colonialism. In this dynamic lies another, last irony that speaks again to our own recursive moment. Despite taking the utmost precaution to protect the exhibition from UV light, exhibiting this last extant copy of *The Family of Man* will eventually destroy it, this document of a moment in which the cultural variety being leveled by global capital was preserved and bestowed with an appearance of permanence, even as it was fast disappearing from view.

FOOTNOTES

Jeff Weber, *Ivy Mike* (The Family of Man), 2011-2013
Restoration of photographs from the collection
The Family of Man at the CNA by Studio Berselli, 2011-2013



<p>Dans une série de six photographies, l'artiste Jeff Weber documente le processus de restauration, par le Studio Berselli milanais, de la photographie grand format représentant l'essai de la bombe à hydrogène « Ivy Mike ». Cette initiative s'inscrit dans le cadre d'une restauration générale de <i>The Family of Man</i> réalisée entre 2011 et 2013 sous les auspices du Centre national de l'audiovisuel (CNA), où l'exposition est installée de façon permanente depuis 1994. En dehors du délicieux paradoxe que représente la documentation d'un processus de restauration de l'image d'une destruction à l'échelle monumentale, Weber, un artiste connu pour son intérêt à brouiller ce que l'on peut considérer comme étant à l'intérieur ou à l'extérieur d'une œuvre d'art¹, a expliqué que sa démarche consiste à replacer <i>The Family of Man</i> dans le contexte de l'époque de sa création : la guerre froide et la course aux armements nucléaires. Ainsi contextualisées, ses photographies du processus de restauration deviennent à la fois une représentation antithétique de l'exposition et une description étonnamment précise de l'atmosphère politique omniprésente dans laquelle elle a voyagé.</p> <p>Toutefois, en réfléchissant aux antagonismes artistiques et historiques auxquels ses images se réfèrent, il apparaît clairement qu'elles ne se contentent pas de matérialiser un ensemble de relations avec la pratique et l'histoire de la muséologie, mais qu'elles évoquent également la nécessité de la rêverie comme tactique analytique complémentaire pour appréhender ces relations : considérer ce qui n'est pas tout à fait présent dans l'image, même les photographies où l'imbrication dense des forces institutionnelles et historiques semble à première vue évidente. Ce qui est proposé ici n'est pas tant une interprétation de ce que l'on peut trouver dans les photographies de Weber qu'un point de départ pour aborder la constellation des forces capturées dans un moment salutaire de documentation, pour combler certains vides, non seulement entre l'intérieur et l'extérieur créés par l'exposition photographique – « celle-ux qui se tiennent devant l'appareil et derrière lui au moment où la photographie est prise, et à l'intérieur et à l'extérieur du cadre au moment où la photographie est regardée » – mais aussi entre le passé et le présent. Un tel effort inverse la convention qui consiste à considérer une photographie, n'importe laquelle, comme « une image fermée, externalisée et verticale », et à « replacer [le potentiel herméneutique de la photographie] dans un spectre d'utilisations possibles qui ne sont pas nécessairement liées</p>	<p>à l'existence d'une photographie. »² La prise en compte de ce qui se trouve en dehors de cette série est en fait cruciale pour aborder l'héritage contesté de <i>The Family of Man</i>, ce qui nécessite une stratégie textuelle adaptée pour aborder les nombreux détails significatifs associés au sujet photographié par Weber, qui alourdiraient mon récit s'ils étaient tous inclus dans le corps du texte. L'extérieur de l'image trouve ici son complément dans l'extérieur du texte, la note de bas de page, de manière à présenter une vision nécessairement vaste de la relation entre la politique et la photographie au milieu du siècle, avec des digressions et des apartés, ce qui démontre que, parfois, le chemin le plus rapide pour parcourir la distance entre un point A et un point B est aussi le plus alambiqué.</p> <p>La postérité de <i>The Family of Man</i> a fait l'objet d'une longue et véhémente polémique. S'agissait-il de l'exposition photographique la plus ambitieuse et la plus réussie du milieu du vingtième siècle ou d'une formidable campagne de propagande ? Le fait que le caractère artistique indéniable de l'exposition et l'ampleur de son ambition empêchent de la considérer comme une simple campagne de propagande n'a fait que renforcer la virulence du débat. Ses soutiens l'ont défendue comme un exemple d'expression culturelle démocratique³, un chef-d'œuvre humaniste inspiré par la Charte des Nations Unies et sa mission de protection des droits fondamentaux de la personne, de lutte contre les conflits armés et de défense de la dignité et de la valeur inhérentes aux êtres humains ; une exposition qui, selon David Damrosch, « loin d'accepter un statu quo répressif au nom de valeurs universelles... était en fait... la promotion d'un programme militant de changement social, visant directement les forces d'oppression politique et économique dans le monde entier. »⁴ À l'inverse, les critiques de l'exposition insistent sur son impulsion universalisante, qui vise à uniformiser la variété de l'expérience humaine en un profil reconnaissable, en mythifiant la « communauté humaine » avant qu'elle ne soit homogénéisée et soumise aux forces du marché. Cet effondrement manifeste de la sphère politique dans la sphère culturelle, selon les détracteur-ices de l'exposition, a conduit Steichen à jouer le rôle d'attaché culturel du bon flic de la politique étrangère américaine d'Adlai Stevenson dans un effort « d'alignement idéologique des périphéries néocoloniales sur le centre impérial »⁵. Selon moi, cependant, la question de la pertinence de <i>The Family of Man</i> aujourd'hui ne se limite pas à savoir s'il faut la défendre ou la condamner. Je ne cherche</p>	<p style="text-align: right;">FR</p>
<p>1) Voir par exemple Jeff Weber, <i>An Attempt at a Personal Epistemology</i>, Kunsthalle Leipzig, Roma Publications, Amsterdam, 2018. Dans cette publication, Weber présente non seulement une documentation sur les expositions présentées dans son espace de projet auto-géré, la Kunsthalle de Leipzig, mais aussi une documentation sur les interactions avec les artistes participant-es, le processus de rénovation qui a permis de transformer une façade de magasin désaffectée en un cube blanc immaculé, et d'autres moments éphémères de la vie transitoire d'un projet qui s'est octroyé, en vertu de son nom, l'apparence de la permanence. À propos de sa tendance à intégrer des contextualisations sociales et historiques plus larges dans son projet global, Alison Hugill a écrit : « Une classification rigoureuse du travail de Weber semble impossible, car il déteint souvent sur celui des autres et dépend de cette position ; ses photographies ne sont pas une documentation du travail des autres, mais un catalogue très subjectif des moyens de production qui s'y trouvent ». Alison Hugill, « Studio Visit », <i>Berlin Art Link</i>, 29 septembre, 2016, https://jeffweber.be/BERLIN-ART-LINK-STUDIO-VISIT (consulté le 20 août, 2022).</p> <p>2) Ariella Azoulay, « What is a photograph? What is photography? », <i>Philosophy of Photography</i>, Vol.1, no. 1, 2010, 10, 11.</p> <p>3) Bien que le designer Herbert Bayer, formé au Bauhaus, n'ait pas lui-même travaillé sur <i>The Family of Man</i>, le concept de l'exposition emprunte à la notion de gestalt visuelle totale de Bayer, illustrée par son « Diagram of a 360 Degree Field of Vision » [Diagramme d'un champ de vision à 360 degrés] (ce que d'autres appellent le « Extended Field of Vision » [Champ de vision étendu]). Pour ce faire, des stratégies ont été adoptées, telles que le regroupement de photographies de différentes échelles, placées en haut ou en bas du mur de la galerie, ou flottant librement dans l'espace – un schéma utilisé à merveille par Bayer dans l'exposition <i>Road to Victory</i> de Steichen. Des spécialistes de l'histoire des médias comme Fred Turner ont décrit les principes de conception de Bayer dans le cadre d'un effort visant à cultiver une « personnalité démocratique » qui « coordonnerait les intelligences et les volontés », modélisant un mode de gouvernance capable de soutenir la démocratie libérale et de « promouvoir l'unité démocratique sans instaurer un état d'esprit totalitaire ». Fred Turner, « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America », <i>Public Culture</i> 24:1, 2012, 64, 65. La conception d'exposition de Bayer remonte à l'époque où il dirigeait l'atelier d'impression et de</p>	<p>publicité du Bauhaus, et avait déjà été expérimentée sous une forme naissante lors de l'exposition <i>Werkbund</i> de 1930 à Paris, conçue par Walter Gropius, Marcel Breuer et László Moholy-Nagy. Cependant, la distinction entre les formes totalitaires et démocratiques de présentation, selon la curatrice allemande Iris Dressler, est une opposition binaire erronée. La mutabilité des implications idéologiques liées aux approches de la conception d'expositions, comme au design en général, se reflète dans la propre carrière de Bayer, qui a traversé le Bauhaus, les syndicats, les nationaux-socialistes et la contribution du MoMA à l'effort de guerre américain, bien qu'il ait cherché par la suite à édulcorer sa biographie après avoir trouvé refuge aux États-Unis. Écrivant sur sa réévaluation de la rétrospective du Bauhaus de 1968 conçue par Bayer à la fin de sa carrière, Dressler explique que son intention et celle de sa collègue étaient de comprendre pourquoi les nazis, contrairement à l'idée reçue selon laquelle ils étaient des philistins culturels, pouvaient dans certains contextes, choisir de s'identifier au cosmopolitisme associé à l'esthétique de la modernité. Ce faisant, elle cite l'historienne de l'art Magdalena Droste, qui écrit : « Les nazis n'avaient pas seulement démolé le Bauhaus et combattu sa prétention à la modernisation, ils avaient occupé les formes modernes elles-mêmes et les avaient mises au service du national-socialisme. » Dans cette optique, les innovations telles que le champ de vision élargi de Bayer, comme les innovations technologiques en général, ne sont ni intrinsèquement progressives ni régressives, mais restent ouvertes à différents modes d'instrumentalisation. Iris Dressler, « The Bauhaus, the Nazis and German Post War Nation Building Processes », <i>bauhaus imaginista</i>, sans pagination.</p> <p>4) David Damrosch, cité dans Gerd Hurm, « Reassessing Roland Barthes' Myth of the Family of Man », dans <i>Reassessing the Family of Man</i>, Gerd Hurm, Anke Reitz, et Shamoon Zamir (dirs.), I.B. Tauris, Londres et New York, 2018, 37.</p> <p>5) Allan Sekula, « The Traffic in Photographs », <i>Art Journal</i>, Vol. 41, N° 1, printemps 1981, 20.</p> <p>6) Ariella Azoulay, « The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights », dans <i>The Human Snapshot</i>, Thomas Keenan et Tirdad Zolghadr (dirs.), Sternberg Press, Berlin, 2013, 20.</p>	<p>7) Par exemple, l'affirmation d'August Sander selon laquelle la photographie est un « langage universel », un « mode de communication global qui permettrait de franchir les barrières de l'analphabétisme et des différences linguistiques », s'oppose à l'opinion exprimée par quelques contemporains de Sander selon laquelle la photographie obscurcit plutôt la réalité sociale et que les relations politiques ne sont pas évidentes à la surface des choses. Sekula, « The Traffic in Photographs », 18, 19, in. 23. Un aparté important, mais entre parenthèses : une partie de la difficulté d'écrire quelque chose de définitif sur la photographie est liée à sa position ambiguë entre l'instrumental, l'ontologique et l'esthétique. Reconnaître cette labilité est essentiel pour décoder ce que les photographies « disent » à travers le contexte qui les imploré de parler – qu'il soit épistémologique, juridique, idéologique ou commercial – ou, dans un second ordre d'interprétation, fournit leurs mots à travers le complément de la légende, du texte publicitaire, de l'analyse. La citation suivante de John Tagg donne l'un des meilleurs résumés de cette mutabilité complexe : « Le professionnel et l'amateur, le créatif et le commercial, l'expressif et l'instrumental, le licite et l'illicite ont été [...] créés dans la différence et l'identité afin que, à un moment donné, les forces du marché puissent opérer sans contestation ; tandis qu'à un autre moment, une valeur esthétique spéciale et un statut culturel pourraient être garantis à certaines pratiques photographiques, leur donnant une préséance particulière ; et tandis que, à un autre moment encore, la photographie pourrait être dépouillée de tout privilège culturel afin qu'elle puisse exercer un pouvoir différent – celui de la preuve, de l'enregistrement et de la vérité. » John Tagg, « The Proof of the Picture », dans <i>Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field</i>, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, 99.</p> <p>8) Edward Steichen, « The Museum of Modern Art and the 'The Family of Man' », dans <i>A Life in Photography</i>, Doubleday, Garden City, N.Y., 1963, chap. 13.</p> <p>9) Sekula, « The Traffic in Photographs », 20.</p> <p>10) Dans son traitement de l'exposition dans le texte susmentionné, à un moment donné, Sekula passe brusquement de l'analyse de <i>The Family of Man</i> en tant qu'exposition à celle d'un livre.</p> <p style="text-align: right;">NOTES</p>
<p>192</p>	<p style="text-align: center;">All That Is Solid Melts into Light</p>	<p style="text-align: right;">Michael Baers</p>

pas non plus à maintenir le statut privilégié de la photographie en tant qu'outil historique, de preuve ou, selon Ariella Azoulay, en tant que support de «déclarations normatives revendiquant des droits universels»⁶. Si les interprétations divergentes mentionnées ci-dessus quant au message et à l'objectif de l'exposition, ainsi qu'au statut supposé de la photographie en tant que dépositaire de la «vérité sociale»⁷, sont effectivement liées de manière extrinsèque aux intentions explicites de *The Family of Man* (produire, comme l'a dit Edward Steichen lui-même, «un témoignage positif sur le caractère merveilleux de la vie, des personnes et, surtout, de leur similitude dans toutes les parties du monde» – bien qu'à une époque marquée par une inquiétude généralisée⁸), mais elles sont complexifiées par son itinéraire, qui l'a vu parcourir le monde sous les auspices de la United States Information Agency (USIA) et de diverses entreprises co-sponsors. Au cours de ce voyage, elle est apparue dans les «zones sensibles»⁹ géopolitiques et cette instrumentalisation politique a certainement miné les revendications plus altruistes formulées pour l'exposition. Ma préoccupation ici, en suivant l'exemple de Weber, est d'examiner l'exposition en tant qu'exposition, une présentation spatialisée, sans relation univoque avec sa forme imprimée¹⁰, dans laquelle un ensemble complexe et parfois contradictoire d'intentions, à la fois personnelles/artistiques et politiques/idéologiques, est bien visible, et où Steichen et ses co-commissaires ont choisi, de manière inexplicable, de présenter, comme quasi dernière photographie vue par le public, une image qui détonne avec le reste de l'exposition : un cliché à grande échelle d'une explosion nucléaire. C'est dans ce choix que réside la clé de lecture de *The Family of Man*, à la fois exposition et artefact historique, qui capte, d'une manière aussi réceptive que le papier photographique lui-même, les paradoxes qui sous-tendent le projet politique américain de l'après-guerre.

À titre d'exercice de diplomatie culturelle, de conquête des cœurs et des esprits, ou de toute autre expression suggestive de ce que Greg Barnhisel appelle le «modernisme de la guerre froide», *The Family of Man* figurait parmi plusieurs initiatives contemporaines – expositions de l'expressionnisme abstrait, concerts de compositeurs américains contemporains, financement de revues littéraires anticommunistes d'obédience libérale – visant à accroître le prestige des États-Unis à travers la culture ; cultiver, selon les termes de Muna Lee, fonctionnaire du département

d'État, «l'amitié entre les peuples, entre les citoyens et citoyennes d'un pays et d'un autre, à travers les voies de la connaissance mutuelle qui rendent l'amitié enrichissante entre les individus.»¹¹ Le fait de placer *The Family of Man* dans cette liste l'inscrit résolument dans le projet américain de l'après-guerre. Mais si les paradoxes de ce projet, clairement identifiables soixante-dix ans plus tard, n'étaient peut-être pas tout à fait évidents sur le moment, l'atmosphère politique fiévreuse que l'exposition a rencontrée lors de son tour du monde était loin d'être discrète. En particulier pour un personnage comme Steichen, qui, en 1955, avait déjà une expérience de près de quinze ans de travail avec l'armée étatsunienne et qui, par sa position au MoMA, était sans aucun doute au courant des concordances entre les institutions financières américaines, les responsables de la politique étrangère et le domaine émergent des opérations secrètes de renseignement.¹²

Comme pour d'autres exemples de modernisme de la guerre froide, l'écart entre les ambitions de Steichen et de ses collaborateurs pour l'exposition – évidentes dans la lettre de recrutement que Dorothea Lange a écrite à ses collègues, où elle déclare que l'exposition a été conçue «dans un esprit animé par une foi passionnée et dévouée en l'Homme»¹³ – et l'utilisation qui en a été faite par la suite, comme une sorte de mission ambassadrice culturelle itinérante célébrant les vertus de la charte des Nations unies sur les droits de la personne en particulier, les valeurs humanistes pluralistes en général, et les objectifs de la politique étrangère des États-Unis implicitement. Ces derniers, bien que fondés sur les vertus des marchés libres et de la démocratie libérale, n'étaient pas sans complexité, étant donné que ces objectifs nécessitaient parfois de subvertir ou de renverser des gouvernements démocratiquement élus perçus comme une menace pour les intérêts étatsuniens (c'est-à-dire les intérêts du capital) quand cela était possible, ou de soutenir des régimes manifestement répressifs et non démocratiques lorsque c'était opportun. L'itinéraire de l'exposition au cours de son année inaugurale, en 1955, illustre ce décalage entre les valeurs publiquement proclamées et les objectifs discrètement poursuivis¹⁴ ; il comprenait des arrêts à Berlin, Munich, Bombay (Mumbai), Mexico et la ville de Guatemala. L'histoire mouvementée de Berlin ou de Munich se passe d'explications ; Bombay était à peine à sept ans de l'indépendance de l'Inde¹⁵, Mexico, après le bref frémissement progressiste de la présidence de

FR

NOTES

11) Cité dans : Greg Barnhisel, *Cold War Modernists: Art, Literature & American Cultural Diplomacy*, Columbia University Press, New York, 2015, 11.

12) Cofondé par Libby Rockefeller en 1929, son fils Nelson, qui dirigeait en temps de guerre l'agence de renseignement du gouvernement américain pour l'Amérique latine, le Coordinator of Inter-American Affairs [Coordinateur des affaires interaméricaines] (CIAA), était président du MoMA à l'époque de la conception de *The Family of Man*, tout en étant administrateur du Rockefeller Brothers Fund, un groupe de réflexion new-yorkais chargé par le gouvernement d'étudier les affaires étrangères. Dans ce bureau, et suite à sa nomination par le président Eisenhower en tant que conseiller spécial sur la stratégie de la guerre froide en 1954, il reçoit au début des années 1950 des briefings du chef de la CIA Allen Dulles et de son assistant Tom Braden. Le MoMA était étroitement lié à la communauté du renseignement dans les années 1950, comme l'a expliqué en détail l'autrice Frances Stonor Saunders. Parmi les membres du conseil d'administration du MoMA entretenant de tels liens, citons William Paley, propriétaire de CBS, et John «Jock» Hay Whitney, banquier d'affaires. William Burden, qui a présidé le comité consultatif du MoMA en 1940 et qui, plus tard dans la décennie, a été nommé au même poste au sein du comité des collections du musée (et finalement à la présidence du conseil d'administration en 1956), est une autre figure de l'establishment de la guerre froide. Ancien secrétaire d'État à l'air, Burden a travaillé pour la CIAA de Rockefeller pendant la guerre, puis a été président de la Fairfield Foundation, une «antenne» notoire de la CIA associée à l'organisation culturelle fantôme de l'agence, le Congress for Cultural Freedom (CCF). Le directeur du MoMA, René d'Harnoncourt, a également travaillé pour la CIAA au cours de la guerre et, en tant qu'ardent défenseur des valeurs libérales et démocratiques de l'art moderne – «sa variété infinie et son exploration incessante» – il a fait pression sur le Congrès dans les années 1950 pour financer une campagne culturelle contre le communisme. (Quant à Steichen lui-même, dans la correspondance officielle de l'USIA liée à l'exposition, il est invariablement désigné comme le «capitaine Steichen», son grade militaire datant de la Seconde Guerre mondiale, même lorsqu'il était directeur du département de photographie du MoMA). Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York,

2000, 260-263. Bien que *The Family of Man* ait été un cran en dessous de l'instrumentalisation directe de l'expressionnisme abstrait par la CIA via le CCF, leur influence est restée à proximité, étant donné que les membres du conseil d'administration du MoMA connaissaient le rôle confidentiel de ce dernier, notamment en ce qui concerne le programme d'expositions itinérantes internationales du MoMA. Lorsque, par exemple, le MoMA acceptait le contrat de fourniture de l'exposition d'art pour le festival *Masterpieces* organisé par le CCF à Paris en 1952, «il le faisait sous les auspices de membres du conseil d'administration qui étaient pleinement conscients du rôle de la CIA dans cette organisation», y compris le commissaire de l'exposition, James Johnson Sweeney, membre du comité consultatif du MoMA et du American Committee for Cultural Freedom (Stonor Saunders, 262). Le seul lien tenu que j'ai pu trouver entre la CIA (via le CCF) et *The Family of Man* concerne l'inclusion dans l'exposition du «Portrait d'un mineur bolivien», une photographie du photographe et journaliste chilien Marcos Chamúdez : Chamúdez était le rédacteur en chef de *Politica, Cultura e Economía*, une revue affilié au CCF. Paz Guevara, «Exhibition as Medium for Geopolitical Operations: Digging Up the Exhibitions of the Congress for Cultural Freedom», dans *Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War*, Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara et Antonia Majaca (dirs.), Sternberg Press, Berlin, 2021, 321.

13) Dorothea Lange, lettre du 16 janvier 1953, citée dans Szarkowski, «The Family of Man», 24.

14) Dans cette bifurcation se cache un paradoxe intéressant qui a marqué une grande partie de la production culturelle américaine des années 1950 : la fissure croissante entre l'apparence et la réalité. Ce fossé a été thématiquement dans les films noirs, matérialisé dans l'hermétisme des banlieues d'après-guerre et, ce qui est particulièrement pertinent pour cet essai, instrumentalisé au cours d'exercices de soft power tels que ceux entrepris par le CCF. Les contradictions exprimées par Steichen lui-même au sujet de son incapacité à formuler une position pacifiste sans ambiguïté dans ses trois expositions précédentes peuvent être rattachées à cette tendance (à savoir que, bien qu'il ait «présenté la guerre dans toute sa morosité dans trois expositions», il n'a pas réussi à rendre sa position anti-guerre véritablement explicite et n'est donc pas parvenu à inciter «les gens à entreprendre une action

ouverte et unie contre la guerre elle-même», bien que ces expositions aient été organisées pour promouvoir l'armée américaine en temps de guerre). Cette remarque n'a pas pour but de blâmer Steichen, mais plutôt de souligner comment le soft power, dans son oscillation entre innocence et complicité, opère le plus efficacement dans les interstices entre crédulité et cynisme. Cité dans Turner, «The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America», 59.

15) Au milieu des années 1950, la transition de la politique étrangère américaine, qui considérait l'aspect communiste des luttes anticoloniales comme subordonné aux aspirations nationalistes, vers une tendance à les percevoir comme une force universelle, s'est enracinée dans la politique étrangère américaine et le restera jusqu'à la fin de la guerre froide. Comme l'écrit David Halberstam, la chute de la Chine, la montée du maccarthysme et le déclenchement de la guerre de Corée ont profondément affecté la politique intérieure et étrangère des États-Unis, «et on était désormais moins enclin à considérer la guerre française [en Indochine, pour ne prendre qu'un exemple significatif d'une tendance générale] comme une guerre coloniale [et] plus disposé à la regarder comme une guerre occidentale contre les communistes...». Néanmoins, il restait des raisons impérieuses pour que les États-Unis se présentent à l'étranger comme un allié des peuples récemment décolonisés – en raison de leurs propres origines historiques et pour des objectifs de politique étrangère plus limités liés à la lutte contre l'influence soviétique. David Halberstam, *The Best and the Brightest*, Balantine Books, New York, 1972, 120.

<p>Cárdenas, était la capitale d'un pays qui avait fait de la complaisance avec les États-Unis et les intérêts des entreprises étatsuniennes une priorité nationale, et la ville de Guatemala... Se souvenant de l'exposition, Steichen parle, dans son autobiographie, de personnes autochtones guatémaltèques traversant l'exposition « en étudiant gravement chaque tableau avec une attention soutenue ». Cette rencontre a été l'occasion de sa célèbre déclaration à propos de l'effet de l'exposition sur le public : « ... les personnes du public regardaient les images et les personnes des images regardaient en retour le public ».¹⁶ Cette dyade sémiotique ne tient pas compte du coup d'État soutenu par la CIA qui a chassé du pouvoir le président guatémaltèque Jacobo Arbenz un an plus tôt, peu après les élections de 1950 où il a triomphé lors de la deuxième élection présidentielle après la chute du dictateur Jorge Ubico soutenu par les États-Unis.</p> <p>Si la position de Steichen au cœur du pouvoir américain a pu le rendre prudent quant à l'évocation du coup d'État guatémaltèque, les cinq années qui ont précédé le lancement de <i>The Family of Man</i>, pendant lesquelles Steichen, avec Dorothea Lange et son assistant Wayne Miller, ont visionné entre deux et quatre millions de photographies¹⁷ l'auraient familiarisé avec les moyens employés. Ces années coïncident avec plus de deux cents opérations secrètes de grande envergure lancées par la CIA à l'étranger¹⁸, notamment le coup d'État au Guatemala, le renversement de Mohammed Mossadegh en Iran et l'installation du régime Somoza au Nicaragua (avec l'aide des US Marines). Bien sûr, les opérations secrètes américaines étaient soigneusement conçues pour opérer dans une zone étroite entre dissimulation, déni plausible et crédulité du public, et il est probable que Steichen et ses collaborateurs ignoraient tout des machinations qui se cachaient derrière les événements à l'étranger, même si les nombreux liens entre le MoMA et les services de renseignements doivent être pris en compte. En revanche, le premier essai réussi en grandeur réelle d'une arme thermonucléaire de plusieurs mégatonnes (« bombe à hydrogène »), qui a explosé quelques jours avant l'élection présidentielle des États-Unis en 1952, est moins susceptible d'être nié publiquement jusqu'en 1954 et a immédiatement suscité des soupçons, tant à l'intérieur du pays qu'à l'étranger¹⁹. Les révélations tardives sur l'essai de la bombe à hydrogène, dont le nom de code est « MIKE » (qui fait partie de la série d'essais de l'opération Ivy), ont <i>peut-être</i></p>	<p>incité Steichen et ses collègues à présenter une image de destruction nucléaire dans leur exposition, mais son inclusion – qui s'écarte de l'approche photojournalistique centrée sur les personnes qui prédomine dans l'exposition (et qui est l'une des rares images présentées sans attribution) – introduit un moment de profonde dissonance cognitive, certainement intentionnel. Regroupée dans un geste de récupération dialectique avec deux autres séries de photographies (une image unique des Nations unies et une sélection de clichés représentant des enfants), la photographie du test de la bombe à hydrogène peut même être considérée comme une contre-image de la toute première photographie rencontrée par le public de l'exposition, une image de la Voie lactée prise depuis un observatoire. Ce rapprochement place l'exposition entre deux pôles opposés²⁰, la création universelle et la destruction universelle, soulignant la fragilité de l'humanité dans un monde à la fois glorieux et menaçant, et insistant sur la réaction émotionnelle bouleversante qu'il souhaitait susciter. (Pour le regard contemporain, cette décision résonne également avec la caractérisation d'Allan Sekula qui décrit la pratique de la photographie comme étant hantée par deux esprits jumeaux, parlant avec « la voix d'un objectivisme technocratique réifiant et la voix rédemptrice d'un subjectivisme libéral »²¹).</p> <p>Pourtant, malgré la place centrale qu'occupe l'image dans l'exposition, la photographie d'Ivy Mike possède un statut instable et itératif dans le contexte de l'exposition. Placée dans la dernière salle sous la forme d'une reproduction murale à trois panneaux, elle était – du moins dans sa version initiale au Museum of Modern Art de New York – la seule image à apparaître en couleur ; c'est l'une des rares photographies à documenter un moment de violence (même si d'autres illustrent les effets de la guerre) ; et, fait significatif, elle ne figure pas dans le catalogue²², bien qu'une édition de luxe comprenne des vues de l'exposition où la photographie d'Ivy Mike est visible.</p> <p>Comment, dès lors, interpréter ces incertitudes ? Le fait qu'une telle instabilité soit attachée à une image aussi importante pour la scénographie de l'exposition peut être le signe d'une résistance extérieure à son inclusion ou d'une incohérence partiellement reconnue dans l'utilisation d'un message d'avertissement sur le nouveau potentiel de destruction massive</p>	<p>FR</p>
<p>16) Edward Steichen, <i>A Life in Pictures</i>, sans pagination. Si l'exposition avait pour but de produire une telle gestalt visuelle, il faut aussi prendre en considération la proposition de Lacan sur la méconnaissance comme formatrice du « moi », faisant de ce moment de reconnaissance universelle également un moment de méconnaissance. Dans son rapport sur la ville de Guatemala, l'USIS (United States Information Service) indique « sa grande attraction auprès de toutes les classes de la population », citant un journaliste anonyme comme suit : « Il était gratifiant d'observer la réaction des pauvres et des humbles. L'exposition est riche et sophistiquée, mais les visages des gens simples montraient qu'ils l'avaient comprise. » Rapport du United States Information Service sur l'exposition dans la ville de Guatemala, sans pagination, 1955.</p> <p>17) Communiqué de presse du Museum of Modern Art à l'occasion de l'inauguration de <i>The Family of Man</i>. Le 24 janvier 1955.</p> <p>18) Tim Weiner, <i>Legacy of Ashes: The History of the CIA</i>, Doubleday, New York, Londres, Toronto, Sidney, Auckland, 2007, 123.</p> <p>19) Il est en effet difficile de garder secrète une explosion aussi massive. Quelques heures après l'essai, le 1er novembre 1952, Clay Blair Jr, un journaliste du magazine <i>Life</i>, contactait le ministère de la Défense pour solliciter des commentaires. Puis, le 7 novembre, le <i>Los Angeles Times</i> révèle l'histoire et publie un autre article le 9 novembre qui met en évidence le refus de commenter par la Atomic Energy Commission [Commission de l'énergie atomique]. Un article en première page du <i>New York Times</i> paraît le 17 novembre sous un titre qui accordait la même importance à la certitude que l'explosion avait eu lieu et qu'une fuite au sein du département de la Défense des États-Unis faisait l'objet d'une enquête. Lorsqu'elle a finalement été admise le 1er avril 1954, peut-être en réaction à la mauvaise publicité qui a suivi le fiasco de l'essai Castle Bravo du 1er mars (le premier essai d'une bombe H capable d'être livrée, qui s'est déroulé de manière si désastreuse que le gouvernement des États-Unis a été contraint de l'admettre publiquement), elle l'a fait par le biais d'un film diffusé sur une chaîne de télévision – une version éditée d'un film beaucoup plus long, apparemment réalisé spécialement pour le président Eisenhower. Bien que le film ne devait pas être distribué à l'étranger pour éviter d'enflammer l'opinion internationale contre les essais nucléaires, la réaction internationale fut rapide. L'Union soviétique a averti son peuple que ces armes pouvaient détruire « les fruits de mille ans d'efforts humains », le Premier</p>	<p>ministre Nehru a demandé aux États-Unis et à l'URSS de cesser tous les essais de bombes à hydrogène et, lors de sa diffusion au Royaume-Uni, on estime que huit millions de personnes l'ont regardée. Dans ce contexte, les organisateur-rices de <i>The Family of Man</i> ont dû faire face à un choix difficile : ignorer la menace croissante de la destruction nucléaire ou l'utiliser comme cadre pour souligner le message anti-guerre implicite de l'exposition. Alex Wellerstein, « The Ivy MIKE leak », <i>Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog</i>, 13 juin 2012, consulté le 9 août 2022, http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/06/13/weekly-document-ivy-mike-leak-1952/ ; Alex Wellerstein, « Declassifying the Ivy Mike film (1953) », <i>Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog</i>, 8 février 2012, consulté le 9 août 2022, http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/02/08/weekly-document-13-declassifying-the-ivy-mike-film-1953/.</p> <p>20) À l'exception de la version de <i>The Family of Man</i> à Zurich, où, en raison de la configuration du Kunstgewerbemuseum, les photographies de la Voie lactée et de la bombe à hydrogène Ivy Mike ont été placées à proximité l'une de l'autre.</p> <p>21) Sekula, « The Traffic in Photographs », 20.</p> <p>22) Absente du livre et retirée dès la onzième semaine de l'exposition initiale au MoMA, comme le fait remarquer Shamoan Zamir, la photographie d'un jeune Afro-Américain tué par une foule de lyncheurs, représenté attaché à un arbre, les bras liés tendus par une corde qui déborde du cadre. Shamoan Zamir, « Structures of Rhyme, Forms of Participation: The Family of Man as Exhibition », in <i>The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age</i>, Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamoan Zamir (dirs.), I.B. Tauris, 2018, Londres, 143.</p> <p>23) En contrepoint de l'image de lynchage retirée mentionnée ci-dessus, Sekula mentionne dans son essai l'insistance des organisateur-rices de l'exposition japonaise à inclure une « grande fresque photographique » représentant les victimes des bombes atomiques larguées sur Hiroshima et Nagasaki, pour « s'opposer ainsi à l'ahistoricité de l'argument de l'essai photographique ». L'affirmation de Sekula donne une impression erronée pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle nous amène à conclure qu'une seule exposition a été organisée au Japon, alors que <i>The Family of Man</i> a en fait été présentée dans vingt-sept villes japonaises différentes sur une période de deux ans. Deuxièmement, la question de l'insistance des organisateur-rices du Japon était assez différente en réalité.</p>	<p>Selon le témoignage de René d'Harnoncourt, l'ajout de cette grande impression murale – une photographie de la dévastation de Nagasaki surmontée d'images plus petites de personnes survivantes – à l'exposition de Tokyo est le résultat d'un malentendu. Lors de sa visite au Japon à l'automne 1955, Steichen avait manifesté son admiration pour un livre de photographies montrant les conséquences des bombes atomiques à un certain Jiro Enjoji, rédacteur en chef de la revue <i>Nihon Keizai Shimbun</i>, qui parrainait les expositions japonaises. Cela aurait été mal interprété par les organisateur-rices de l'exposition de Tokyo comme une autorisation de les inclure. Steichen avait en effet accepté l'ajout de photographies de la vie japonaise à l'exposition et les avait sélectionnées personnellement parmi un certain nombre d'images qui lui avaient été envoyées après qu'Enjoji eut écrit que le processus de sélection s'était avéré trop compliqué pour le comité choisi pour cette tâche, étant donné que « le concept de <i>The Family of Man</i> est si vaste et imposant » qu'il s'était senti dépassé par la responsabilité. Steichen choisit alors trois clichés parmi une sélection qui lui a été envoyée, mais aucun de Nagasaki n'en faisait partie. Après l'ouverture de l'exposition à Tokyo en mars 1956, un journaliste de l'API demande à Steichen un commentaire sur la photographie murale de Nagasaki qui, selon les organisateur-rices de Tokyo, avait fait l'objet d'un accord préalable (et que la photographie murale avait été recouverte d'un rideau rouge lors d'une visite de l'empereur du Japon le 23 mars, trois jours après l'ouverture de l'exposition). Steichen nie avoir accepté l'ajout, publiant immédiatement une déclaration en ce sens. Il déclare que son inclusion « serait comme de remuer le couteau dans la plaie » et enjoint aux organisateur-rices de Tokyo de retirer immédiatement l'impression murale. Il s'ensuit un échange par télégramme et par téléphone entre le MoMA, Steichen et Enjoji, au cours duquel ce dernier fait valoir, selon d'Harnoncourt, que l'inclusion de la composition murale « enrichit l'exposition », tandis que Steichen rétorque que son inclusion « contredit le sens fondamental de l'exposition, qui est de souligner l'universalité de l'expérience humaine », et doit donc être retirée. Enjoji affirme alors que son retrait provoquerait une plus grande controverse que si elle était autorisée à y demeurer, mais Steichen reste inflexible. Un compromis est finalement trouvé. Il est convenu que l'impression murale soit retirée et que la photographie d'un enfant de Nagasaki, déjà incluse dans l'exposition et dont le visage porte de légères blessures dues à l'explosion atomique, soit accrochée seule sur le mur peint en noir. Lorsque, le lundi suivant, un journaliste de l'Asahi Shimbun appelle le MoMA</p> <p>NOTES</p>
<p>194</p>	<p>All That Is Solid Melts into Light</p>	<p>Michael Baers</p>

de l'humanité en utilisant des preuves de la propre puissance destructrice des États-Unis comme message anti-guerre.²³ Ou bien cela peut être symptomatique du statut instable de *The Family of Man* entre art et propagande.²⁴ Ce sont des spéculations. Mais la documentation de Weber sur le processus de restauration suscite une question évidente qui découle directement de cette dernière supposition : pourquoi restaurer une photographie si elle peut être reproduite à l'infini ?²⁵ Pourquoi investir beaucoup de temps et d'efforts pour nettoyer ses trois panneaux, les traiter avec une préparation antifongique, enlever le vernis qui, avec le temps, s'était rayé, fissuré et décoloré, reconstruire le papier endommagé par l'humidité et, enfin, faire des retouches à l'aquarelle ?²⁶

La réponse est révélatrice de la manière dont le matériel de l'exposition *The Family of Man* était véritablement considéré par ses organisateur·rices, et également du fait que, malgré son message universaliste, elle s'inscrivait tout à fait dans son époque. Contrairement à l'amalgame que l'on a tendance à faire entre l'exposition elle-même et le catalogue best-seller (un exemplaire en lambeaux de l'exposition initiale au MoMA est posé sur mon bureau au moment même où j'écris ces mots), *The Family of Man*, en plus de posséder une gestalt spatiale totalement distincte de sa forme livresque, est loin d'être reproductible à l'infini. En effet, la version exposée au château de Clervaux est la dernière version intacte de l'exposition. Neuf exemplaires ont été initialement imprimés, l'exemplaire du MoMA étant étiqueté OV (version originale) et les autres étiquetés A à H.²⁷ Tous ont passé les dix années entre 1955 et 1965 à parcourir le monde d'une ville à l'autre. Au fur et à mesure que les photographies commençaient à présenter des signes d'usure, elles étaient détruites et les copies d'exposition étaient regroupées : par exemple, la série de tirages présentée à Moscou en 1959 était en fait une version « Frankenstein » composée de la série A et d'autres tirages. Lors de l'arrivée de l'exposition au Luxembourg, la terre ancestrale de Steichen, en 1965, tous les exemplaires restants furent séparés²⁸, y compris celui détenu par le MoMA, et ce dernier ensemble intact de tirages, le jeu C (ou 3), a été offert au gouvernement luxembourgeois.²⁹ Cet acte de dispersion indique que les 503 (fois 9) tirages qui composent *The Family of Man* n'étaient pas considérés comme culturellement pertinents en eux-mêmes, ni comme possédant une valeur historique non esthétique dans leur ensemble, mais qu'ils étaient

essentiellement traités comme un ensemble muséologique³⁰, destiné à être démantelé après usage. Si l'on prend en compte la tâche laborieuse consistant à contacter les ayants droit d'un si grand nombre de photographes – dont certain·es avaient par la suite renoncé à leur participation – comme prélude à la réalisation d'une nouvelle série de tirages, recréer de toutes pièces son expérience spatiale se heurte à des obstacles quasi insurmontables.

Ainsi, au-delà de la décision de Jeff Weber de produire une représentation antithétique de *The Family of Man*, ses photographies documentant le processus de restauration engendré par la considération (ou le mépris) du MoMA et de l'USIA pour le matériel que ces derniers ont produit, superposent littéralement deux périodes distinctes au sein d'un même cadre pictural, nous renvoyant à la distance qui sépare le passé du présent. Si *The Family of Man* a été façonné par son époque – assombrie par la menace d'une guerre nucléaire et un alignement bilatéral du pouvoir mondial, nourri par l'espoir que les Nations unies instaurent une paix durable et une équité planétaire –, le processus de restauration documenté par Weber intervient à un moment où l'hégémonie américaine décline, supplantée par de nouvelles luttes de pouvoir multilatérales (par exemple, entre l'Ouest « libéral » et l'Est « autoritaire ») et où il est devenu évident que les Nations unies manquent cruellement d'outils pour résoudre les conflits régionaux, et encore moins mondiaux. La certitude (l'affirmation forte de l'image elle-même, détachée de tout contexte) a été remplacée à notre époque régressive par l'incertitude, où tout est contextuel et ambigu. Dans le type de réévaluation historique que je tente ici, ma ligne directrice a été inspirée par le travail de Weber, de focaliser l'attention sur les vacillations que la photographie d'Ivy Mike laisse transparaître dans ses marges, foulant le sol indéterminé entre révélation et conjecture, évoquant une histoire qui a toujours été destinée à rester hors du cadre. En d'autres termes, les images de Weber saisissent un ensemble de forces et nous les renvoient à travers l'échange étrange, mais providentiel entre la volonté de préserver et celle de détruire, révélé par le travail de restauration de la représentation d'une force destructrice déchaînée à grande échelle. Pourtant, la dichotomie motrice n'est pas, en fin de compte, entre la création et la destruction, mais plutôt entre la destruction et la possibilité de s'en débarrasser³¹.

FR

NOTES

pour demander des précisions, les informations en provenance de Tokyo n'étant pas toujours claires, une déclaration attribuée à Steichen est publiée, dont voici un extrait : « J'ai demandé le retrait de ces photographies parce que the FAMILY OF MAN s'attache à exposer les joies, les aspirations et les peines de l'humanité dans son ensemble et qu'aucun événement, aussi émouvant ou significatif soit-il, ne peut y être traité en détail sans en déformer le sens universel. » Après une réflexion plus approfondie, on peut dire que Sekula a effectivement raison de qualifier *The Family of Man* d'anhistorique. La résistance de Steichen à toute forme de particularisation qui pourrait suggérer l'impact de la politique sur l'expérience humaine, évidente dans son échange avec Enjoji, le confirme. La résistance de Steichen à toute forme de particularisation qui pourrait suggérer l'impact de la politique sur l'expérience humaine, manifeste dans son échange avec Enjoji, le confirme. Cependant, le fait que Sekula raconte lui-même cet épisode de manière réductrice lui vaut d'être accusé de déployer un certain anhistorisme en privant l'épisode de sa particularité, créant ainsi une impression potentiellement tendancieuse chez son lectorat. Lettre à Theodore Streibert, directeur de la United States Information Agency, de Rene d'Harmoncourt, directeur du Museum of Modern Art, New York, 26 mars 1956.

24) Le lien entre la propagande et les arts était, comme indiqué précédemment, un mécanisme bien rodé du soft power américain au début des années 1950. Cette tendance à faire appel à l'art pour défendre des valeurs « universelles » était en fait énoncée sans ambages dans le discours de Nelson Rockefeller lors de l'inauguration de *The Family of Man* au MoMA, où il affirme « que dans toutes les relations humaines, nous pouvons trouver un cadre commun d'objectifs – des objectifs suffisamment larges pour embrasser les espoirs et les aspirations de toute l'humanité ». Ces sentiments trouvent leur pendant (dans la mesure où les aspirations américaines étaient concernées) lorsqu'un an plus tôt, August Heckscher, éditorialiste en chef du *New York Herald Tribune*, déclare, dans son discours d'ouverture du gala du 25e anniversaire du MoMA, que l'art moderne représente une « lutte contre la tyrannie » implicite, puisque « Nous savons que là où la tyrannie prend le dessus, que ce soit sous le fascisme ou le communisme, l'art moderne se trouve anéanti et exilé » (communiqué de presse du MoMA). En ce qui concerne le statut de la photographie vis-à-vis des beaux-arts, Sekula remarque que, même si les objectifs de *The Family of Man* correspondaient à ceux des expositions de peinture expressionniste abstraite parrainées

par la CIA, qui suscitaient une vive hostilité de la part des membres anticommunistes du Congrès, du fait que « la rhétorique formelle de *The Family of Man* » était celle du réalisme photojournalistique, « aucun antagonisme de ce type ne se développa », malgré la participation de nombre de contributeur·rices de gauche. Sekula, « The Traffic in Photographs », 20.

25) Christopher Phillips ouvre même son essai de 1982 sur le département de la photographie du MoMA par une épigraphe de Walter Benjamin, qui se lit comme suit : « À partir d'une épreuve photographique, on peut par exemple faire un nombre illimité de tirages ; demander l'"authentique" n'a aucun sens. » Christopher Phillips, « The Judgement Seat of Photography », *October*, vol. 22, automne, 1982, pp. 27-63.

26) Dans un échange d'emails avec l'auteur, Jeff Weber a noté qu'il se souvenait parfaitement d'une conversation avec Silvia Berselli, la conservatrice en chef qui travaillait sur la restauration, « que l'un des problèmes les plus préoccupants était la présence de taches de Coca-Cola sur certains tirages, probablement dues au fait que les touristes avaient touché les photos avec leurs doigts ». Cette constatation a été motivée par le fait que Coca-Cola sponsorisait l'exposition en Afrique du Sud – un détail qu'Allan Sekula mentionne également dans son texte – bien que la série de tirages présentée à Johannesburg était différente de celle qui a finalement été offerte au Luxembourg, ce qui laisse supposer que Coca-Cola a sponsorisé plus d'une exposition ou que des boissons gazeuses étaient facilement disponibles dans les institutions où *The Family of Man* a été présentée.

27) La classification alphabétique est utilisée dans un itinéraire réalisé par le château de Clervaux, tandis que les documents du MoMA utilisent à la fois la classification alphabétique et numérique (la première étant utilisée pour la liste d'inventaire des copies), bien qu'il s'agisse peut-être d'un cas d'excès de scrupules de la part de la personne rédactrice.

28) Rien n'indique qu'une politique unique ait été suivie pour déterminer le sort des centaines de tirages photographiques composant les neuf exemplaires de *The Family of Man* produits dans les années 1950. Des documents issus des archives du département des expositions itinérantes du MoMA indiquent que les copies sont « éparpillées » et donnent une date pour la dissolution de chaque copie (par exemple, la copie 2 [ou B], la copie montrée dans la ville de Guatemala, Johannesburg, Bombay et Le Caire, pour ne citer que quelques-unes de ses

destinations, a été dispersée en 1963). (Archives Edward Steichen, Museum of Modern Art, « International versions and circulation », SP-ICE-10-55 VII 145.2). De plus, dans le contrat entre le MoMA et l'USIA, la propriété des tirages a été accordée au gouvernement des États-Unis, mais aucun paragraphe ne mentionne leur sort éventuel. Dans une lettre datant de 1963, l'auteur rapporte que « Compte tenu du long et impressionnant bilan de l'exposition, il est compréhensible qu'il ne reste aujourd'hui qu'un seul exemplaire bien usé... ». Des tirages uniques de l'exposition apparaissent de temps en temps sur le marché de seconde main, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle la « dispersion » signifiait que les exemplaires qui n'étaient pas détruits étaient offerts à des particuliers.

29) Cet exemplaire a passé son existence à voyager à travers l'Europe – y compris lors de l'exposition de 1958 au Kunstgewerbemuseum de Zurich où, en raison de la configuration de l'établissement, la photographie de la Voie lactée a malheureusement été placée à côté de la photographie d'Ivy Mike – et a passé les années précédentes en Pologne.

30) Renforcé par le manuel d'instruction que les institutions partenaires ont reçu avec l'exposition, qui comprenait des consignes pour essayer régulièrement les photographies afin d'éliminer les traces de doigts et la poussière.

31) Mais il y a aussi une autre façon de percevoir ce que la Voie lactée et la bombe H renferment : un monument aux formations sociales anciennes, qui donne une illusion de permanence à des mondes de la vie qui, même pendant les dix années où l'exposition a parcouru le monde, étaient en train de s'éteindre. Cela donne lieu à un autre trope moderniste qui n'est pas du tout lié à l'universel, en dehors d'une propension commune à l'abstraction : la tendance moderniste à ce qu'une chose soit visible précisément au moment de sa disparition, comme cela s'était produit auparavant avec la fascination des modernistes du début du vingtième siècle pour les artefacts des cultures tribales au moment précis où ces dernières étaient en train d'être éradiquées une fois pour toutes par le colonialisme. Cette dynamique recèle une autre ironie, la dernière, qui renvoie à notre propre moment régressif. Malgré toutes les précautions prises pour protéger l'exposition des rayons UV, l'exposition de cette dernière version de *The Family of Man* finira par le faire périr, ce document qui témoigne d'un moment où la diversité culturelle nivelée par le capital mondial a été préservée et dotée d'une apparence de permanence, alors même qu'elle disparaissait rapidement.



Jeff Weber, *Ivy Mike* (The Family of Man), 2011-2013
Restoration of photographs from the collection
The Family of Man at the CNA by Studio Berselli, 2011-2013

<p style="text-align: center;">LT</p>	<p>Šešių nuotraukų serijoje menininkas Jeffas Weberis dokumentuoja, kaip buvo restauruojama didelio formato nuotrauka, vaizduojanti termo-branduolinio sprogstamojo užtaiso <i>Ivy Mike</i> bandomąjį sprogimą. Restauravimo darbus atliko 2011–2013 m. parodos <i>The Family of Man</i> kūrinius restauravusi Milane įsikūrusi Berselli studija, o rėmė Nacionalinis audiovizualinis centras (<i>Centre national de l'audiovisuel</i>, CNA), kur minėta paroda eksponuojama nuo 1994 m. Greta malonaus paradokso, kylančio iš monumentalaus masto destrukciją vaizduojančios nuotraukos restauravimo proceso dokumentavimo, Weberis – menininkas, pasižymintis pomėgiu trinti ribas tarp to, kas gali būti vertinama kaip meno kūrinių vidus ar išorė¹, savo motyvą apibūdino kaip siekį kontekstualizuoti <i>The Family of Man</i> jos sukūrimo laikais – Šaltojo karo ir branduolinio ginklavimosi laikotarpiu. Tokiu būdu kontekstualizuotos restauravimo proceso nuotraukos tampa antiteziška parodos reprezentacija ir stebėtinai tikslu politinės terpės, kurioje ji veikė, atspindžiu.</p> <p>Tačiau apmąstant meninius ir istorinius antagonizmus, į kuriuos nurodo Weberio nuotraukos, akivaizdu, kad jo darbai ne tik konkretizuoja tam tikras sąsajas su muziejininkystės praktika ir istorija, bet ir teigia sąmoningą svajojimą (<i>reverie</i>) kaip papildančią analitinę taktiką šioms sąsajoms užčiuopti: atsižvelgti į tai, ko nuotraukoje tarytum nėra, net ir ten, kur institucinių ir istorinių jėgų persipynimas iš pirmo žvilgsnio atrodo akivaizdus. Tad šiame tekste ne tiek interpretuojamas Weberio nuotraukų turinys, kiek pasinaudojama jomis kaip atspirties tašku aptarti išganingoje dokumentavimo akimirkoje užfiksuotų jėgų išsidėstymą ir užpildyti kai kurioms spragoms ne tik tarp fotografinio atvaizdo kuriamo vidinio ir išorinio plano – „stovinčių priešais fotoaparatai ir už jo, kai nuotrauka fotografuojama, ir esančių kadro viduje ir jo išorėje, kai į ją žiūrime“, – bet ir tarp praeities ir dabarties. Ši pastanga griaua įprastą požiūrį į nuotrauką, bet kokią nuotrauką, kaip į „uždarą atvaizdą – eksternalizuotą ir vertikalų“ ir „perkelia [hermeneutinį] nuotraukos potencialą į galimų jos panaudojimo būdų spektrą, kuris nebūtinai priklauso nuo jos egzistavimo.“² Norint išnagrinėti prieštarinę <i>The Family of Man</i> palikimą, labai svarbu atsižvelgti į tai, kas atsiduria šios nuotraukų serijos išoriniame plane, o tai prašosi atitinkamos tekstinės strategijos, kuri leistų aptarti daugybę reikšmingų detalių, susijusių su</p>	<p>Weberio fotografuojamu objektu, ir kurios, jei būtų įtrauktos į tekstą, pernelyg ap sunkintų mano pasakojimą. Išoriniam nuotraukos planui aptarti skirtas išorinis teksto elementas – išnaša, padėsianti pristatyti neišvengiamai platų, digresijų ir nukrypimų lydimą amžiaus vidurio politikos ir fotografijos sąsajų vaizdą. Kartais greičiausias būdas įveikti atstumą tarp taško A ir taško B taip pat būna painiausias.</p> <p><i>The Family of Man</i> palikimas tapo ilgų ir aršių ginčų objektu. Ar tai ambicingiausia ir sėkmingiausia XX a. vidurio fotografijos paroda, ar meistriška propagandinė kampanija? Diskusijas tik dar labiau paaštrino tai, kad neabejotinas parodos meninis pobūdis ir užmojo mastas neleido jos vertinti vien kaip propagandinės kampanijos. Parodos šalininkai ją gynė kaip demokratinės kultūrinės raiškos pavyzdį³, humanistinį šedevrą, įkvėpta JT chartijos ir jos misijos ginti pamatines žmogaus teises, pažaboti ginkluotus konfliktus ir puoselėti prigimtinį žmogaus orumą ir vertę; parodą, kuri, pasak Davido Damroscho, „toli gražu nepripažindama represinio <i>status quo</i> vardan universalijų vertybių,... iš tikrųjų... skatino aktyvistinę socialinių pokyčių programą, nukreiptą prieš politinės ir ekonominės priespaudos jėgas visame pasaulyje.“⁴ Parodos kritikai, priešingai, atkreipia dėmesį į pastangą universalizuoti, kuria siekiama sulyginti žmogiškosios patirties įvairovę iki atpažįstamo kontūro, mitologizuojant „žmonių bendruomenę“ prieš ją suvienodinant ir pajungiant rinkos jėgoms. Šiame jžūliame politinės sferos įsiveržime į kultūrinę sferą, parodos priešininkų teigimu, Steichenas veikė kaip kultūros atašė užsienio politikos „gerajam policininkui“ Adlai Stevensonui, siekiant „ideologiškai suartinti neokolonijines periferijas su imperiniu centru.“⁵ Tačiau, mano vertinimu, <i>The Family of Man</i> aktualumo dabarčiai palikimas sukasi ne vien apie tai, ar parodą reikėtų ginti, ar smerkti. Taip pat nesu linkęs palaikyti privilegijuoto fotografijos statuso, kaip istoriškos, turinčio įrodomąją galią ar, Ariellos Azoulay žodžiais tariant, „visuotines teises deklaruojančių normatyvinių pareiškimų“⁶ nešėjos. Jeigu minėtos konkuruojančios interpretacijos apie parodos idėją ir tikslą, taip pat ir tariamas fotografijos, kaip „socialinės tiesios“⁷ saugyklos, statusas, iš tiesų išoriškai sietini su <i>The Family of Man</i> atvirai deklaruojamais siekais (sukurti, kaip teigė Edwardas Steichenas, nors ir visa persmelkiančio nerimo epochoje, „pozityvų pareiškimą apie tai, koks</p>
<p style="text-align: center;">IŠNAŠOS</p>	<p>1) Pavyzdžiui, žr. Jeff Weber, <i>An Attempt at a Personal Epistemology: Kunsthalte Leipzig</i> (Amsterdam: Roma Publications, 2018). Šiame leidinyje Weberis dokumentuoja ne tik jo paties organizuotoje projekte erdvėje, <i>Kunsthalte Leipzig</i>, pristatytas parodas, bet ir pokalbį su dalyvavusiais menininkais, renovacijos procesą, kurio metu nenaudojam vitrina virto švartu baltu kubu, ir kitas efemeriškas akimirkas iš trumpalaikio pagal pavadinimą pastovumo regimybę susikūrusio projekto gyvavimo. Alison Hugill apie Weberio polinkį į parodas įtraukti platesnius socialinius ir istorinius kontekstus rašo: „Weberio kūryba nepasiduoda griežtai klasiškajai, nes ji dažnai įsilieja į kitų kūrybą ir yra priklausoma nuo šio žiūros taško; jo nuotraukos yra ne kitų kūrybos dokumentacija, o labai subjektyvus jo aplinkoje aptinkamų gamybos formų katalogas.“ Alison Hugill, „Studio Visit,“ <i>Berlin Art Link</i>, 2016 m. rugsėjo 29 d., https://jeffweber.be/BERLIN-ART-LINK-STUDIO-VISIT (žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 20 d.).</p> <p>2) Ariella Azoulay, „What is a photograph? What is photography?“ <i>Philosophy of Photography</i> Vol. 1 No. 1 (2010): 10, 11.</p> <p>3) Nors Bauhauzo auklėtinis dizaineris Herbertas Bayeras nedirbo su <i>The Family of Man</i>, parodos dizaino koncepcija rėmėsi jo visuminio žiūrėjimo geštalto samprata, kurią iliustruoja „360 laipsnių regėjimo lauko schema“ (dar vadinama „Išplėstiniu regėjimo lauku“). Pasitelktos tokios strategijos, kaip skirtingo mastelių nuotraukų, eksponuojamų įvairiame aukštyje ant galerijos sienų arba laisvai pakabintų erdvėje, grupavimas – šią schemą Bayeris efektyviai panaudojo Steicheno parodoje <i>Road to Victory (Kelias į pergalę)</i>. Žiniasklaidos istorikai, pavyzdžiui, Fredas Turneris, Bayerio dizaino principus apibūdino kaip pastangas ugdyti „demokratinę asmenybę“, galinčią „koordinuoti protus ir valią“, modeliuojant valdymo būdą, pajėgų palaikyti liberaliąją demokratiją ir „skatinti demokratine vienybė neįsikiępint totalitarinės mąstysenos“. Fred Turner, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America,“ <i>Public Culture</i> 24:1 2012: 64, 65.</p> <p>Bayerio parodų dizainas radosi dar jam vadovaujant Bauhauzo spaudos ir reklamos dirbtuvėms, o pradiniu pavidalu buvo įgyvendintas 1930 m. Paryžiuje vykusioje Walterio Gropiuso, Marcelio Breuerio ir László Moholy-Nagy kurtoje parodoje <i>Werkbund</i>. Tačiau, pasak vokiečių kuratorės Iris Dressler, skirtis tarp totalitarinių ir demokratinė eksponavimo formų yra klaidinanti binarinė opozicija. Parodų dizaino, kaip ir dizaino apskritai, ideologinių implikacijų kintamumas</p>	<p>atsispindi paties Bayerio karjeroje, apėmusioje Bauhauzą, profsąjungų, nacionalsocialistų judėjimą iki MoMa indėlių į Amerikos karines pastangas, nors vėliau, radęs prieglobstį Jungtinėse Amerikos Valstijose, jis mėgino pabaltinti savo biografiją. Pakartotina rašydama apie Bayerio karjeros pabaigoje sukurta 1968 metų Bauhauzo retrospektyvą, Dressler teigia, kad ji ir jos bendraktorė siekė suprasti, kodėl naciai, priešingai visuotinai paplitusiai nuomonei laikyti juos kultūros filisteriais, tam tikromis aplinkybėmis rinkosi tapatintis su kosmopolitizmu, siejamu su modernybės estetika. Ji cituoja menotyrininkę Magdalena Drostę: „Naciai ne tik sugriovė Bauhauzą ir atmetė jo pretenzijas į modernizaciją, bet ir patys pasisavino modernias formas, pajungdami jas nacionalsocializmui.“ Šiuo požiūriu, tokios inovacijos, kaip Bayerio išplėstinis regėjimo laukas, kaip ir technologinės inovacijos apskritai, nėra nei savaime progresyvios, nei regresyvos, bet palieka galimybę įvairiais būdais jas instrumentalizuoti. Iris Dressler, „The Bauhaus, the Nazis and German Post War Nation Building Processes,“ <i>bauhaus imaginista</i>, be puslapių.</p> <p>4) David Damrosch, cit. Gerd Hurm, „Reassessing Roland Barthes' Myth of the Family of Man,“ in <i>Reassessing the Family of Man</i>, red. Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamoon Zamir (London and New York: I.B. Tauris, 2018), 37.</p> <p>5) Allan Sekula, „The Traffic in Photographs,“ <i>Art Journal</i>, Vol.41, No. 1 (Spring, 1981): 20.</p> <p>6) Ariella Azoulay, „The Family of Man: A Visual Universal Declaration of Human Rights,“ <i>The Human Snapshot</i>, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr, (Berlin: Sternberg Press, 2013), 20.</p> <p>7) Pavyzdžiui, Augusto Sanderio teiginys, kad fotografija yra „universal kalba“, „globalus bendravimo būdas, galintis įveikti nerastumą ir kalbinių skirtumų barjerus“, prieštarauja kai kurių Sanderio amžininkų išsakytai nuomonei, kad fotografija dangsto socialinę tikrovę ir kad daiktų paviršiuje politiniai sąryšiai anaipol nėra akivaizdūs. Sekula, „The Traffic in Photographs,“, 18, 19, fn. 23.</p> <p>Svarbi šalutinė pastaba: rašyti ką nors baigtinio apie fotografiją sunku iš dalies dėl jos dviprasmiškos padėties tarp instrumentalumo, ontologiskumo ir estetiškumo. Pripažinti šį labilumą būtina norint išsifruoti, ką nuotraukos „kalba“ per kontekstą, kuris verčia jas prabilti, – ar tai būtų epistemologinis, juridinis, ideologinis ar komercinis</p>
	<p>Michael Baers</p>	<p>All That Is Solid Melts into Light</p>
	<p style="text-align: right;">197</p>	

<p>puikus yra gyvenimas, kokie nuostabūs žmonės ir, svarbiausia, kokie jie visame pasaulyje panašūs⁸⁾, juos komplikuoja maršrutas, kuriuo paroda keliavo po pasaulį, globojama Jungtinių Valstijų Informacijos agentūros ir įvairių korporacinių rėmėjų. Paroda dažniausiai buvo rodoma politiškai „karštuosiuose taškuose“⁹⁾, o toks politinis instrumentalizavimas neabejotinai silpnino altruistiškesnių teiginių apie parodą pagrįstumą. Man rūpi, sekant kontekstualizuojančiu Weberio pavyzdžiu, išnagrinėti parodą kaip parodą (<i>exhibition-qua-exhibition</i>) – erdvinę ekspoziciją, neturinčią aiškaus ryšio su jos knyginė forma¹⁰⁾, kurioje aiškiai matyti sudėtingi ir kartais vienas kitam prieštaraujantys ketinimai – asmeniniai / meniniai ir politiniai / ideologiniai – ir kurioje Steichenas ir jo kolegos kuratoriai neatsakingai pasirinko kaip bene paskutinį lankytojų matomą kūrinių pateikti su likusia paroda nederantį vaizdą, t. y. didelio mastelio branduolinio sprogimo nuotrauką. Šiame pasirinkime slypi raktas į <i>The Family of Man</i> kaip į parodą ir kaip istorinį artefaktą, kuris imliai, kaip ant popieriaus atspausdinta fotografija, užfiksuoja Amerikos pokario politinio projekto paradoksus.</p> <p><i>The Family of Man</i>, kaip kultūrinės diplomatijos (širdžių ir protų užkariavimo ar ką, sekant Grego Barnhiselio žodžiais, būtų galima pavadinti „Šaltojo karo modernizmu“) pavyzdys, buvo viena iš šiuolaikinių iniciatyvų (abstrakčiojo ekspresionizmo parodų, šiuolaikinių amerikiečių kompozitorių koncertų, liberalių antikomunistinių literatūrinių žurnalų rėmimo), kuriomis buvo siekiama kelti Amerikos prestižą per kultūrą ir, pasak Valstybės departamento pareigūnės Munos Lee, puoselėti „draugystę tarp vienos tautos ir kitos tautos, tarp vienos šalies piliečių ir kitos šalies piliečių, abipusiais pažinties kanalais, kurie praturtina draugystę tarp žmonių.“¹¹⁾ Tai, kad <i>The Family of Man</i> atsirado šiame sąraše, įtvirtina jos pozicijas pokario Amerikos projekte. Praėjus septyniasdešimčiai metų aiškiai atpažįstami ryškūs šio projekto keliamų paradoksų kontūrai tuomet galėjo dar nebūti tokie akivaizdūs, tačiau anaipol nebuvo galima nepastebėti įkaitusios politinės atmosferos, su kuria paroda susidūrė keliaudama po pasaulį. Ypač tokiam veikėjui, kaip Steichenas, kuris 1995 m. turėjo sukaupęs beveik penkiolikos metų darbo su JAV kariuomene patirtį ir dirbdamas MoMA muziejuje neabejotinai turėjo žinoti apie Amerikos finansininkų, užsienio politikos</p>	<p>formuotojų ir besiformuojančio slaptųjų žvalgybos operacijų lauko tarpusavio ryšius.¹²⁾</p> <p>Čia, kaip ir kituose Šaltojo karo modernizmo pavyzdžiuose, galima įžvelgti sąmoningą vengimą, pasireiškiantį per atotrūkį tarp Steicheno ir jo bendradarbių ambicijų (kolegoms adresuotame kvietimo laiške Dorothea Lange rašo, kad paroda bus kuriama „iš aistringų ir atsidavusių tikėjimo Žmogumi“¹³⁾) ir to, kad ji galiausiai buvo panaudota veikti kaip keliaujantis kultūros ambasadorius, skelbiantis JT žmogaus teisių chartijos ir pliuralistines humanizmo vertybes apskritai ir (netiesiogiai) JAV užsienio politikos tikslus. Pastarieji, nors ir grįsti rinkos ir liberaliosios demokratijos vertybėmis, kėlė savų keblumų, nes šių tikslų įgyvendinimas kartais reikalavo sugriauti arba nuversti JAV (t. y. kapitalo) interesams keliančiomis grėsmę laikytas demokratiškai išrinktas vyriausybės, kur daryti tai buvo patogiu, arba remti akivaizdžiai represinius ir nedemokratinis režimus, kur tikslinga. Atotrūkį tarp atvirai deklaruojamų vertybių ir diskretiškai siekiamų tikslų atspindi parodos maršrutas jos atidarymo metais (1995 m.), apėmęs Berlyną, Miuncheną, Mumbajų, Meksiką ir Gvatemalą.¹⁴⁾ Sudėtingos Berlyno ir Miuncheno istorijos aiškinti nereikia; Mumbajuje buvo praėję vos septyneri metai nuo Indijos nepriklausomybės paskelbimo¹⁵⁾; Meksikas po trumpai blykstelėjusio progresyvaus Cárdenaso prezidentavimo buvo sostinė šalies, kurios nacionaliniu prioritetu tapo nuolaidžiai Jungtinėms Valstijoms ir JAV korporacijų interesams; o Gvatemala... Prisimindamas šią parodą, Steichenas savo autobiografijoje pasakoja, kaip vietiniai Gvatemalos gyventojai vaikščiojo po parodą ir „su didžiausiu susidomėjimu įdėmiai tyrinėjo kiekvieną nuotrauką“. Šis susitikimas tapo pagrindu garsiajai citatai apie parodos paveiklumą žiūrovams: „...žmonės auditorijoje žiūrėjo į nuotraukas, o žmonės iš nuotraukų – į auditoriją.“¹⁶⁾ Šios semiotinės diados užribyje liko metais anksčiau įvykęs ČŽV remtas perversmas, per kurį buvo nušalintas Gvatemalos prezidentas Jacobo Arbenzas netrukus po jo triumfo antruosiuose prezidento rinkimuose, kurie vyko 1950 m., žlugus JAV remiamam diktatoriui Jorge Ubico.</p>	<p>LI</p>	
<p>8) Edward Steichen, "The Museum of Modern Art and the 'The Family of Man,'" <i>A Life in Photography</i> (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963), 13 skyrius.</p> <p>9) Sekula, "The Traffic in Photographs," 20.</p> <p>10) Minėtame tekste Sekula, kalbėdamas apie parodą, vienoje vietoje staiga pereiną nuo <i>The Family of Man</i>, kaip parodos, prie jos, kaip knygos, analizės.</p> <p>11) Cit.: Greg Barnhisel, <i>Cold War Modernists: Art, Literature & American Cultural Diplomacy</i> (New York: Columbia University Press, 2015), 11.</p> <p>12) Kai buvo kuriama <i>The Family of Man</i>, tuometinis MoMA prezidentas, vienas iš MoMA įkūrėjų (1929 m.) Libby Rockefeller sūnus Nelsonas, anksčiau vadovavęs JAV vyriausybės karo meto žvalgybos agentūrai Lotynų Amerikoje kaip Tarpamerikinių reikalų koordinatorius (CIAA), taip pat buvo vienas iš <i>Rockefeller Brothers</i> fondo (Niujorke veikiančios ekspertų grupės, kuriai vyriausybė pavedė atlikti užsienio reikalų tyrimus) globėjų. Eidamas šias pareigas, taip pat ir dėl to kad 1954 m. prezidentas Eisenhoweris paskyrė jį specialiuoju patarėju Šaltojo karo strategijos klausimais, šeštojo dešimtmečio pradžioje Nelsonas gaudavo ČŽV vadovo Alleno Dulleso ir jo padėjėjo Tomo Bradeno instruktažus. Kaip išsamiai aprašė rašytoja Frances Stonor Saunders, šeštajame dešimtmetyje MoMA turėjo daug ryšių su žvalgybos bendruomene. Tarp ryšių su žvalgyba turinčių MoMA globėjų buvo CBS savininkas Williamas Paley ir investicijų bankininkas Johnas „Jock“ Hay Whitney, o Williamas Burdenas, 1940 m. pirmininkavęs MoMA Patariamajam komitetui, o vėliau paskirtas eiti tas pačias pareigas MoMA Muziejiaus kolektyvų komitete (ir 1956 m. galiausiai tapo MoMA valdybos pirmininku) buvo dar vienas Šaltojo karo valdžios sluoksnių veikėjas. Burdenas, buvęs valstybės sekretorius, atsakingas už oro siesiekimą, karo metais dirbo Rockefellerio CIAA, o vėliau tapo <i>Fairfield</i> fondo – liūdnei pagarsėjusio ČŽV „padalinio“, susijusio su šešėline ČŽV kultūros organizacija – Kultūros laisvės kongresu (<i>Congress for Cultural Freedom</i>, CCF) – prezidentu. MoMA direktorius René d'Harnoncourt'as karo metais taip pat dirbo CIAA, o šeštajame dešimtmetyje, kaip atviras neva liberalių ir demokratinio modernaus meno vertybių („bėgalinės įvairovės ir nesibaigiančių tyrinėjimų“) gynėjas, agitavo kongresą finansuoti prieš komunizmą nukreiptą kultūrinę kampaniją. (Pats Steichenas, net būdamas MoMA fotografijos departamento direktoriumi, oficialioje USIA</p>	<p>korrespondencijoje apie parodą nuolat vadinamas „Kapitonu Steichenu“ pagal dar Antrojo pasaulinio karo metais jam suteiktą karinį laipsnį.) Frances Stonor Saunders, <i>The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters</i> (New York: The New Press, 2000), 260–263.</p> <p>Nors <i>The Family of Man</i> išvengė tiesioginio instrumentlizavimo, kurį ČŽV per CFF taikė abstrakčiam ekspresionizmui, tačiau šių institucijų įtaka vis tiek buvo artimai juntama, turint galvoje, kad MoMA globėjai žinojo apie slaptą šių institucijų veikimą, ypač MoMA muziejiaus kilnojamų parodų programos kontekste. Pavyzdžiui, kai MoMA sutiko 1952 m. CFF organizuotam <i>Masterpieces (Sedevrų)</i> festivaliui Paryžiuje tiecti meno ekspoziciją, „jie tai darė su globėju, puikiai žinojusių apie ČŽV vaidmenį šioje organizacijoje, pritarimu“, įskaitant ir parodos kuratorių Jamesą Johnsoną Sweeney – MoMA patariamojo komiteto ir Amerikos kultūros laisvės komiteto narį (Stonor Saunders, 262). Vienintelė sąsaja, kurią pavyko aptikti tarp ČŽV (per CFF) ir <i>The Family of Man</i>, yra tai, kad į parodą buvo įtrauktas <i>Bolivijos kalnakasio portretas (Portrait of a Bolivian Miner)</i>, kurio autorius – Čilės fotografas, žurnalistas ir su CCF siejamo žurnalo <i>Politica, Cultura e Economia</i> redaktorius Marcosas Chamúdesas. Paz Guevara, "Exhibition as Medium for Geopolitical Operations: Digging Up the Exhibitions of the Congress for Cultural Freedom," <i>Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War</i>, red. Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara, Antonia Majaca (Berlin: Sternberg Press, 2021), 321.</p> <p>13) Dorothea Lange, laiškas, 1953 m. sausio 16 d., cit. in Szarkowski, "The Family of Man," 24.</p> <p>14) Šiame išsišakojime slypi įdomus paradoksas, būdingas daugeliui XX a. šeštojo dešimtmečio amerikiečių kultūrinės produkcijos pavyzdžių – tai stiprėjantis atotrūkis tarp regimybės ir tikrovės. Šis atotrūkis tapo viena iš <i>film noir</i> temų, materializavosi hermetiškoje pokario priemiesčių plėtoje ir, kas ypač aktualu šioje esė, juo buvo manipuliuojama vykdam minkštosios galios operacijas, pavyzdžiui, tokias, kokių ėmėsi CCF. Šiai tendencijai galima priskirti ir prieštaravimus paties Steicheno pareiškimuose apie tai, kad trijose ankstesnėse parodose jam nepavyko vienareikšmiškai pasisakyti prieš karą (t. y. nors „trijose parodose [jis] parodė karą visu niūrumu“, jam nepavyko aiškiai išreikšti savo paties antikarinės pozicijos, o kartu įkvėpti „žmones imtis atvirų ir vieningų veiksmų prieš patį karą“, nepaisant fakto, kad parodos buvo surengtos siekiant karo</p>	<p>metu propaguoti Amerikos kariuomenę). Minėdamas šią aplinkybę, nesiekiu kaltinti Steicheno, bet noriu atkreipti dėmesį, kad minkštoji galia, svyruodama tarp nekaltumo ir bendrininkavimo, veiksmingiausiai reiškiasi tarpe tarp patiklumo ir cinizmo. Cit.: Turner, "The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America," 59.</p> <p>15) Įpusėjęs šeštajam dešimtmečiui, Amerikos užsienio politikoje įsitvirtino ir iki pat Šaltojo karo pabaigos išliko požiūris, kad komunistinis antikolonijinių kovų komunistinių dėmuo yra pavaldus nacionalistiniams siekiams, o ne universalį jėga. Kaip rašo Davidas Halberstamas, Kinijos žlugimas, makartizmo įsigalėjimas ir įsiplieskęs Korėjos karas smarkiai paveikė Amerikos vidaus ir užsienio politiką, „ir dabar buvo mažiau linkstama į Prancūzijos karą [pavyzdžiui, Indokinijoje, bendrai tendencijai iliustruoti] žiūrėti kaip į kolonijinį karą [ir] labiau kaip į Vakarų karą prieš komunistus...“. Tačiau JAV tebeturėjo svarių priešasčių užsienyje prisistatyti dekolonizuotų tautų sąjungininke, tai lėmė istorinės ištakos ir siauresni, su kova prieš Sovietų Sąjungos įtaką susiję užsienio politikos tikslai. David Halberstam, <i>The Best and the Brightest</i> (New York: Balantine Books, 1972), 120.</p> <p>16) Edward Steichen, <i>A Life in Pictures</i>, be puslapių. Jei šia paroda iš tikrųjų buvo siekiama sukurti tokio pobūdžio vizualinį gešaltą, reikalinga atsižvelgti į Lacano <i>meconnaissance</i>, kaip „aš“ formuojantį veiksni, todėl ši universalus atpažinimo akimirka drauge yra ir klaidingo atpažinimo akimirka. JAV informacijos tarnyba (<i>United States Information Service</i>, USIS) savo ataskaitoje iš Gvatemalos pažymi „didžiulį parodos patrauklumą visiems žmonių sluoksniams“ ir cituoja anoniminių reporterių: „Buvo malonu stebėti vargšų ir nepasiturinčių žmonių reakciją. Paroda brandi ir sofistikuota, tačiau iš veidų matėsi, kad paprasti žmonės ją suprato.“ United States Information Service report on Guatemala City exhibition, be puslapių, 1955.</p> <p>17) Museum of Modern Art, pranešimas spaudai <i>The Family of Man</i> atidarymo proga. 1955 m. sausio 24 d.</p> <p>18) Tim Weiner, <i>Legacy of Ashes: The History of the CIA</i> (New York, London, Toronto, Sidney, Auckland: Doubleday, 2007), 123.</p> <p>19) Tokio masto sprogimą iš tikrųjų sunku išlaikyti paslaptje. Po bandymo praėjus kelioms dienoms, 1952 m. lapkričio 1 d., žurnalo <i>Life</i> žurnalistas Clay Blairas</p>	<p>IŠNAŠOS</p>
<p>198</p>	<p>All That Is Solid Melts into Light</p>	<p>Michael Baers</p>	

LT	<p>Tai, kad Steichenas užėmė svarbią vietą Amerikos valdžios struktūrose, gal ir galėjo paskatinti jo atsargumą neminėti perversmo Gvatemaloje, tačiau penkerių metų iki <i>The Family of Man</i> debiuto, praleistų kartu su Dorothea Lange ir asistentu Wayne'u Milleriu variantai maždaug nuo dviejų iki keturių milijonų nuotraukų¹⁷, tikrai turėjo pakakti susipažinti su CŽV taikytomis priemonėmis. Per šį laikotarpį CŽV užsienyje įvykdė daugiau kaip du šimtus slaptų operacijų¹⁸, įskaitant perversmą Gvatemaloje, Mohamedo Mossadegho nuvertimą Irane ir Somozos režimo įvedimą Nikaragoje (padedant JAV jūrų pėstininkams). Žinoma, Amerikos slaptosios operacijos buvo kruopščiai pritaikytos veikti siauroje zonoje tarp klaidinimo, įtikinamo paneigiamumo ir visuomenės patiklumo, todėl tikėtina, kad Steichenas ir jo bendradarbiai galėjo nežinoti apie machinacijas užsienio įvykių užkulisiuose, net ir turint omenyje glaudžius MoMA ryšius su žvalgybos tarnybomis. Tačiau įtikinamo paneigiamumo principą kur kas sunkiau pritaikyti pirmąkart sėkmingai įgyvendintam didelio masto termobranduolinio ginklo („vandenilinės bombos“) bandymui, įvykdytam likus kelioms dienoms iki 1952 m. JAV prezidento rinkimų. Šis bandymas, kurį mėginta neigti iki pat 1954 m., iš karto sukėlė įtarimų šalies viduje ir užsienyje.¹⁹ Uždelstas informacijos apie termobranduolinio užtaiso bandymą kodiniu pavadinimu „MIKE“ (dalis bandymų serijos „Operation Ivy“) paviešinimas galėjo paskatinti Steicheną ir jo kolegas į parodos dėmesio centrą iškelti branduolinės destrukcijos nuotrauką, tačiau šis veiksma – žymintis nuotolį nuo parodoje dominuojančio į žmones orientuoto fotožurnalistinio požiūrio (ir viena iš nedaugelio parodoje eksponuojamų darbų be nurodytos autorystės) – sukelia (be abejonės, sąmoningai surežisuotą) gilų kognityvinį disonansą. Termobranduolinio užtaiso bandymo nuotrauką, dialektiškai rekuperatyviu judesiu sukomplektuotą su viena Jungtinių Tautų nuotrauka ir vaikus vaizduojančių nuotraukų rinkiniu, netgi būtų galima vertinti kaip priešpriešą iš observatorijos darytai Paukščių Tako nuotraukai – pirmajam lankytojus pasitinkančiam vaizdui. Šis sugretinimas įrėmina parodą tarp dviejų priešingų polių²⁰ – visuotinės kūrybos ir visuotinės destrukcijos, pabrėždamas žmonijos trapumą šlovingame ir kartu grėsmingame pasaulyje ir išryškindamas nepaprastai stiprią emocinę reakciją, kurią Steichenas norėjo sukelti žiūrovams. (Šiuolaikiniam žiūrovui šis sprendimas rezonuoja dar ir su tuo, kaip</p>	<p>Allanas Sekula apibūdina fotografijos praktiką, kaip persekiojamą dviejų dvasių, kalbančių „sudaiktinančio technokratinio objektyvizmo balsu ir atperkančiu liberalaus subjektyvizmo balsu.“²¹)</p> <p>Vis dėlto, nepaisant to, kad <i>Ivy Mike</i> nuotrauka užėmė centrinę vietą parodos organizatoriaus ekspozicijoje, jos vaidmuo parodos kontekste yra nestabilus, iteratyvus. Baigiamojoje salėje įkurdinta sieninė nuotrauka iš trijų plokščių buvo vienintelė spalvota visoje parodoje (bent jau pirmojoje ekspozicijoje Niujorko Modernaus meno muziejuje); vienas iš nedaugelio smurto momentą vaizduojančių darbų (kituose pavaizduoti karo padariniai); be to, ji nepateko į katalogą²², nors prabangiam leidime yra keletas parodos vaizdų, kuriuose matyti ir <i>Ivy Mike</i> nuotrauka.</p> <p>Kaip interpretuoti šiuos nenuoseklumus? Tai, kad toks nestabilumas siejamas su tokiu svarbiu parodos scenografijai vaizdu, gali būti išorinio pasipriešinimo jo įtraukimui ženklas arba nurodyti j iš dalies pripažįstamą nenuoseklumą, kai pamokanti istorija apie naujai išrastą žmonijos masinio naikinimo potencialą pateikiama kaip antikarinė žinutė, pasitelkianti liudijimus apie Jungtinių Amerikos Valstijų naikinamąją galią.²³ Tai gali būti ir nestabilus <i>The Family of Man</i> statuso tarp meno ir propagandos požymis.²⁴ Tai tik spėjimas. Tačiau Weberio restauravimo proceso dokumentacija iškelia akivaizdų klausimą, tiesiogiai atliepiantį paskutinę prielaidą: kam restauruoti nuotrauką, jeigu ją galima reprodukuoti iki begalybės?²⁵ Kam skirti tiek daug laiko ir pastangų trims plokštėms valyti, apdoroti priešgrybeliniu preparatu, šalinti laikui bėgant susibraiziusį, sutrūkinėjusį ir spalvą pakeitusį laką, restauruoti drėgmės pažeistą popierių ir galiausiai retu suoti plokštes akvareliniais dažais?²⁶</p> <p>Atsakymas į šiuos klausimus parodo, kiek <i>The Family of Man</i> rengėjai iš tikrųjų vertino parodos medžiagą ir kiek, nepaisant universalistinės idėjos, paroda buvo savo laikmečio produktas. Priešingai polinkiu tapatinti parodą su bestseleriu tapusiu katalogu (rašant šį tekstą, ant mano darbo stalo guli aptriušęs katalogas iš pirmosios parodos ekspozicijos MoMA muziejuje), <i>The Family of Man</i> kaip paroda – be to, kad pasižymi erdvinio geštalu, kuris visiškai skiriasi nuo jos knyginės formos –</p>	
IŠNAŠOS	<p>Jaunesnysis kreipėsi į Gynybos departamentą su prašymu pakomentuoti šį įvykį. Lapkričio 7 d. istoriją paviešinęs laikraštis <i>Los Angeles Times</i>, lapkričio 9 d. paskelbė dar vieną straipsnį, kuriame išryškėjo Atominės energijos komisijos nenoras įvykio komentuoti. Lapkričio 17 d. <i>New York Times</i> pirmajame puslapyje pasirodė straipsnis, kurio antraštė tyrimas dėl informacijos nutekimo Gynybos departamente. Sprogimo faktas pagaliau pripažintas 1954 m. balandžio 1 d., tikriausiai reaguojant į visuomenėje kilusius atgarsius po kovo 1 d. patirto <i>Castle Bravo</i> bandymo fiasko (pirmasis naudojimui pritaikytos atominės bombos bandymas baigėsi taip katastrofiškai, kad JAV vyriausybė neturėjo kitos išeities, kaip prisipažinti jį įvykdžiusi). Tai buvo padaryta per televiziją transliuotame filme – daug ilgesnio specialiai prezidentui Eisenhoweriui kurto filmo sutrumpintoje versijoje. Nors filmas neturėjo būti platinamas užsienyje, kad dar labiau nekurstytų tarptautinės bendruomenės nusistatymo prieš branduolinius bandymus, tarptautinė bendruomenė reagavo greitai. Sovietų Sąjunga perspėjo savo gyventojus, kad šie ginklai gali sunaikinti „tūkstančių metų žmonijos darbo vaisius“, ministras pirmininkas Nehru paragino JAV ir SSRS nutraukti visus bandymus su termobranduolinėmis bombomis, o Jungtinėje Karalystėje transliuotą laidą pažiūrėjo apie 8 mln. žmonių. Taigi parodos <i>The Family of Man</i> organizatoriams teko sunkus pasirinkimas: ignoruoti didėjančią branduolinio susinaikinimo grėsmę arba panaudoti ją kaip priemonę parodos antikarinei idėjai pabrėžti. Alex Wellerstein, „The Ivy MIKE leak.“ Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog, 2012 m. birželio 13 d., žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 9 d., http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/06/13/weekly-document-ivy-mike-leak-1952/; Alex Wellerstein, „Declassifying the Ivy Mike film (1953).“ Restricted Data: The Nuclear Secrecy Blog, 2012 m. vasario 8 d., žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 9 d., http://blog.nuclearsecrecy.com/2012/02/08/weekly-document-13-declassifying-the-ivy-mike-film-1953/.</p> <p>20) Išskyrus <i>The Family of Man</i> parodą Ciuriche, kur dėl <i>Kunstgewerbemuseum</i> išplanavimo Paukščių Tako ir „Ivy Mike“ atominės bombos nuotraukos atsidūrė greta viena kitos.</p> <p>21) Sekula, „The Traffic in Photographs.“ 20.</p> <p>22) Pasak Shamoona Zamir, j knyga taip pat nepateko ir vienuoliktą pirmosios MoMA parodos savaitę pašalinta nuotrauka, vaizduojanti mirtinai nulinčiuotą ir prie medžio priristą jauną afroamerikietį, kurio rankas tvirtai riša virvė,</p>	<p>ištempta kažkur toliau už kadro. Shamoona Zamir, „Structures of Rhyme, Forms of Participation: The Family of Man as Exhibition.“ <i>The Family of Man Revisited: Photography in a Global Age</i>, red., Gerd Hurm, Anke Reitz, Shamoona Zamir (London: I.B. Tauris, 2018), 143.</p> <p>23) Iš parodos pašalinta linčo nuotrauka Sekula savo esė gretina su Japonijos parodos organizatorių reikalavimu įtraukti į parodą „didelę fotografinę freską“, vaizduojančią ant Hirosimos ir Nagasakio nemustų atominių bombų aukas, „taip priešintis fotoesė ahistoriškumui“. Sekula teiginys sudaro klaidingą įspūdį dėl keleto priežasčių. Pirmą, jis verčia skaitytoją manyti, kad Japonijoje buvo surengta tik viena paroda, nors iš tikrųjų <i>The Family of Man</i> per devesis metus parodyta 27 skirtinguose Japonijos miestuose. Antra, Japonijos organizatorių reikalavimo esmė iš tikrųjų buvo visai kita. Remiantis Rene d’Harnoncourt’o liudijimu, didelio formato sieninis spaudinys – nuniokoto Nagasakio nuotrauka, kurią papildė virš jos eksponuotos mažesnio formato išgyvenusiųjų nuotraukos – į parodą Tokijuje pateko per nesusipratimą. 1955 m. rudenį, lankydamasis Japonijoje, Steichenas vienas iš Japonijoje vykusias parodas rėmusio laikraščio <i>Nihon Keizai Shimbun</i> vyriausiųjų redaktorių Jiro Enjoji išreiškė susižavėjimą fotografijos knyga, kurioje vaizduojami atominių bombų padariniai. Manoma, kad Tokijo parodos organizatoriai klaidingai interpretavo tai kaip leidimą įtraukti šias nuotraukas į parodą. Steichenas iš tiesų sutiko į parodą įtraukti keletą nuotraukų iš Japonijos gyvenimo, kurias pats asmeniškai atrinko iš galybės jam atsiųstų pavyzdžių, po to, kai Enjoji pareiškė, jog specialiai šiam tikslui suburtam komitetui atrankos procesas pasirodė per sudėtingas, juk „<i>The Family of Man</i> koncepcija yra tokia kilni ir didinga, ir jie neaitakė atsakomybės svorio. Steichenas atrinko tris nuotraukas, tačiau tarp jų nepakliuvo nei viena iš Nagasakio. Po parodos Tokijuje atidarymo 1956 m. kovą API žurnalistas paprašė Steicheno pakomentuoti Nagasakio freską, dėl kurios, Tokijo organizatorių teigimu, buvo susitarta iš anksto (ir kuri per Japonijos imperatoriaus vizitą kovo 23 d., praėjus trims dienoms po parodos atidarymo, buvo uždegtai raudona užuolaida). Steichenas paneigė davęs sutikimą ir nedelsdamas išplatino oficialų pranešimą. Jame išsakė nuomonę, kad įtraukti freską į parodą „prilygtų berti druską ant atviros žaidvos“, ir nurodė Tokijo organizatoriams nedelsiant ją pašalinti. Vėliau telefonu ir telegrafu vykusioje diskusijoje tarp MoMA, Steicheno ir Enjoji, pasak d’Harnoncourt’o, Enjoji teigė, kad freska „praturtino parodą“, o Steicheno manymu, ji „prieštaravo esminei parodos idėjai – pabrėžti</p> <p>žmogiškosios patirties universalumą“, todėl privalėjo būti pašalinta. Enjoji perspėjo, kad freskos pašalinimas sukeltų daugiau diskusijų nei leidimas ją palikti, tačiau Steichenas buvo nepalenkiamas. Galiausiai buvo pasiektas kompromisas. Nutarta freską pašalinti, o jos vietoje, ant juodai nudažytos sienos, pakabinti j parodą jau įtrauktą Nagasakio nuotrauką, vaizduojančią vaiką, kurio veide matyti nežymūs atominio sprogiomo sukelti sužeidimai. Kai kitą pirmadienį laikraščio <i>Asahi Shimbun</i> žurnalistas paskambino j MoMA ir paprašė patikslinti informaciją, nes pranešimai iš Tokijo vis dar buvo migloti, Steicheno vardu buvo išplatinas pranešimas, kurio dalis skambėjo taip: „Paprastai pašalinti šias nuotraukas, nes parodoje THE FAMILY OF MAN siekiama atkleisti visos žmonijos džiaugsmus, siekius ir vargus, todėl joks, kad ir koks jaudinantis ar reikšmingas, įvykis negali būti išsamiai nušviestas neiškreipiant universalios parodos idėjos.“</p> <p>Geriau pagalvojus, galima teigti, kad Sekula yra teisus, vertindamas <i>The Family of Man</i> kaip ahistorinę parodą. Tai liudija ir akivaizdžiai pokalbyje su Enjoji matomas Steicheno priešinimasis bet kokiai konkretizavimo formai, kuri leistų įžvelgti politikos įtaką žmogaus patirčiai. Tačiau Sekulos papasakota redukuota šio nutikimo versija, nutylint svarbias detales ir sukuriant skaitytojui tendencingą įspūdį, leidžia jį patį apkaltinti ahistoriškumu. Modernaus meno muziejaus (MoMA) direktoriaus Rene d’Harnoncourt’ laiškas Jungtinių Valstijų informacijos agentūros direktoriui Theodore’ui Streibertui, Niujorkas, 1956 m. kovo 26 d.</p> <p>24) Kaip jau minėta, XX a. šeštojo dešimtmečio pradžioje propagandos ir vaizduojamojo meno persidengimas buvo įprastas Amerikos minkštosios galios veikimo laukas. Tendencija pasitelkti meno propaguojant „universalias“ vertybes aiškiai išreiškta Nelsono Rockefellerio kalboje per <i>The Family of Man</i> parodos atidarymą MoMA muziejuje, kurioje jis teigė, kad „visuose žmonių santykiuose galima aptikti bendrą tikslų sistemą – pakankamai plačią, kad apimtų visos žmonijos viltis ir siekius“. Šias nuotaikas (Amerikos siekių kontekste) papildė <i>New York Herald Tribune</i> vyriausiasis redaktorius Augustas Heckscheris, metais anksčiau vykusiose MoMA 25-mečio iškilmėse pasakytoje įžanginėje kalboje teigęs, kad šiuolaikinis menas yra netiesioginė „kova su tironija“, juk „Žinome, kad kur įsigali tironija, nesvarbu, po fašizmo ar komunizmo skėčiu, šiuolaikinis menas sunaikinamas ir išstremiamas“ (MoMA pranešimas spaudai). Kalbėdamas apie fotografijos statusą vaizduojamojo meno atžvilgiu, Sekula pažymi, kad nors <i>The Family</i></p>	
	Michael Baers	All That Is Solid Melts into Light	199

	<p>toli gražu negali būti reprodukuojama iki begalybės. Tiesą sakant, Klervo pilyje rodoma ekspozicija yra paskutinė nepažeista parodos versija. Iš pradžių buvo išspausdintos devynios parodos versijos, MoMA versija pažymėta OV (originali versija), o kitos – raidėmis nuo A iki H.²⁷ Šios versijos visą dešimtmetį nuo 1955 m. iki 1965 m. praleido keliaudamos po pasaulį iš vieno miesto į kitą. Kai fotografijos įgaudavo nusidėvėjimo požymių, jos būdavo sunaikinamos, o parodos versijos sujungiamos: pavyzdžiui, 1959 m. Maskvoje rodytas spaudinių rinkinys iš tikrųjų buvo iš A rinkinio ir kitų spaudinių sudaryta frankenšteiniška versija. 1965 m. parodai atvykus į Steicheno protėvių gimtinę Liuksemburgą, visų kitų parodos versijų sudėtis jau buvo išardyta²⁸, įskaitant ir saugotą MoMa muziejuje, o Liuksemburgo vyriausybei buvo padovanotas paskutinis išlikęs nepažeistas rinkinys C (arba 3).²⁹ Pats <i>The Family of Man</i> parodą sudarančių 503 spaudinių (kart 9) išsklaidymo faktas rodo, kad jie nelaikyti kultūriškai reikšmingais patys savaime, nei vertingais istoriniu, ne-estetiniu požiūriu kartu paėmus, bet vertinti labiau kaip tam tikram tikslui parengta muziejinė ekspozicija³⁰, kurią numatyta panaudojus sunaikinti. Turint omenyje, su kiek fotomenininkų (kai kurie iš jų vėliau atsisakė dalyvauti parodoje) teisių turėtojų reikėtų susisiekti norint atspausdinti naują parodos spaudinių rinkinį ir kaip tai būtų sunku padaryti, užduotis iš naujo atkurti erdvinę parodos patirtį susiduria su beveik neįveikiamomis kliūtimis.</p> <p>Taigi, be Jeffo Weberio sprendimo sukurti antitezišką <i>The Family of Man</i> reprezentaciją, jo nuotraukos, dokumentuojančios restauravimo procesą, kurio poreikis kilo iš MoMA ir USIA rūpinimosi (ar nesirūpinimo) savo medžiaga, taip pat tiesiogiai tame pačiame kadre perdengia du skirtingus laikotarpius ir verčia žiūrovą atsigręžti į tarpsnį tarp tada ir dabar. Parodą <i>The Family of Man</i> suformavo laikmetis, užtemdytas branduolinio karo grėsmės ir dvišalio pasaulinių jėgų išsidėstymo, maitinamas viltimis, kad Jungtinės Tautos pajėgs užtikrinti ilgalaikę taiką ir visuotinį teisingumą, o Weberio užfiksuoti restauravimo darbai vyko tuo metu, kai silpnėjančią Amerikos hegemoniją keitė naujai kilusios daugiašalės kovos dėl galios (pavyzdžiui, tarp „liberalių“ Vakarų ir „autoritarinių“ Rytų) ir tapo daugiau nei akivaizdu, kad Jungtinės Tautos neturi pakankamai priemonių spręsti regioniniams, o juo labiau pasauliniams</p>	<p>konfliktams. Užtikrintumą (tvirtą, nuo bet kokio konteksto atsietą nuotraukos pranešimą) mūsų gyvenamoje rekursyvioje akimirkoje pakeitė netikrumas, kur viskas yra kontekstualu ir dviprasmiška. Mėgindamas pateikti naują istorinį vertinimą ir Weberio kūrybos paskatintas, stengiausi atkreipti dėmesį į dvejas ir svyravimus, kuriuos parašėse mums atskleidžia <i>Ivy Mike</i> nuotrauka, žengdama į neapibrėžtą teritoriją tarp netikėto atradimo ir spėlionės, primindama už kadro turėjusią likti istoriją. Kitaip tariant, savo nuotraukose Weberis užfiksuoja veikusių jėgų pluoštą ir reflektuoja jas atgal į mus, vaizduodamas keistą, bet lemtingą virsmą tarp valios išsaugoti ir valios naikinti, atsiskleidžiantį per darbą, įdėtą restauruojant milžinišku mastu išsiveržusios griaunamosios jėgos reprezentaciją. Vis dėlto pagrindinė dichotomija kyla ne tarp kūrimo ir destrukcijos, bet tarp destrukcijos ir tariamo sunaikinimo.³¹</p>	LT
	<p><i>of Man</i> tikslai atitiko CŽV remiamą abstrakčiosios ekspresionistinės tapybos parodų (tapusių didžiulio priešiško antikomunistinių kongresmenų gretose objektu) keliamus tikslus, kadangi „formalioji <i>The Family of Man</i> retorika“ buvo fotožurnalistinis realizmas, „panašių prieštaravimų nekilo“, net ir nepaisant nemažo kairiųjų pažiūrų autorių dalyvavimo. Sekula, „The Traffic in Photographs,” 20.</p> <p>25) Christopheris Phillipsas savo 1982 m. esė apie MoMA fotografijos skyrių pradeda Walterio Benjaminio epigrafu: „Pavyzdžiui, iš bet kokio fotografijos spaudinio galima padaryti begalę spaudinių; tikėtis „autentiškumo“ beprasmiška.“ Christopher Phillips, „The Judgement Seat of Photography,” <i>Spalis</i>, Vol. 22 (Ruduo, 1982), 27–63.</p> <p>26) Elektroniniame susirašinėjame su šio teksto autoriumi, Jeffas Weberis pažymėjo aiškiai prisimenantis pokalbį su vyriausiąja restauratore Silvia Berselli, kuriame ji teigė, kad „vienas iš daugiausiai žalos sukėlusių veiksnių buvo ant kai kurių spaudinių aptiktos kokakolos dėmės, atsiradusios dėl to, kad turistai greičiausiai lietė nuotraukas pirštais“. Šį faktą jis prisiminė sužinojęs, kad <i>Coca-Cola</i> rėmė parodą Pietų Afrikos Respublikoje – šią aplinkybę savo tekste pažymi ir Allanas Sekula. Johannesburge eksponuotas spaudinių rinkinys skyrėsi nuo padovanoto Liuksemburgui, todėl galima daryti prielaidą, kad <i>Coca-Cola</i> rėmė daugiau nei vieną parodą arba kad <i>The Family of Man</i> eksponavusiose įstaigose buvo galima lengvai įsigyti gaiviųjų gėrimų.</p> <p>27) Klervo pilies parengtame parodos kelionės maršrute naudojamas žymėjimas raidėmis, o MoMA dokumentuose – raidėmis ir skaičiais (žymėjimas raidėmis naudojamas parodos versijų inventoriaus sąrašė), nors pats šio fakto paminėjimas gali būti perdėto autoriaus skrupulingo išdava.</p> <p>28) Nėra jokių požymių, kad būta vienos procedūros, pagal kurią būtų sprendžiamas šeštajame dešimtmetyje pagamintų devynias parodos <i>The Family of Man</i> versijas sudarančių šimtų fotospaudinių likimas. MoMA Kilnojamų parodų departamento archyvų dokumentuose prie parodos versijų pažymima, kad jos buvo „išsklaidytos“, ir pateikiama data, kada tai įvyko (pavyzdžiui Versija 2 [arba B], eksponuota Gvatemaloje, Johannesburge, Mumbajuje, Kaire ir kitur, išsklaidyta 1963 m.). (Edward Steichen Archives, Museum of Modern Art, „International versions and circulation,” SP-ICE-10-55 VII 145.2.) Be to, sutartyje tarp MoMA ir USIA nuosavybės teisė į spaudinius suteikta Jungtinių Valstijų vyriausybei, tačiau tolesniam jų likimui neskirtas nei vienas</p>	<p>paragrafas. Viename 1963 m. laiške rašoma, kad „[t]urint galvoje ilgą ir įspūdingą parodos istoriją, suprantama, kad iki šių dienų išliko tik viena gerokai susidėvėjusi parodos versija...“ Antrinėje rinkoje kartais pasirodo pavienių parodos spaudinių, tai tik patvirtinta prielaidą, kad „išsklaidymas“ reiškė, jog nesunaikinti egzemplioriai buvo perleidžiami privatiems asmenims.</p> <p>29) Ši parodos versija didžiąją savo gyvavimo dalį praleido keliaudama po Europą, įskaitant 1958 m. Ciuricho <i>Kunstgewerbemuseum</i> vykusią parodą, kur dėl šios institucijos išplanavimo Paukščių Tako ir <i>Ivy Mike</i> nuotraukos nelemtai atsidūrė greta, o prieš tai paroda kelerius metus praleido Lenkijoje.</p> <p>30) Tai patvirtina instituciniams partneriams išsiuntinėtą parodos vadovą, kuriame nurodoma reguliariai nuo nuotraukų valyti pirštų antspaudus ir dulkes.</p> <p>31) Tačiau yra ir kitas, paskutinis, būdas suprasti, ką įrėmina Paukščių Takas ir termobranduolinė bomba: paminklą ilgaamžėms socialinėms struktūroms, suteikiantį pastovumo iliuziją gyviesiems pasauliams, kurie jau vien per dešimtį metų, kol paroda keliauvo po pasaulį, ėmė nykti. Taip išskyla dar vienas, su universalumu nesusijęs (išskyrus gal bendrą polinkį į abstrakciją), modernistinis tendencija daiktui tapti matomam būtent tada, kai išnyksta, kaip jau įvyko XX a. pradžioje, kai modernistai susižavėjo genčių kultūrų artefaktais kaip tik tada, kai kolonializmas buvo pradėjęs jas naikinti visiems laikams. Šioje dinamiškoje slypi ir kita, jau paskutinioji, ironija, bylojanti apie mūsų pačių rekursyvų laiką. Kad ir kokių atsargumo priemonių būtų imtasi apsaugoti parodą nuo ultravioletinių spindulių, vienintelės išlikusios <i>The Family of Man</i> versijos eksponavimas galiausiai ją ir sunaikins – šį akimirkos dokumentą, saugojusį ir suteikusį pastovumo regimybę kapitalo nuleliuojamai kultūrinei įvairovei, jai sparčiai nykstant iš akiračio.</p>	IŠNAŠOS
200	All That Is Solid Melts into Light	Michael Baers	

H – The Notion of Humanist Photography

Publishers

Centre national de l'audiovisuel (CNA)
1b rue du Centenaire
3475 Dudelange
Luxembourg
www.cna.lu

Kaunas Photography Gallery
Vilniaus g. 2
44280 Kaunas
Lithuania
www.kaunasgallery.lt

Editorial Board

Gintaras Česonis
Gintarė Krasuckaitė
Justė Litinskaitė
Céline Offermans
Michèle Walerich

In collaboration with

Emma Bowkett
Naoise O'Keeffe
Jim Goldberg
Nicolas Polli

Conception

Gintaras Česonis
Michèle Walerich

Coordination

Justė Litinskaitė
Céline Offermans

Design

Atelier CIAO, Nicolas Polli

Contributors

Artists in residence in Dudelange

Laurianne Bixhain
Marie Capesius
Ankita Das
Patrick Galbats
Kata Geibl
Anne-Sophie Guillet
Marie Smith
Anne Speltz
Indrė Urbonaitė
Severina Venckutė

Artists in residence in Kaunas

Ieva Baltaduonytė
Máté Bartha
Sébastien Cuvelier
Karolina Gembara
Kseniya Halubovich
Tadas Kazakevičius
Geistė Marija Kinčinytė
Massao Mascaro
Artūras Morozovas
Bruno Oliveira
Agnieszka Sejud
Karolina Wojtas
Ana Zibelnik

Mentors

Emma Bowkett,
Naoise O'Keeffe (Dudelange)
Jim Goldberg (Kaunas)

H – La notion de photographie humaniste

Essays

Michael Baers
with photographs by
Jeff Weber
Taous R. Dahmani
Margarita Matulytė
with photographs by
Irena Giedraitienė
Aleksandras Macijauskas
Romualdas Požerskis
Antanas Sutkus
Virgilijus Šonta
Rimaldas Vikšraitis
Adam Mazur

Texts

Hugo Amour
Ieva Baltaduonytė
Máté Bartha
Sofia Eliza Bouratsis
Marie Capesius
Chloe Chignell
Sébastien Cuvelier
Kata Geibl
Karolina Gembara
Jim Goldberg
Kseniya Halubovich
Alesia Katser
Tadas Kazakevičius
Geistė Kinčinytė
Ana Filipa Martins
Massao Mascaro
Camille Moreau, PhD
Artūras Morozovas
Annija Muižule
Bruno Oliveira
Marie Smith
Nandini Tripathy
Karolina Wojtas
Aistis Žekevičius

Copyedit and translations

Skaistė Aleksandravičiūtė
Neringa Butnoriūtė
Taous R. Dahmani
Edita Gudišauskaitė
Jurgita Jasponytė
Agathe Kazakevičius
Gauthier Lesturgie
Akvilė Melkūnaitė
Alicja Rosé
Joe Staines
Greta Štikelytė
Aistis Žekevičius

Colour separation

Aust Studio

Print

BALTO print, Lithuania

Papers

Sirio Color, 140 gsm
Maxima Volume, 130 gsm
Munken Print White 1.5, 80 gsm
Maxi Gloss, 115 gsm

Print run: 1500 copies

H – Humanistinės fotografijos samprata

Typefaces in use

Grotesque MT
Atlantique Miami, Altiplano typefaces

ISBN 978-609-8099-47-8

© Centre national de l'audiovisuel (CNA), Kaunas Photography Gallery, artists, authors, Dudelange (Luxembourg) and Kaunas (Lithuania), 2022.

All rights reserved. The materials may not be copied, downloaded, reproduced, disturbed, transmitted, displayed, or published without explicit prior written permission of the publishers and/or in the case of third party materials, the copyright holder of that material.

Ownership and intellectual property rights (i.e. copyrights, trademarks, trade name right) of all materials, such as texts, data, photos and logos contained in this publication shall belong to the publishers. The materials are protected by copyright worldwide.

The rights of T.S. Eliot have been asserted by the publishers in accordance with the copyright.

Our warmest thanks to
Carol Mann Agency, Paul Auster, Nancy Braun, Sarah Caron, Daniela Del Fabbro, JSC Fujifilm Lietuva, Marielle Kaufmann, Paul Lesch, Anne-Laure Letellier, Lithuanian Red Cross (SMK), Lūkiškės Prison, Françoise Poos, Armand Quetsch, Anke Reitz, the CNA and the Kaunas Photography Gallery teams.

Special thanks to
Emma Bowkett, Naoise O'Keeffe,
Jim Goldberg, Nicolas Polli,
the artists and authors.

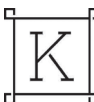
This publication was created as part of



Supported by



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



LITHUANIAN
COUNCIL FOR
CULTURE



KAUNAS
PHOTOGRAPHY
GALLERY