

A representação do presente

O apelo da representação do presente.

O problema da representação do presente.

O apelo da representação do presente.

“Often people ask what I’m photographing.
It’s a hard question to answer. And the best
that I’ve come up with is I just say, life, today.”

— William Eggleston











LK: You took photographs of whatever interested you?

WE: Oh yes. I was a passionate photographer, and for a while somewhat guiltily. I thought it was a substitute for something else — well, for writing, for one thing. I wanted to write. But I became very engaged with all the things there were to be had out of the camera, and became compulsive about it. It was a real drive. Particularly when the lighting was right, you couldn't keep me in. I was a little shame-faced about it, because most photography had about it a ludicrous, almost comic side, I thought. A «photographer» was a figure held in great disdain. Later I used that defiantly. But then, I suppose, I thought photographing was a minor thing to be doing. And I guess I thought I ought to be writing. In Paris, I had been trying to write. But in writing I felt blocked — mostly by high standards. Writing's a very daring thing to do. I'd done a lot of reading, and I knew what writing was. But shy young men are seldom daring.

— Walker Evans. Interview with Leslie Katz, NY: Eakins Press, 2019: 19-20.







PHONE 3.4546
F.M. POINTER
The Old Reliable
HOUSE MOVER

R FISH & LAKE FISH
ET Honest Weights, Square Dealings

SPECIAL'
TO DAY
RIVER FISH
CAT FISH 20¢
TROUT 15¢
PERCH 15¢
DRUM 15¢
BUFFALO 20¢
EEL 20¢

SPECIAL'
TO DAY
RIVER FISH
CAT FISH 20¢
TROUT 15¢
PERCH 15¢
DRUM 15¢
BUFFALO 20¢
EEL 20¢





II

O CROQUIS DE COSTUMES

Para o *croquis*, para o esboço de costumes, a representação da vida burguesa e dos espectáculos da moda, o processo mais expedito e menos difícil é evidentemente o melhor. Quanto mais beleza o artista lhe puser, mais preciosa será a obra; mas há na vida trivial, na metamorfose quotidiana das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista igual velocidade de execução. As gravuras de várias tintagens do século XVIII obtiveram de novo os favores da moda, como eu dizia atrás; o pastel, a água-forte, a aquatinta forneceram sucessivamente os seus contingentes a esse imenso dicionário da vida moderna disseminado pelas bibliotecas, pelas pastas dos amadores e atrás das montras das lojas mais vulgares. Mal a litografia apareceu revelou-se imediatamente muitíssimo apta para essa enorme tarefa, aparentemente tão frívola. Possuímos nesse género verdadeiros monumentos. As obras de Gavarni e de Daumier foram com justiça consideradas complementos de *A Comédia Humana*. O próprio Balzac, estou convencido disso, não estaria longe de adoptar esta ideia, que é tanto mais acertada quanto o génio do artista pintor de costumes é um génio de natureza mista, isto é, em que entra uma boa parte de espírito literário. Observador, vagabundo, filósofo, chamem-lhe o que quiserem; mas, para caracterizar este artista, hão-de ser por certo obrigados a gratificá-lo com um epíteto que não poderiam aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, das coisas heróicas ou religiosas. Às vezes é poeta; com maior frequência, aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno. Todos

os países, para seu prazer e sua glória, contaram com alguns desses homens. Na nossa época actual, a Daumier e a Gavarni, que são os primeiros nomes que ocorrem à memória, podemos acrescentar Devéria, Maurin, Numa (historiadores das graças suspeitas da Restauração), Wattier, Tassaert, Eugène Lami (este quase inglês, tal o seu amor pelas elegâncias aristocráticas), e até Trimolet e Traviès, cronistas da pobreza e da vida modesta.



















REVIEW OF THE ARMY



CHARLES BAUDELAIRE

LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE

CONSTANTIN GUYS

REPRODUCTION INTÉGRALE
DES AQUARELLES DE CONSTANTIN GUYS

ÉDITIONS RENÉ KIEFFER
RELIEUR D'ART, 18, RUE SÉGUIER, VI^e
PARIS — 1923

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS



No. 1.]

FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MAY 14, 1842.

[SIXPENCE.]

OUR ADDRESS.

In presenting the first number of the *Illustrated London News* to the British Public, we would fain make a graceful entree into the wide and grand arena, which will henceforth contain so many actors for our benefit, and so many spectators of our career. In plain language, we do not produce this illustrated newspaper without some vanity, much ambition, and a fond belief that we shall be pardoned the presumption of the first quality by realizing the aspirations of the last. For the past ten years we have watched with admiration and enthusiasm the progress of illustrative art, and the vast revolution which it has wrought in the world of publication, through all the length and breadth of this mighty empire. To the wonderful march of periodical literature it has given an impetus and rapidity almost equal with the gigantic power of steam. It has converted blocks into wisdom, and given wings and spirit to ponderous and senseless wood. It has in its turn adorned, gilded, reflected, and interpreted nearly every form of thought. It has given to fancy a new dwelling-place—to imagination a more permanent throne. It has set up fresh landmarks of poetry, given sterner pungency to satire, and mapped out the geography of mind with clearer boundaries and more distinct and familiar intelligence than it ever bore alone. Art—as now fostered, and redundant in the peculiar and facile department of wood engraving—has, in fact, become the trade of literature; genius has taken her as its handmaid; and popularity has crowned her with laurels that only seem to grow the greener the longer they are worn.

And there is now no staying the advance of this art into all the departments of our social system. It began in a few isolated volumes—stretched itself next over fields of natural history and science—penetrated the atmosphere of our own general literature—and made companionship with our household books. At one plunge it was in the depth of the stream of poetry—working with its every current—partaking of the glow, and adding to the sparkles of the glorious waters—and so refreshing the very soul of genius, that even "Shakespeare came to us clothed with a new beauty, while other kindred poets of our language seemed as it were to have put on festive garments to crown the marriage of their muses to the arts. Then it walked abroad among the people, went into the poorer cottages, and visited the humblest homes in cheap guises, and perhaps, in roughish forms; but still with the illustrative and the instructive principle strongly worked upon, and admirably developed for the general improvement of the human race. Lastly, it took the merry aspect of fun, frolic, satire, and *badinage*; and the school of *Cherishari* began to blend itself with the graver pabulum of *Penny Cyclopedias* and *Saturday Magazines*.

And now, when we find the art accepted in all its elements, and welcomed by every branch of reading into which it has diverged; now, when we see the spirit of the times everywhere associating with it, and heralding or recording its success; we do hold it as of somewhat triumphant omen, that we are, by the publication of this very newspaper, launching the giant vessel of illustration into a channel the broadest and the widest that it has ever dared to stem. We bound at once over the billows of new ocean—we sail into the very heart and focus of public life—we take the world of newspapers by storm, and flout a banner on which the words "*Illustrated News*," become symbols of a fresher purpose, and a more enlarged design, than was ever measured in that hemisphere till now.

The public will have henceforth under their glance, and within their grasp, the very form and presence of events as they transpire, in all their substantial reality, and with evidence visible as well as circumstantial. And whatever the broad and palpable delineations of wood engraving can be taught to achieve, will now be brought to bear upon every subject which attracts the attention of mankind, with a spirit in unison with the character of such subject, whether it be serious or satirical, trivial or of purpose grave.

And, reader, let us open something of the detail of this great intention to your view. Begin, *per example*, with the highest region of newspaper literature—The Political. Why, what a field! If we are strong in the creed that we adopt—if we are honest, as we pledge ourselves to be, in the purpose that we maintain—how may we lend muscle, bone, and sinew to the tone taken and the cause espoused, by bringing to bear upon our opinions, a whole battery of vigorous illustration. What "*H. B.*" does amid the vacillations of

parties, without any prominent opinions of his own, we can do with double regularity and consistency, and therefore with more valuable effect. Moreover, regard the homely illustration which nearly every public measure will afford: your Poor-laws—your Corn-laws—your Factory-bills—your Income-taxes! Look at the field of public portraiture presented in your Houses of Legislature alone, and interesting to every constituency in the land. Open your police-offices, your courts of law, your criminal tribunals—all the pith and marrow of the administration of justice—you can have it broadly before you, with points of force, of ridicule, of character, or of crime; and if the pen be ever led into fallacious argument, the pencil must at least be oracular with the spirit of truth.

In the world of diplomacy, in the architecture of foreign policy, we can give you every trick of the great Babel that other empires are seeking to level or to raise. Is there peace? then shall its arts, implements, and manufactures be spread upon our page. The literature—the customs—the dress—may, the institutions and localities of other lands, shall be brought home to you with spirit, with fidelity, and, we hope, with discretion and taste. Is there war? then shall its seat and actions be laid naked before the eye. No *entaffette*—no telegraph—no steam-winged vessel—no overland mail, shall bring intelligence to our shores that shall not be sifted with industry, and illustrated with skill in the columns of this journal; and whether the cowardice of China or the treachery of Afghanistan be the theme of your abhorrence or resentment, you shall at least have as much historical detail of both as, while it gratifies general curiosity, shall minister to the natural anxieties at home of those who have friends and relations amid the scenes delineated and the events described.

Take another fruitful branch of illustration, the pleasures of the people—their theatres, their concerts, their galas, their races, and their fairs! Again, the pleasures of the aristocracy—their court festivals, their *bal masques*, their levees, their drawing-rooms—the complexion of their grandeur and the circumstance of all their pomp!

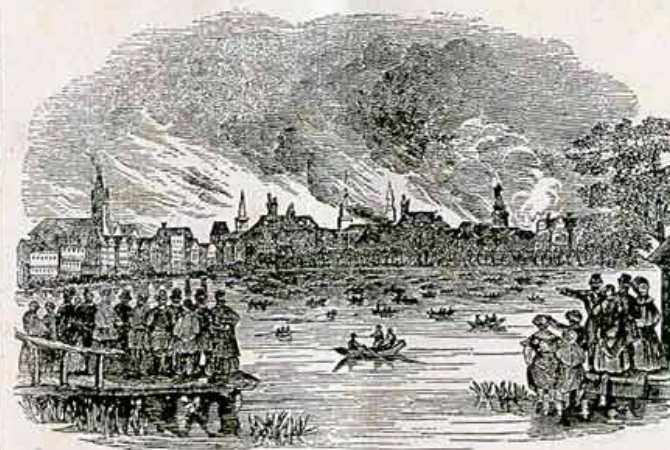
In literature, a truly beautiful arena will be entered upon; for we shall not only, in most instances, have the opportunity of illustrating our own reviews, but of borrowing recitations from the illustrations of the numerous works which the press is daily pouring forth, so elaborately embellished with woodcuts in the highest style of art.

In the field of fine arts—but let the future speak, and let us clip promise in the wing. We have perhaps said enough, without condescending to the littleness of too much detail, to mark the general outline of our design; and we trust to the kindness and intelligence of our readers to imagine for us a great deal more than we have been able to crowd into the compass of an introductory leader. Moreover, we would strongly premise an expression of gratitude for all suggestions that may hereafter reach us, and assure our volunteers of these, that wherever there seems a possibility of acting upon them creditably, that course shall be taken with promptitude, vigour, and effect.

Here we make our bow, determined to pursue our great experiment with boldness; to associate its principle with a purity of tone that may secure and hold fast for our journal the fearless patronage of families; to seek in all things to uphold the great cause of public morality; to keep continually before the eye of the world a living and moving panorama of all its actions and influences; and to withhold from society no point that its literature can furnish or its art adorn, so long as the genius of that literature, and the spirit of that art, can be brought within the reach and compass of the Editors of the *Illustrated London News*!

DESTRUCTION OF THE CITY OF HAMBURG BY FIRE.

By the arrival of the General Steam Navigation Company's boat *Saladonia*, off the Tower, on Tuesday evening, we have been brought of an immense conflagration which took place on Thursday morning, the 5th instant, at one o'clock, in that city. The district in which the fire broke out consists entirely of wood tenements, chiefly of five and six stories high, and covering an area of ground of about thirty to forty acres. The whole of the buildings on this large space have been totally consumed to the number of more than 1000. The fire was by some thought to have originated in the street known by the name of the Stein Twite, in the warehouse of a Jew, named Cohen, a cigar manufacturer, and who, upon good grounds, has been taken up on suspicion as the incendiary. The wind at the time blew a stout north-wester, causing the flames rapidly to spread; and proceeding in the direction of *Hofling*-market, and from thence to *Deich*-street, entirely consuming the whole of the following streets, among which is the *Hoppen*-market, and St. Nicholas Church, a fine stone fabric, and the handloom in *Hamburgh*. *Grut* Twite, *Cresson* (back and end), *Groszer* *Burnstah*, *Mullen* *Brucke*, *Alto* *Borse*, *Bohnen* *Strasse*, *Monke-*



View of the Conflagration of the City of Hamburg.



"Constantin Guys, Bataille de Balaklava, 25 octobre 1854, dessin et sa reproduction sous forme de gravure dans The Illustrated London News, Duffo, op. cit., p. 230-231."



"Constantin Guys, Blessés turcs, janvier 1855, dessin et sa reproduction sous forme de gravure dans *The Illustrated London News*, in : Duflo, *op. cit.*, p. 266-267."



"Constantin Guys, Hôpital de Péra : signature en bas à droite : «My humble self» in : Duflo, op. cit., p. 190."

“o prazer que retiramos da *representação do presente provém*, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente.”

O PINTOR DA VIDA MODERNA

I

O BELO, A MODA E A FELICIDADE

→ Há no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre e passam rapidamente, e sem lhes dispensar um olhar, diante de uma imensidade de quadros muito interessantes ainda que de *segunda ordem*, mas que depois se postam sonhadoramente diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que a gravura mais popularizou; então, saem satisfeitas, e há algumas que dizem: «Eu cá conheço o meu museu.» Existem também aqueles que, tendo lido em tempos Bos-suet e Racine, se julgam senhores da história da literatura.

Felizmente, surgem de tempos a tempos justiceiros, críticos, amadores, curiosos que afirmam que não está tudo em Rafael, que não está tudo em Racine, que os *poetæ minores* têm algo de bom, de sólido e delicioso; e, enfim, que, por tanto se amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes.

Devo dizer que o mundo, há vários anos, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje às amabilidades gravadas e coloridas do século passado prova que se deu uma reacção no sentido do que o público precisava; Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram no dicionário dos artistas dignos de estudo. Mas esses representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que me quero dedicar hoje. O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas tam-

O PINTOR DA VIDA MODERNA

I

O BELO, A MODA E A FELICIDADE

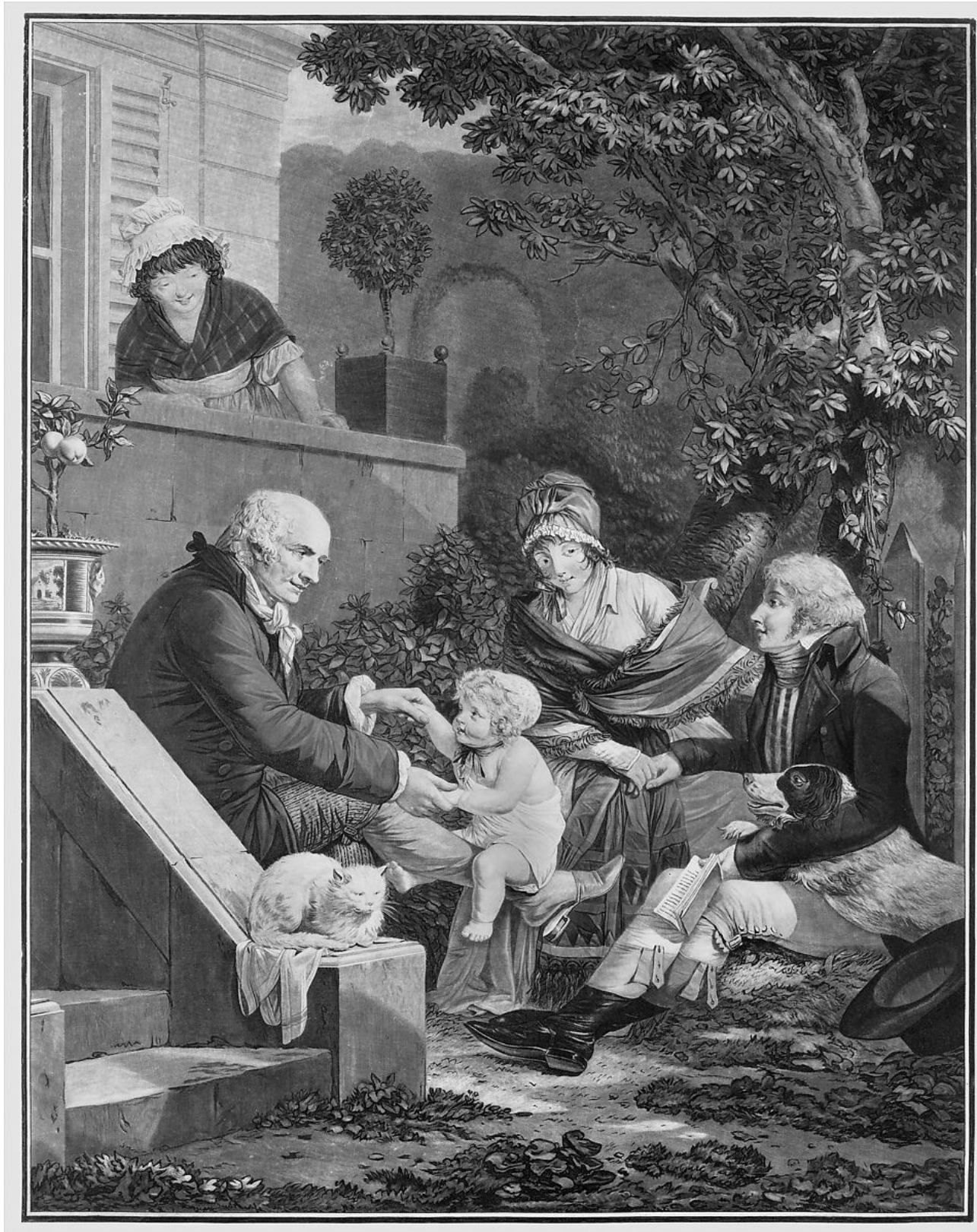
Há no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre e passam rapidamente, e sem lhes dispensar um olhar, diante de uma imensidade de quadros muito interessantes ainda que de *segunda ordem*, mas que depois se postam sonhadoramente diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que a gravura mais popularizou; então, saem satisfeitas, e há algumas que dizem: «Eu cá conheço o meu museu.» Existem também aqueles que, tendo lido em tempos Bos-suet e Racine, se julgam senhores da história da literatura.

Felizmente, surgem de tempos a tempos justiceiros, críticos, amadores, curiosos que afirmam que não está tudo em Rafael, que não está tudo em Racine, que os *poetæ minores* têm algo de bom, de sólido e delicioso; e, enfim, que, por tanto se amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes.

Devo dizer que o mundo, há vários anos, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje às amabilidades gravadas e coloridas do século passado prova que se deu uma reacção no sentido do que o público precisava; Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram no dicionário dos artistas dignos de estudo. Mas esses representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que me quero dedicar hoje. O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas tam-

De passagem:

Philibert-Louis **Debucourt** (1755–1832)



Title: The Pleasures of Fatherhood
Date: n.d.
Medium: Etching and aquatint, printed in color
Classification: Prints
Credit Line: Harris Brisbane Dick Fund, 1935
Source: The Metropolitan Museum of Art



Pl. De l'histoire de l'art, du Roi, par le P. de la Harpe, 1788.

LA ROSE.

C'est l'âge qui touche à l'enfance ;
C'est Justine, c'est la candeur.
Déjà l'amour parle à son cœur.
Crédule comme l'innocence,
Elle écoute, avec complaisance
Son langage souvent trompeur.
Son œil fatigué se repose



Sur un jeune homme à ses genoux
Qui, d'un air suppliant et doux,
Lui présente une simple rose.
De cet amant passionné,
Justine, refusez l'offrande ;
Lors qu'un amant donne, il demande.
Et beaucoup plus qu'il n'a donné.

le Ch^e de P.

à Paris chez l'auteur cour du vieux Louvre la 5^{me} porte à gauche en entrant par la colonnade au 1^{er}

Title: The Rose
Date: 1788
Medium: Color etching and aquatint
Dimensions: Plate: 13 15/16 x 9 3/4 in. (35.4 x 24.7 cm)
Sheet: 14 15/16 x 11 3/16 in. (38 x 28.4 cm)
Credit Line: Harris Brisbane Dick Fund and Rogers Fund, by exchange, 1956
Source: The Metropolitan Museum of Art



Title: The Public Promenade

Date: 1792

Medium: Etching, engraving, and aquatint printed in color

Credit Line: The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1961

Source: The Metropolitan Museum of Art



Title: Visitors to the Salon Exhibition, Admiring the Ceiling (Les Amateurs de plafonds au Salon)
Etcher: Louis Philibert Debucourt (French, Paris 1755–1832 Paris)
Artist: After Carle (Antoine Charles Horace) Vernet (French, Bordeaux 1758–1836 Paris)
Date: August 27, 1824
Medium: Hand-colored etching
Dimensions: sheet: 15 9/16 x 11 1/4 in. (39.5 x 28.6 cm)
Classification: Prints
Credit Line: Gift of Nathan Chaikin, 1961

Gabriel de **Saint-Aubin** (1724–1780)



gabinet. de. S^e Aubin. 1760

SPECTACLE DES TUILERIES

Title: Scene in the Tuileries: The Chairs

Date: 1760

Medium: Etching, second state

Dimensions: sheet: 4 7/16 x 7 7/8 in. (11.3 x 20 cm) image: 4 1/8 x 7 5/8 in. (10.5 x 19.4 cm)

Credit Line: Rogers Fund, 1918

Source: The Metropolitan Museum of Art



Title: Revelers at a Table in the Countryside
Date: 1760s
Medium: Pen and black ink with bister wash over black chalk
Dimensions: 9 15/16 x 7 11/16 in. (25.3 x 19.6 cm)
Classification: Drawings
Credit Line: Robert Lehman Collection, 1975
Source: The Metropolitan Museum of Art



Title: Les fêtes vénitiennes
Date: after 1759
Medium: Watercolor and
gouache over pen and brown
ink
Dimensions: 8 1/16 x 5 15/16
in. (20.5 x 15.1 cm)
Classification: Drawings
Credit Line: Robert Lehman
Collection, 1975
Source: The Metropolitan
Museum of Art



Title: A street show in Paris
Date: 1760
Medium: Oil on canvas
Dimensions: 80 × 64.1 cm
Acquisition credit
Main Collection
Source: The National Gallery

pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes.

Devo dizer que o mundo, há vários anos, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje às amabilidades gravadas e coloridas do século passado prova que se deu uma reacção no sentido do que o público precisava; Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram no dicionário dos artistas dignos de estudo. Mas esses representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que me quero dedicar hoje. O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas tam-

bém como passado, pelo seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente provém, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam com a Revolução e acabam mais ou menos no Consulado¹¹¹. Aqueles fatos, que fazem rir muitas pessoas irreflectidas, daquelas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um encanto de dupla natureza, artístico e histórico. São muitas vezes belos e talentosamente desenhados; mas o que me importa, ao menos tanto como isso, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a esté-

Voltaremos a este ponto: a ideia de extrair do presente a qualidade essencial de *presente*, seja isso o que for. A possibilidade de fotografar 'life, today' de uma forma que transcende as inibições inerentes da sua historicidade, da sua obsolescência iminente.

De seguida, exemplos do presente de Baudelaire:

os países, para seu prazer e sua glória, contaram com alguns desses homens. Na nossa época actual, a Daumier e a Gavarni, que são os primeiros nomes que ocorrem à memória, podemos acrescentar Devéria, Maurin, Numa (historiadores das graças suspeitas da Restauração), Wattier, Tassaert, Eugène Lami (este quase inglês, tal o seu amor pelas elegâncias aristocráticas), e até Trimolet e Traviès, cronistas da pobreza e da vida modesta.

Paul Gavarni Chevalier (1804–1866)



Title: "We're wearing lots of flowers this spring, especially on hats" (Fashionable Magazine), plate IX from the suite The English At Home, from Masks and Faces
Date: 1853
Medium: Lithographic stone
Dimensions: 11 5/8 x 9 5/8 x 1 9/16 in. (29.5 x 24.5 x 4 cm)
Credit Line: Mary Oenslager Fund, 2018
Source: The Metropolitan Museum of Art

OEUVRES DE GAVARNI.

Le Carnaval à Paris.



— Il n'est pas ici, madame !
— Il y viendra, madame !

Par GAVARNI.

Gravé par LAVIELLE.

Oeuvres Choiesies de Gavarni: Etudes de Mœurs Contemporaines (Le Carnaval à Paris, Paris le matin, Les Etudiants de Paris) > The Walters Art Museum Online Collection.

Ver també > Buffalo AKG Art Museum online collection

Honoré Daumier (1808-1879)



A carruagem de primeira classe > Mais exemplos: [The Walters Art Museum Online Collection](#).



A carruagem de segunda classe > Mais exemplos: [The Walters Art Museum Online Collection](#).



A Carruagem de Terceira Classe > Mais exemplos: [The Walters Art Museum Online Collection](#).



O Omnibus > Mais exemples: The Walters Art Museum Online Collection.

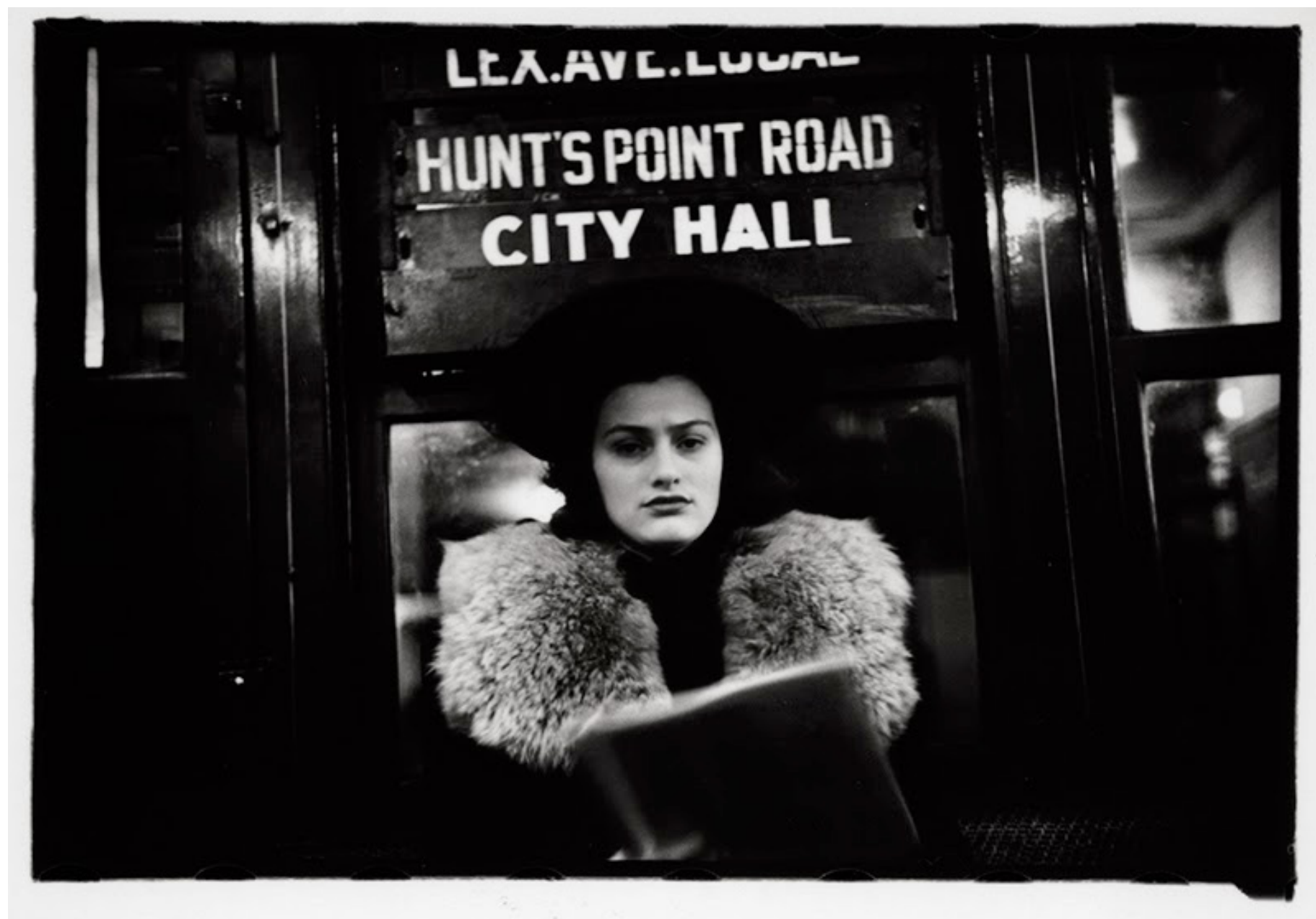
De passagem, comparar com Evans:

Imagens de *Many are Called* (1938)













Etc.

Tentem agora descrever o paradoxo.

A representação do presente que é ao mesmo tempo uma imitação do passado, ou antes, a repetição ou evocação de um modelo — a frescura de cujo gesto original reside em ser uma representação do fluxo do presente.

Um gesto baudelaireano que existe na condição de se negar a si mesmo enquanto acção puramente moldada no fluxo do presente. A representação da modernidade que trai a possibilidade da representação da modernidade.

Como se vê no famoso ensaio sobre Constantin Guys, “Le peintre de la vie moderne”, a concepção de modernidade de Baudelaire encontra-se muito próxima da de Nietzsche na sua segunda *Unzeitgemässe Betrachtung*. Deriva de um sentimento agudo do presente enquanto elemento constitutivo de toda a experiência estética:

O prazer que retiramos da *representação do presente* (représentation du présent) deve-se não só à beleza de que este se pode revestir, como também à sua qualidade essencial de presente.¹⁵

O paradoxo do problema encontra-se contido em potência na fórmula “représentation du présent”, que combina um padrão repetitivo com um padrão instantâneo sem consciência aparente da incompatibilidade. Esta tensão latente governa no entanto o desenvolvimento de todo o ensaio. Ao longo deste, Baudelaire permanece fiel à sedução do presente; toda a consciência temporal está para si tão ligada ao momento presente que a memória acaba por se aplicar de uma forma mais natural ao presente que ao passado:

vel. Por um lado, a literatura tem uma afinidade constitutiva com a acção, com o acto livre e imediato que não conhece um passado; alguma da impaciência de Rimbaud ou de Artaud ecoa em todos os textos literários, por muito serenos e desprendidos que estes possam parecer. O historiador, na sua função de historiador, pode permanecer alheado dos actos colectivos que regista; a sua linguagem e os acontecimentos que a linguagem denota são entidades claramente distintas. Mas a linguagem do escritor é até certo ponto o produto da sua própria acção; é simultaneamente o historiador e o agente da sua própria linguagem. A ambivalência da escrita é tal que pode ser considerada ao mesmo tempo um acto e um processo interpretativo que se segue a um acto com que não pode coincidir. Enquanto tal, afirma e nega simultaneamente a sua natureza e especificidade próprias. Ao contrário do historiador, o escritor permanece tão proximamente implicado na acção que nunca se pode libertar da tentação de destruir tudo o que está entre si e os seus actos, especialmente a distância temporal que o torna dependente de um passado. O apelo da modernidade persegue toda a literatura. Revela-se em numerosas imagens e emblemas que aparecem em todos os períodos —na obsessão por uma *tabula rasa*, por novos princípios — cuja expressão recorrente pode encontrar-se em todas as formas de escrita. Nenhuma descrição verdadeira da linguagem literária pode ultrapassar esta tentação permanente que a literatura tem de se cumprir num único momento. A tentação da imediaticidade é constitutiva de uma consciência literária e tem de ser incluída numa definição da especificidade da literatura.

had about it a ludicrous, almost comic side, I thought. A “photographer” was a figure held in great disdain. Later I used that defiantly. But then, I suppose, I thought photographing was a minor thing to be doing. And I guess I thought I ought to be writing. In Paris, I had been trying to write. But in writing I felt blocked—mostly by high standards. Writing’s a very daring thing to do. I’d done a lot of reading, and I knew what writing was. But shy young men are seldom daring.

Who were your favorite authors? Did they influence your photography?

Flaubert,⁷ I suppose, mostly by method. And Baudelaire⁸ in spirit. Yes, they certainly did influence me, in every way.

Well, your photographs are known for showing an indigenous American esthetic that doesn’t even know it is an esthetic—an archetypal classicism of the ordinary. It’s almost as if Flaubert had a camera.

I wasn’t very conscious of it then, but I know now that Flaubert’s esthetic is absolutely mine. Flaubert’s method I think I incorporated almost unconsciously, but anyway used in two ways: his realism and naturalism both, and his objectivity of treatment; the non-appearance of author, the non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use a camera and do. But spiritually, however, it is Baudelaire who is the influence on me. Even though I haven’t really studied Baudelaire very much I consider him the father of modern literature, the whole

modern movement, such as it is. Baudelaire influenced me and everybody else too. Now that I think about it, mine was the first generation that went to Europe and got a European perspective and technique and came back and applied it to America. Who could be more wonderful masters than Baudelaire and Flaubert? That had really been lacking. Of course everyone went to Europe differently. I don’t think Scott Fitzgerald⁹ got anything much out of Europe, but Hemingway¹⁰ did. For one thing, Fitzgerald didn’t pay any attention to the French language. Hemingway became a sort of master of languages; he could speak and think French and Italian and Spanish.

When you began to photograph, how were you affected by the cultural atmosphere and the photography you found in New York when you returned?

I found myself operating direct from the French esthetic and psychological approach to the world. I applied that to the problem of rendering what I saw. I think I operated in reaction to mediocrity and phoniness. In the late twenties the battle against gentility in the arts and in behavior was still on. Everybody a little bit advanced was busy misbehaving in order to shock gentility. Mencken was still leading the attack. William Dean Howells was gone. The attack was a branch of “épater le bourgeois.” A kind of esthetic and literary revolution was taking place. Anybody wandering in became a part of that. I did, I’m sure. It’s hard to believe now, but we had barnacles of Victorianism hanging around that wouldn’t scrape off. I was brought up with Victorian English standards of behavior.

O PINTOR DA VIDA MODERNA

I

O BELO, A MODA E A FELICIDADE

Há no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre e passam rapidamente, e sem lhes dispensar um olhar, diante de uma imensidade de quadros muito interessantes ainda que de *segunda ordem*, mas que depois se postam sonhadoramente diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que a gravura mais popularizou; então, saem satisfeitas, e há algumas que dizem: «Eu cá conheço o meu museu.» Existem também aqueles que, tendo lido em tempos Bos-suet e Racine, se julgam senhores da história da literatura.

Felizmente, surgem de tempos a tempos justiceiros, críticos, amadores, curiosos que afirmam que não está tudo em Rafael, que não está tudo em Racine, que os *poetæ minores* têm algo de bom, de sólido e delicioso; e, enfim, que, por tanto se amar a beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, não deixa de ser um erro não ligar à beleza particular, à beleza de circunstância e à marca dos costumes.

Devo dizer que o mundo, há vários anos, se corrigiu um pouco. O valor que os amadores atribuem hoje às amabilidades gravadas e coloridas do século passado prova que se deu uma reacção no sentido do que o público precisava; Debucourt, os Saint-Aubin e muitos outros entraram no dicionário dos artistas dignos de estudo. Mas esses representam o passado; ora, é à pintura dos costumes do presente que me quero dedicar hoje. O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas tam-



→ bém como passado, pelo seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente provém, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam com a Revolução e acabam mais ou menos no Consulado¹¹¹. Aqueles fatos, que fazem rir muitas pessoas irreflectidas, daquelas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um encanto de dupla natureza, artístico e histórico. São muitas vezes belos e talentosamente desenhados; mas o que me importa, ao menos tanto como isso, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a estética do tempo. A ideia que o homem faz do belo imprime-se em toda a sua apresentação, amarrota-lhe ou entesa-lhe a roupa, arredonda-lhe ou alinha-lhe o gesto, e até, com o tempo, entranha-se subtilmente nas feições do rosto. O homem acaba por se parecer com o que gostava de ser. Estas gravuras podem exprimir-se em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas.

As mulheres que estavam vestidas com aquelas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, consoante o grau de poesia ou de vulgaridade que as caracterizavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiado rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje pôr a caminhar e fazer estremecer aquela *túnica* e aquele *schall*. Talvez um destes dias surja num teatro qualquer um drama em que vejamos a ressurreição daquelas roupas nas quais os nossos pais se consideravam tão sedutores como nós próprios nos achamos nos nossos pobres fatos (os quais, é certo, também possuem a sua graça, mas de uma natureza mais moral e espiritual) e, se forem vestidas e animadas por actrizes e actores inteligentes, haveremos de nos espantar de termos rido delas tão irreflectidamente. O passado, sem deixar de conservar o picante do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente.

bém como passado, pelo seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente provém, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam com a Revolução e acabam mais ou menos no Consulado¹¹¹. Aqueles fatos, que fazem rir muitas pessoas irreflectidas, daquelas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um encanto de dupla natureza, artístico e histórico. São muitas vezes belos e talentosamente desenhados; mas o que me importa, ao menos tanto como isso, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a estética do tempo. A ideia que o homem faz do belo imprime-se em toda a sua apresentação, amarrota-lhe ou entesa-lhe a roupa, arredonda-lhe ou alinha-lhe o gesto, e até, com o tempo, entranha-se subtilmente nas feições do rosto. O homem acaba por se parecer com o que gostava de ser. Estas gravuras podem exprimir-se em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas.

As mulheres que estavam vestidas com aquelas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, consoante o grau de poesia ou de vulgaridade que as caracterizavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiado rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje pôr a caminhar e fazer estremecer aquela *túnica* e aquele *schall*. Talvez um destes dias surja num teatro qualquer um drama em que vejamos a ressurreição daquelas roupas nas quais os nossos pais se consideravam tão sedutores como nós próprios nos achamos nos nossos pobres fatos (os quais, é certo, também possuem a sua graça, mas de uma natureza mais moral e espiritual) e, se forem vestidas e animadas por actrizes e actores inteligentes, haveremos de nos espantar de termos rido delas tão irreflectidamente. O passado, sem deixar de conservar o picante do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente.

bém como passado, pelo seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente provém, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente.

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam com a Revolução e acabam mais ou menos no Consulado¹¹¹. Aqueles fatos, que fazem rir muitas pessoas irreflectidas, daquelas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um encanto de dupla natureza, artístico e histórico. São muitas vezes belos e talentosamente desenhados; mas o que me importa, ao menos tanto como isso, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos, é a moral e a estética do tempo. A ideia que o homem faz do belo imprime-se em toda a sua apresentação, amarrota-lhe ou entesa-lhe a roupa, arredonda-lhe ou alinha-lhe o gesto, e até, com o tempo, entranha-se subtilmente nas feições do rosto. O homem acaba por se parecer com o que gostava de ser. Estas gravuras podem exprimir-se em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas.

As mulheres que estavam vestidas com aquelas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, consoante o grau de poesia ou de vulgaridade que as caracterizavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiado rígido. A imaginação do espectador pode ainda hoje pôr a caminhar e fazer estremecer aquela *túnica* e aquele *schall*. Talvez um destes dias surja num teatro qualquer um drama em que vejamos a ressurreição daquelas roupas nas quais os nossos pais se consideravam tão sedutores como nós próprios nos achamos nos nossos pobres fatos (os quais, é certo, também possuem a sua graça, mas de uma natureza mais moral e espiritual) e, se forem vestidas e animadas por actrizes e actores inteligentes, haveremos de nos espantar de termos rido delas tão irreflectidamente. O passado, sem deixar de conservar o picante do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente.



“Evans estava e está interessado no aspecto enquanto passado em qualquer tempo presente”

“Evans was, and is, interested in what any present time will look like as the past”

“Evans, então como agora, contempla o presente como este poderia ser visto nalguma data futura”

“Evans, then and now, contemplates the present as it might be seen at some future date”

c. A representação do presente vs
a representação da vida comum.

Exemplos de Gustave Flaubert

CAPITULO I

ESTÁVAMOS na sala de estudo quando o director entrou, seguido de um *novo* vestido à provinciana e de um ajudante que transportava uma carteira grande. Os que dormiam acordaram, e todos se levantaram como que surpreendidos no seu trabalho.

O director fez-nos sinal para que voltássemos a sentar-nos; depois, virando-se para o prefeito:

— Senhor Roger — disse ele a meia voz —, trago aqui um aluno que lhe recomendo. Entra para a quinta classe. Se o trabalho e o comportamento dele tiverem algum merecimento, será transferido *para os grandes*. Já tem idade para isso.

O *novo*, que ficara no canto, atrás da porta, de modo que mal o víamos, era um rapaz do campo, de cerca de quinze anos, e mais alto do que qualquer de nós. Usava os cabelos cortados em franja sobre a testa, como um cantor de igreja de aldeia, e tinha aspecto comedido e cheio de acanhamento. Embora não fosse largo de ombros, o casaco de tecido verde com botões pretos devia deixá-lo pouco à vontade, e pela abertura das mangas podiam ver-se-lhe os pulsos vermelhos, habituados a estarem nus. As pernas, com meias azuis, saíam de umas calças amareladas, muito puxadas pelos suspensórios. Calçava sapatos grossos, mal engraxados, reforçados de cardas.

Começou-se a dar lição. Ele escutava, de orelha fita, atento como se ouvisse um sermão, não ousando mesmo cruzar as pernas nem apoiar-se ao cotovelo, e às duas horas, quando a sineta tocou, o prefeito foi obrigado a avisá-lo, para que se metesse na forma connosco.

Tínhamos o hábito, ao entrar na aula, de arremessar os bonés para o chão, a fim de termos depois as mãos mais livres; logo à entrada, atirávamo-los para debaixo do banco, de maneira a baterem na parede, fazendo muita poeira; era a *praxe*.

Mas, fosse porque não tivesse observado a manobra ou não ousasse submeter-se a ela, havíamos já terminado a oração e ainda o novo tinha o boné em cima dos joelhos. Era uma destas coberturas de ordem compósita, onde se encontram os elementos do boné de pêlo, do *chapska*, (1) do chapéu redondo, da boina de lontra e do barrete de algodão, uma destas pobres coisas, enfim, cuja fealdade muda tem profundezas de expressão como o rosto de um imbecil. De forma ovóide e recheado de barbas de baleia, começava por três rolos circulares; depois alternavam-se, separados por uma lista vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho; vinha em seguida uma espécie de saco que terminava por um polígono cartonado, coberto por uma complicada guarnição de sutache, da qual pendia, na extremidade de um cordão comprido e delgado, um pequeno entrançado de fio de ouro, do feitio de uma bolota. O boné era novo; a pala brilhava.

— Levante-se — disse o professor.

Ele levantou-se: o boné caiu. Toda a classe se pôs a rir.

Baixou-se para o apanhar. Um vizinho voltou a fazê-lo cair com uma cotovelada; ele apanhou-o outra vez.

— Veja lá se se desembaraça do boné — disse o professor, que era um homem espirituoso.

Houve um riso barulhento dos estudantes que confundiu o pobre moço, a tal ponto que não sabia se havia de ficar com o boné na mão, deitá-lo por terra ou pô-lo na cabeça. Tornou a sentar-se e pousou-o nos joelhos.

— Levante-se — tornou o professor —, e diga-me o seu nome.

(1) Espécie de boné militar polaco, popularizado no exército francês por volta de 1808. (N. do T.).

O
—
O
algazar
—
O
boca de
alguém,
Isto
em cres
ruídos d
depois r
por veze
soltava
Ent
pouco a
o nome
reler, or
banco do
mento, n
— Q
— O
sua volta
— Q
o profess
— Deixen
pando a t
ao senhor
Depo
— En
Volto
cadernos,
plar, emb
arremessa
o rosto.
baixos.

O novo articulou, com voz balbuciante, um nome ininteligível.

— Repita!

O mesmo balbuciar de sílabas se fez ouvir, abafado pela algazarra da classe.

— Mais alto! — gritou o mestre —, mais alto!

O novo, tomando então uma resolução extrema, abriu uma boca desmesurada e lançou a plenos pulmões, como para chamar alguém, esta palavra: *Carbovari*.

Isto deu lugar a um tumulto que se elevou de súbito, subiu em *crescendo*, com gritos de vozes agudas (havia uivos, ladridos, ruídos de pés, e toda a gente repetia: *Carbovari! Carbovari!*), que depois rolou em notas isoladas, acalmando-se muito a custo, e que por vezes reaparecia de súbito numa fila de bancos, de onde se soltava ainda, como uma bomba mal apagada, algum riso abafado.

Entretanto, sob a chuva dos castigos, restabeleceu-se pouco a pouco a ordem na aula, e o professor, que conseguira compreender o nome de Carlos Bovary, depois de lho mandar ditar, soletrar e reler, ordenou logo a seguir ao pobre diabo que se fosse sentar no banco dos preguiçosos, ao pé da sua cadeira. Ele pôs-se em movimento, mas, antes de encetar a marcha, hesitou.

— Que procura? — perguntou o professor.

— O meu bo... — balbuciou tímidamente o novo, passeando à sua volta olhares inquietos.

— Quinhentos versos a toda a aula! — exclamou em voz furiosa o professor, detendo, como um *Quos ego*, uma nova borrasca.

— Deixem-se estar sossegados! — continuava, indignado, e, limpando a testa com o lenço que acabara de tirar do gorro: — Quanto ao senhor novo, vai-me copiar vinte vezes o verbo *ridiculus sum*.

Depois, em voz mais branda:

— Então! há-de encontrar o seu boné; não lho roubaram!

Voltou a calma a todos. As cabeças curvaram-se sobre os cadernos, e o novo ficou durante duas horas numa atitude exemplar, embora, de tempos a tempos, dos bicos dos aparos lhe fossem arremessadas algumas bolinhas de papel, que lhe iam salpicar o rosto. Mas ele limpava-se com a mão, e ficava imóvel, de olhos baixos.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo primeiro

Em 15 de Setembro de 1840, pelas seis da manhã, o *Ville-de-Montereau*, prestes a partir, lançava grossos rolos de fumo em frente do cais Saint-Bernard.

As pessoas chegavam ofegantes; barricadas, cabos, cestas de roupa atrapalhavam a circulação; os marinheiros não respondiam a ninguém; andava-se aos encontrões; os fardos eram içados entre os dois tambores, e a balbúrdia era absorvida pelo estrépito do vapor que, escapando-se pelas placas metálicas, tudo envolvia numa nuvem esbranquiçada, enquanto o sino, na proa, tilintava ininterruptamente.

Por fim, o navio partiu; e as duas margens, povoadas de armazéns, de obras em construção e de fábricas, desfilaram como duas largas fitas que se iam desenrolando.

Um jovem de dezoito anos, de cabelos compridos e com um álbum debaixo do braço, mantinha-se perto do leme, imóvel. Através do nevoeiro, contemplava campanários e edifícios cujos nomes desconhecia; depois abarcou, num derradeiro olhar, a ilha Saint-Louis, a Cité, Notre-Dame; e, tendo desaparecido Paris do seu horizonte, soltou um grande suspiro.

O Senhor Frédéric Moreau¹, que tinha recentemente concluído o curso do ensino liceal, regressava a Nogent-sur-Seine, onde devia morrer de tédio durante dois meses, antes de ir *fazer o seu direito*. A mãe dera-lhe o dinheiro necessário para se deslocar ao Havre visitar um tio, de quem esperava que ele recebesse a herança; só tinha chegado a Paris na véspera e compensava-se de não poder ficar mais tempo na capital, voltando a casa pelo caminho mais longo.

O tumulto acalmava-se; todos se haviam acomodado nos seus lugares; alguns, de pé, aqueciam-se em torno da máquina, e a chaminé cuspia, com um estertor lento e rítmico, o seu penacho de fumo negro; das peças de cobre es-

corriam gotinhas de orvalho; o convés estremecia sob uma pequena vibração interior, e as duas rodas, girando rapidamente, faziam remexer a água.

As margens do rio eram arenosas. Viam-se jangadas de madeira que ondulavam sob o redemoinho das vagas, ou então, num barco sem velas, descobria-se um homem sentado a pescar; depois as brumas errantes dissiparam-se, o sol apareceu, a colina que acompanhava à direita o curso do Sena abaixou-se, e surgiu uma outra, mais próxima, na margem oposta.

Árvores coroavam-na por entre casas baixas com telhados à italiana, com jardins em declive divididos por muros novos, gradeamentos de ferro, relvados, estufas quentes e vasos de gerânios, distribuídos regularmente pelas varandas, que convidavam a observar a paisagem. Muitos, ao verem estas graciosas residências, tão calmas, desejavam ser seus proprietários, para lá viverem até ao fim dos seus dias, com um bom bilhar, uma chalupa, uma mulher ou outro sonho qualquer. O prazer totalmente novo de uma excursão marítima² facilitava os devaneios. Entretanto os folgazões começavam com brincadeiras. Muitos cantavam. Estavam alegres. Esvaziavam-se copos, atrás de copos.

Frédéric pensava no quarto que iria ocupar, no plano de um drama, em temas para quadros, em paixões futuras. Achava que a felicidade merecida pela excelência da sua alma tardava a chegar. Declamou para si próprio versos melancólicos; caminhava pela coberta com passos rápidos; avançou até à extrema que ficava do lado do sino; e, numa roda de passageiros e de marinheiros, viu um cavalheiro que fazia galanteios a uma camponesa, enquanto lhe ia mexendo na cruz de ouro que ela trazia ao peito. Era um homenzarrão de uns quarenta anos, de cabelos crespos. A sua constituição robusta enchia uma jaqueta de veludo negro, duas esmeraldas brilhavam-lhe na camisa de cambraia, e as calças largas, brancas, caíam sobre umas extravagantes botas vermelhas, de couro da Rússia, adornadas com desenhos azuis.

A presença de Frédéric não o incomodou. Voltou-se para ele várias vezes, interpelando-o com piscadelas de olho; a seguir ofereceu charutos a todos os que o rodeavam. Mas, provavelmente aborrecido com a companhia, foi postar-se mais longe. Frédéric seguiu-o.

A conversa versou inicialmente sobre as diferentes espécies de tabaco, e depois, muito naturalmente, sobre as mulheres. O cavalheiro das botas vermelhas deu conselhos ao jovem; expunha teorias, contava anedotas, citava-se a si próprio como exemplo, debitando tudo isto num tom paternal, com uma ingenuidade de perversão divertida.

Era republicano; tinha viajado, conhecia o interior dos teatros, dos restaurantes, dos jornais, e todos os artistas célebres, que tratava familiarmente pelos nomes próprios; pouco tempo depois, Frédéric já estava a confiar-lhe os seus projectos e ele encorajou-os.

Mas interrompeu-se para observar o cano da chaminé, e começou a resmonear à pressa um cálculo que parecia nunca mais acabar, a fim de saber

«quanto ca-
achada a se-
ter feito um

Frédéric
perguntar c

— Jacqu

Um cria

— O Se

Desapar

O Art In

pintura e u

zes, na moi

nome de Ja

O sol da

mastros, as

em dois su

do rio, via

pletamente

vagamente

aspecto do

À parte

rios e lojist

seravelmer

péus desbo

sobrecasac

te usadas r

ver uma ca

vam espeta

los de oure

de couro la

os olhos, fa

bagagens;

de cascas c

embrulhad

da cantina;

mento; ouv

uma gritari

temente de

rou o portã

Foi com

Estava s

não se ape

lhe transm

things greater visible presence. They fill the frame. Things have been truly seen.

Similarly, to achieve his spare effect, Flaubert habitually cut down to get to the text he wanted. He revised his texts, page by page, crossing out words (while adding some others) to make it compact. The look of a worked page is gripping. The comparison between editing a text and editing photographs is hardly an exact one. For one thing, though both Flaubert and Evans spoke openly about doing it, the time frame was different. But both cut relentlessly into their work—into a page in one case, into a negative (or shooting again, as at Truro) in the other. At that stage of invention both worked pen in hand. There is a similarity between the scribbled crossings out on a Flaubert page and the (often) orange lines of the marker on a strip of Evans's negatives.

It is worth noting that the editing techniques Evans came to deploy on his negatives he also used obsessively on anything and everything he wrote, going back to his French compositions in Paris. **Textual editing continued** his entire lifetime, even when photography was his primary art.

Surely, Flaubert's persistent descriptions appealed to Evans. Evans, who celebrates objects his eye sees in the world, would have felt encouraged and confirmed by reading Flaubert. But there is a deeper kinship Evans probably did not reflect on which has to do with a sense of time—or more precisely a sense of things in time. **To get at that, we must attend to the specific verbal means that Flaubert used to achieve “staying out.”** The Flaubertian method has been analyzed in textual commentaries as the similar phenomenon has not been in photographic studies. Attending to the technical analysis of Flaubert's writing style leads us a bit astray in order all the better to describe what Evans was doing.

The distinctive verbal form used by Flaubert to keep himself out of his text is called in French *le style indirect libre*, in English, *represented thought and speech*. Instead of using the present tense or the past tense, he writes in the imperfect tense (*imparfait* in French). Writing done in *le style indirect libre* is free both of the authorial first person and also of an

addressee. It is unattributed and impersonal. It is presentation, not communication. That is the quality that Evans instinctively admired. So when Evans admired Flaubert's staying out of the text, it is the *style indirect libre* that he liked (even though, of course, he did not know it by its name).

As an example, here is Flaubert writing about the river banks being passed by Frederic's boat near the beginning of the *Sentimental Education* (*imparfait* verbs marked by me in bold):

La colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu à peu s'abaissa, et il en **surgit** une autre, plus proche, sur la rive opposée.

Des arbres la **couronnaient** . . . Plus d'un, en apercevant ces coquettes résidences si tranquilles, **enviait** d'en être le propriétaire . . .

The hill which followed the course of the Seine on the right gradually grew lower, giving place to another hill, nearer the water on the opposite bank. On the crest of this second hill there were trees . . . At the sight of these peaceful, pretty dwellings, several passengers felt a longing to possess one . . .

I am instancing this passage because it is the one quoted by Proust in his definitive essay of 1920, *À Propos du Style de Flaubert*. He praises Flaubert (the style, but not the writing in general, for which he had little taste) specifically for his use of the *imparfait*. He says it is a totally new invention in literature. It changes everything, Proust writes. For “change” he uses the telling metaphor of *déménagement*, or moving house. What had been narrated in novels as actions following on one after the other become in Flaubert, as Proust put it, impressions without a cause. Things can have as much life as men. **The banks of the Seine in the *imparfait* just appear there in the text before the reader.**

It is important to recognize that Flaubert's innovation as descriptive writer has a temporal dimension. That has implications for the medium

that is photography. The *imparfait* is out of time as we experience it in the world. The replacement of the author's first person narrative present with the *imparfait* means that, in the text (as of course it cannot be in the world), present and now need not coincide. As a result, now can be contemporaneous with the past or, the flip side, the past can be contemporaneous with now. Read the verbs in the *imparfait* about the banks of the Seine—*suivait, couronnaient, enviait*. The words are not spoken by Flaubert. Things are written in the imperfect as if past, though they are here now. They are here, that is, in the text. That is the world-changing (or, as Proust puts it, house-changing) originality of the *style indirect libre*.

Flaubert stayed out, to repeat Evans's phrase, by changing the author's first person present to an impersonal past. Things in his text are immediately experienced rather than being spoken. Look back and read the boy's cap as written by Flaubert. Remember, Evans said of Flaubert's method. "I think I incorporated [it] almost unconsciously." The contemporaneity of then and now at the heart of Flaubert's impersonal writing style is also at the heart of Evans's photographic style. Let us consider in what way.

A printed photograph shows something that is past. It is commonly thought and has often been said that for that reason photography concerns loss and, maybe, memory. Evans did not think of photographs that way. On Evans's account, what is in the photograph is here now, when the photographer has it before his eye. The past is related to that present presence. But how? Evans thought about that question. Here is how he put it in his own carefully chosen words: "Evans was, and is, interested in what any present time will look like as the past." The sentence was written November 29, 1961 for the Author's Introductory Note to the reissue of *American Photographs* published on June 8, 1962. As usual, Evans worked endlessly at the sentence, rewriting it in slightly but significantly different versions. I am quoting the strong version chosen by Frances Lindley for publication in *Walker Evans at Work*. A weaker version was published over the name of Monroe Wheeler, in the new foreword:

"Evans, then and now, contemplates the present as it might be seen at some future date."

The sentence is elegant, impersonal, gnomic. It is worth teasing out what Evans meant. Though he is interested in the relationship of present and past, the familiar sentiment about memories and loss was not for him. A photograph, he says, brings together what is now and what will be past. That is close to the effect of Flaubert's *style indirect libre*. It does not assume that all photographs are in the past.

Let us read Evans's sentence again with that in mind:

Evans was, and is, interested in what any present time will look like as the past.

On second reading, one notes also the first four words: cannily, Evans also refers to himself in both the past and present tense. I have been teasing out the force of his words. But indeed it is Evans's photographs that make or prove the point. Is it not true that, despite its presentness before his eyes and then before ours, somehow, an Evans photograph always also looks out of time?

As an example, let us take his photographs of two wagons: an agricultural one abandoned in a field at Ossining, New York, near the home of Evans's sister (1931), and a baggage wagon beside railroad tracks in Galeana, Illinois (1963) [Plate 9] [Plate 11]. It is worth noting, by way of confirmation of my choice of them here, that Szarkowski included both in his MoMA exhibition of 1971, reproduced on pages 26 and 167 of the catalogue, respectively. The Galena example was edited from its original square shape. We shall read Evans's own words on the Galena wagon a bit further on.

There is a dignity to a wagon observed straight on, broadside, with loving attention. The wheels display a crafted elegance. At first, one might not notice that the farm wagon is a wreck. The wheels are awry, the body or floor broken and twisted out of shape. It is past use. The grasses and