

# Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo “negro” (Brasil circa 1865)

Anthropometric specimens and picturesque curiosities: the photographic orchestration of the “black” body  
(Brazil, circa 1865)

Mostras antropométricas e curiosidades pitorescas: a orquestração fotográfica do corpo “negro”  
(Brasil, circa 1865)

Beatriz Eugenia Rodríguez Balanta, PhD<sup>1</sup>

Recibido: marzo 20 de 2012 • Aprobado: mayo 10 de 2012

Para citar este artículo: Rodríguez BE. Especímenes antropométricos y curiosidades pintorescas: la orquestación fotográfica del cuerpo *negro* (Brasil circa 1865). Rev. Cienc. Salud 2012; 10 (2): 223-242.

## Resumen

Paul Gilroy escribe en *Against Race* que la “producción de la raza” desencadenada en los siglos XVIII y XIX “necesitó una síntesis de logos e ícono, de la racionalidad científica formal acompañada de algo más, algo visual y estético” (1). A partir del siglo XIX y de la mano de los avances tecnológicos en el ámbito de la representación visual, especialmente en la fotografía, los discursos científicos de la alteridad acogen y desarrollan un componente de exhibicionismo y espectacularización. En este marco de ideas, se pretende entender la producción fotográfica del cuerpo “negro”, en específico algunas imágenes que conforman los archivos fotográficos creados por el científico Louis Agassiz y Christiano Júnior en Brasil a mediados del siglo XIX. *Objetivo*: indagar la manera en que estos procedimientos de visualización contribuyeron a reensamblar discursos raciales en Brasil y en Estados Unidos justo en el momento cuando el cuerpo “negro” se enviste de subjetividad legal.

Palabras clave: *discurso racial, fotografía, Louis Agassiz, Christiano Júnior, Brasil.*

---

<sup>1</sup> Escuela de Ciencias Humanas, Universidad del Rosario. Correspondencia: bbalanta@gmail.com

### *Abstract*

In *Against Race* Paul Gilroy writes that the “race producing” activity unleashed in the eighteenth and nineteenth-centuries “required a synthesis of logos with icon, of formal scientific rationality with something else, something visual and aesthetic” (1). During this period, scientific discourses that elaborate the concept of race adopt new technologies, especially photography. In this article, I am particularly interested in analyzing how the “black” body is arranged photographically. I probe some examples taken from the archives collected by the Swiss scientist Louis Agassiz and the photographer Christiano Júnior in mid-19th century Rio de Janeiro. *Objective*: to question how these visual artifacts contributed to the re-assemblage of racial discourses precisely at the moment when the black body was invested with legal subjectivity.

Keywords: *racial discourse, photography, Louis Agassiz, Christiano Júnior, Brazil.*

### *Abstract*

Em *Against Race*, Paul Gilroy escreve que a “produção da raça”, atividade desencadeada nos séculos XVIII e XIX, “precisou de uma síntese do logos com o ícone, da racionalidade científica formal com algo mais, algo visual e estético” (1). Durante este período, os discursos científicos que elaboraram o conceito de raça adotaram novas tecnologias, especialmente fotografia. Neste artigo, estou particularmente interessada em analisar como o corpo “negro” é organizado fotograficamente. Examinamos alguns exemplos retirados dos arquivos coletados pelo cientista suíço Louis Agassiz e o fotógrafo Christiano Júnior, em meados do século XIX no Rio de Janeiro. *Objetivo*: questionar como esses artefatos visuais contribuíram à montagem de discursos raciais precisamente no momento em que o corpo negro foi investido com a subjetividade jurídica.

Palavras chave: *discurso racial, fotografia, Louis Agassiz, Christiano Júnior, Brasil.*

En el presente texto se analiza un conjunto de fotografías en apariencia incongruentes pero cercanas en cuanto a sus modalidades de exhibición del cuerpo: el grupo de fotografías antropométricas recopiladas por el científico suizo Louis Agassiz durante su viaje a Brasil en 1865 y las *cartes de visite* (tarjetas de visita) de “tipos y costumbres de negros” producidas por el fotógrafo Christiano Júnior el mismo año en Rio de Janeiro. La interpretación de estas fotografías parte del trabajo de Deborah Poole (2), quien argumenta que la materialidad de la fotografía —su producción, circulación y su trabajo de representación— es elemento fundamental en la solidificación de discursos modernos sobre

la alteridad racial. Se pretende indagar sobre el papel desempeñado por la fotografía durante la construcción y difusión de discursos y estereotipos raciales en los primeros momentos de la expansión norteamericana en América Latina, la abolición del trabajo forzado en Brasil y Estados Unidos y la construcción simbólica del Estado-nación. Se busca examinar la manera en que ciertas convenciones fotográficas de visualización contribuyeron a reensamblar sistemas de dominio en los cuales la estigmatización racial se erige como eje organizador de las nuevas repúblicas justo en el momento cuando el cuerpo “negro” se enviste de subjetividad legal.

Aunque son géneros distintos, la fotografía antropométrica y la pintoresca comparten al menos dos dimensiones. Por un lado, una dimensión funcional: cuando emerge la fotografía como avance tecnológico en la reproducción de imágenes, casi de inmediato empieza a pensarse como una herramienta que produce un registro verídico y exacto. Incluso lo imperceptible para el ojo, por ejemplo "la pelusilla que cubre las patas de la pulga de un ratón" (3) pasa a ser parte del universo de lo apreciable por los sentidos. Por otro lado, la antropometría y lo pintoresco comparten una dimensión formal: se trata de la producción de artefactos visuales que despliegan la otredad, la cual será simultáneamente construida, exhibida y materializada por medio de convenciones y procedimientos de exhibición similares.

El término "antropometría" fue acuñado por el médico alemán XVII Johann Sigismund Elsholtz (1627-1688). En su tratado *Anthropometria* (1654) discute un instrumento que había inventado para investigar correlaciones entre las proporciones del cuerpo y ciertas enfermedades (4). Elsholtz concibió su instrumento y las medidas arrojadas por este como cálculos importantes para el avance de la Medicina, la Fisionomía y las artes. James Ryan explica que a mediados del siglo XIX el término hacía referencia a un sistema de medición para determinar las proporciones del cuerpo humano en diferentes edades y daba nombre a un riguroso método para el estudio de la fisionomía de las razas humanas (5). En 1869 la Sociedad Etnológica de Londres publicó un manual científico en el que se divulgó el sistema antropométrico aplicado a la fotografía, desarrollado por John Lamprey, consistente en colgar una cuadrícula detrás del retratado para facilitar la medida precisa de las diferentes partes del cuerpo (6). A finales del siglo XIX el término comenzaría a aplicarse a un método de

identificación criminal ideado por el antropólogo francés Alfonso Bertillon (1853-1914). Su sistema de identificación se basaba en la recopilación de fichas antropométricas que constaban de un documento visual (fotografía de frente y perfil) y diferentes medidas del cuerpo, incluyendo estatura, longitud y anchura de la cabeza, altura de la oreja derecha, pie izquierdo, color del iris y signos particulares (cicatrices, tatuajes), entre otros indicadores

A partir del siglo XVIII aparece la palabra "pintoresco" que emerge como categoría estética bajo la cual se reúne la pintura del paisaje interponiendo un tercer término entre dos conceptos: lo hermoso y lo sublime. Su conceptualización está ligada a la popularización del viaje turístico y el impulso de representar lo visto y lo vivido. Para finales del siglo XVIII el género pintoresco se había convertido en una estrategia de representación visual que permitió incorporar los más diversos motivos al quehacer artístico, desde "los mendigos, los gitanos, y todas esas figuras andrajosas" (7) hasta ruinas arqueológicas, paisajes esplendorosos, "tipos" populares y sus costumbres (8). Con su énfasis en la representación de lo visto y experimentado en otras tierras, el género pintoresco contribuyó a solidificar la idea de la observación y representación de la naturaleza como actividad placentera que debería ser adoptada por el nuevo sujeto burgués (9). Como puede verse, ambas lógicas de representación son movidas por el deseo de transformar tanto a la naturaleza como al ser humano en objeto de observación.

Nicholas Mirzoeff plantea que "visualizar la diferencia racial desempeñó un papel fundamental en la cultura visual de Occidente" (10). El viaje de Agassiz a Brasil para recolectar información fotográfica y los múltiples esfuerzos por organizar archivos fotográficos revelan la dependencia de la teorización y producción visual de la raza en la empresa imperial. Esta

práctica visual se acomoda a una economía cultural que bajo el disfraz de lo exótico marca la pauta de cómo mirar y consumir el objeto fotografiado (y, por extensión, cómo mirarse a sí mismo). No es casualidad que el imperialismo económico, religioso y militar haya sido acompañado por una industria visual que incluía la producción de fotografías y la colección de artefactos indígenas destinados a ser archivados en institutos científicos y museos en las metrópolis. En este período la fotografía se convierte en un mecanismo por medio del cual se gestiona el saber y el poder antropológico. El deseo de observar al otro —estrategia central de la Antropología— es fruto de un proceso histórico caleidoscópico que está trazado por lo que Aníbal Quijano ha llamado la “colonialidad del poder” o la erección de la diferencia racial y de género como arte de gobierno (11). El efecto simbólico de las prácticas fotográficas discutidas a continuación radica en proveer un escenario visual en el que el cuerpo subyugado es dispuesto para el goce voyerista, la observación y la vigilancia.

#### *Antropometría y la orquestación visual de la raza*

Siguiendo una tendencia mundial, tanto en Estados Unidos como en América Latina las ideas sobre las diferencias fenotípicas y culturales entre los seres humanos experimentó un cambio radical en el siglo XIX. Antes de 1850 predominaba el concepto de la monogénesis, que plantea un origen único de la especie humana: Adán. Las diferencias fisiológicas y culturales eran atribuidas a factores religiosos, climáticos y geográficos, costumbres, descendencia, lenguaje y posición social (12). A partir del siglo XVIII comenzó a tomar fuerza otra explicación. Los historiadores naturalistas empezaron a contemplar las diferencias corporales como inmutables y trabajaron para derogar la idea de que todo ser

humano era descendiente de la pareja originaria. El poligenismo, cuyo eje central era la teoría de que la humanidad estaba dividida en diferentes especies que habían tenido diferentes “centros de creación”, promovía la investigación científica y tomó el cuerpo como el espacio privilegiado de exploración, pues allí se alojaban los rastros atávicos del salvajismo. La noción de la diferencia racial como esencia arraigada en el cuerpo fue un paso significativo hacia las teorías raciales que llegarían a buen término en el siglo XIX.

El poligenismo se basaba en la antropometría o medición de diferentes partes del cuerpo para identificar sus dimensiones promedio y para fundamentar una diferencia radical entre diferentes grupos o razas. Este movimiento se popularizó en Estados Unidos debido principalmente a Louis Agassiz y, en parte, a la obra de Samuel George Morton<sup>2</sup>. Apoyándose en sus estudios de cráneos, Morton afirmó que cada grupo humano era una especie diferente. En 1854 Louis Agassiz aportó un ensayo a un volumen ilustrado y titulado como *Types of Mankind or Ethnological Research* que fue editado por los discípulos de Morton, Josiach C. Nott y George R. Gliddon. En su artículo “Of the Natural Provinces of the Animal World and their Relationship to the Different Types of Man”, Agassiz (1854) enumeró ocho tipos o “especies” humanas e intentó demostrar que cada espacio geográfico daba lugar tanto a flora y fauna diferentes entre sí como a grupos raciales fisiológicamente diferenciables que no compartían un origen común.

<sup>2</sup> La idea de las diferentes especies de humanos tuvo muchos expositores, entre ellos Edward Long que en su libro *History of Jamaica* (1774) enumera una jerarquía en la cual los afrodescendientes eran situados entre lo humano y lo animal. Además, Charles White en su *Account of the Regular Gradation in Man* (1799) intenta dar fundamento empírico (por medio de la medición de partes del cuerpo y cráneos) a la teoría de las diferentes especies humanas.

Para sistematizar el estudio de los orígenes de la humanidad, anatomistas y antropólogos se pusieron la tarea de identificar signos medibles que pudieran actuar como guías confiables en la diferenciación humana. La fotografía sería su mejor aliado ya que prometía expandir el alcance del ojo científico. Para sus patrocinadores, el hecho de que el evento fotográfico pareciera calcar la realidad, le confería un tono neutral y objetivo a la información cosechada usando la cámara. Dada su usabilidad, portabilidad y reproducción, la fotografía se convirtió en una de las tecnologías más usadas por la Etnografía y disciplinas conexas (la Criminología y la Psiquiatría) para la recopilación de datos que pudieran ser relacionados y comparados entre sí. Poco después del invento del proceso fotográfico, los antropólogos fueron instados a adoptar la fotografía como herramienta en la recolección de "información precisa referida a las proporciones y configuración del cuerpo" (13) que sería el puntal para el "examen directo y comparativo" de las características fisiológicas de diferentes grupos humanos (14). La fotografía imprimiría estos emergentes discursos sobre el cuerpo con el sello de la legitimidad científica.

En 1842, tres años después de que Daguerre lograra fijar imágenes sobre placas de metal, Théodore Tiffereau produjo una serie de daguerrotipos de "nativos" en México. En 1844 Edouard Thiesson utiliza la misma técnica visual para realizar imágenes de indios batocudos en Brasil. Ese mismo año Antoine Etienne Reynaud Augustin Serres, médico y profesor de Anatomía y Embriología en Le Jardin des Plantes y presidente de la Academia de Ciencias en Francia, propuso que se estableciera un museo de fotografías de la raza humana para fortalecer los estudios antropológicos comparativos (15). En 1850 Louis Agassiz, famoso por la teoría de las glaciaciones, encargó da-

guerrotipos de "individuos negros de varias razas", que exhibió durante sus charlas sobre poligenismo en Boston. Como se detallará más adelante, en 1865 Agassiz viajó a Brasil para recolectar información que le permitiera probar que la humanidad estaba dividida en "especies" humanas "bien marcadas y diferentes" (16). Ese mismo año se le pidió al profesor T.H. Huxley, autor de *On the Methods and Results of Ethnology*, un tratado sobre la clasificación de las razas humanas, que creara un archivo fotográfico de sujetos coloniales del Imperio Británico (17). Incluso Alphonse Bertillon, miembro de la Sociedad de Antropología de París e inspector de policía, cedió a la moda de retratar sujetos coloniales. En 1883, el mismo año en que la policía de París adoptó su sistema para identificar a criminales reincidentes, Bertillon publicó *Les races sauvages*, tratado sobre las "costumbres" de algunos pueblos de América, Oceanía y de las "regiones boreales", ilustrado con grabados basados en fotografías de sujetos coloniales franceses. Esta relación es una breve muestra de las múltiples y variadas expediciones visuales que alimentaron el discurso imperial y antropológico, el cual definió las coordenadas teóricas de saberes científicos que producían imágenes como soporte confirmatorio de un imaginario que se tejía mediante la clasificación, diferenciación y jerarquización de la humanidad basándose en teorías positivistas y la ideología del progreso.

Agassiz fue un zoólogo reconocido por su trabajo en la clasificación de peces y, además, uno de los primeros en teorizar sobre las eras glaciales del planeta. En 1846 emigró a Estados Unidos y poco después fue nombrado profesor de zoología y geografía en la Universidad de Harvard. Como se mencionó, una vez en Estados Unidos Agassiz se convirtió en uno de los más destacados proponentes del poligenismo. En marzo de 1850 participó en la Conferencia

de la Sociedad para el Avance Científico de la Ciencia en América, donde expone los preceptos del poligenismo. Después del congreso hizo un recorrido por algunas haciendas en el estado de Carolina del Sur y encargó una serie de daguerrotipos de esclavizados para estudiar las características distintivas del cuerpo africano y así argumentar que la humanidad no estaba unida por la similitud, sino que era un conglomerado de grupos que se distinguían por sus diferencias biológicas.

El 10 de octubre de 1850 el periódico *Tri-Weekly South Carolinian* informó sobre el uso de los daguerrotipos de “individuos de varias razas de negros” que Louis Agassiz había adquirido en Carolina del Sur durante sus conferencias en Boston:

Nos dimos cuenta que el profesor Agassiz aún da conferencias en Boston sobre el origen de la raza humana. El viernes pasado, en el transcurso de la conferencia, señaló muchas de las diferencias entre las clases de negro y la raza blanca, una gran parte de las que no se había hecho mención anteriormente; y como prueba de sus afirmaciones, mostró un número significativo de daguerrotipos de individuos de varias clases de negros (16).

Según Molly Rogers en Estados Unidos no existía un antecedente del tipo de archivo fotográfico que Agassiz quiso construir (18). Quince años más tarde, durante su estancia en Brasil, Agassiz se concentró una vez más en la captura fotográfica de los atavismos primordiales de las razas inferiores. Para Agassiz, Brasil representaba un terreno fértil para la investigación racial. En la densidad tropical, donde la mezcla de las razas era habitual y donde “no resulta extraño ver a individuos completamente desnudos” (19), había un material abundante

para probar que las razas puras no perdían sus rasgos primordiales y que la hibridez racial no producía resultados positivos, sino, en su lugar, provocaba una cantidad de estragos catastróficos, —infertilidad, indolencia, salvajismo y baja capacidad intelectual—<sup>3</sup>.

Las imágenes elaboradas en estos dos períodos son idénticas. En las que J. T. Zealy compuso para Louis Agassiz en Carolina del Sur, los sujetos eran mostrados parcial o totalmente desnudos y fotografiados de frente, de lado y de espalda. Lo mismo sucedía con las fotografías de “tipos” negros e inmigrantes chinos que Agassiz encargó en Rio de Janeiro y que él mismo produjo en Manaos<sup>4</sup>. La formalización de esta gramática visual se encamina por medio del uso de un enfoque fisonómico que se centraba en la forma del cuerpo, las proporciones y la postura (figura 1). La otra modalidad de encuadre fue el frenológico (figura 2), enfocada en la cabeza y el torso del sujeto (20). Estas técnicas de visualización serían adoptadas con

<sup>3</sup> El libro *A Journey in Brazil*, de donde se toma esta cita, se publicó por primera vez en 1867. Sin embargo, este libro no es una compilación de los descubrimientos y estudios de Agassiz durante sus viajes a este país. Como lo sugiere el título es un libro de viajes, de autoría de Elizabeth, esposa de Agassiz, en los que es posible encontrar su percepción del país y las transcripciones de las conferencias y cartas de Louis. Las disquisiciones científicas de Agassiz se encuentran en una serie de apéndices al final del libro. Otro libro, en un tono decididamente diferente y que iba a compilar los resultados científicos de este viaje, fue publicado en 1870 como *Scientific Results of a Journey in Brazil by Louis Agassiz and his Travelling Companions: Geology and Physical Geography of Brazil*

<sup>4</sup> En Rio de Janeiro, entonces capital del Imperio Portugués, el científico contrató los servicios de Augusto Stahl, fotógrafo oficial de Dom Pedro II, para que produjera imágenes de tipos de negros y chinos. El emperador Dom Pedro II fue el primer monarca en conceder un título de esta índole a un fotógrafo. También fue uno de los primeros dignatarios en América Latina en poseer la tecnología para hacer daguerrotipos. Para una discusión detallada del asunto, consultar: Corrêa B, Os *Fotógrafos do império: a fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara; 2005.

rapidez por diferentes agentes disciplinarios. David Green señala que para la década de 1860 las convenciones fotográficas utilizadas por

Agassiz en 1850 se habían convertido en una práctica estándar en la Antropología y la Criminología (21).

Figura 1. Sin título. Fotografía antropométrica tomada por Augusto Stahl y comisionada por Louis Agassiz, 1865. En: Ermakoff G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, George Ermakoff Casa Editorial 2004. p. 251.

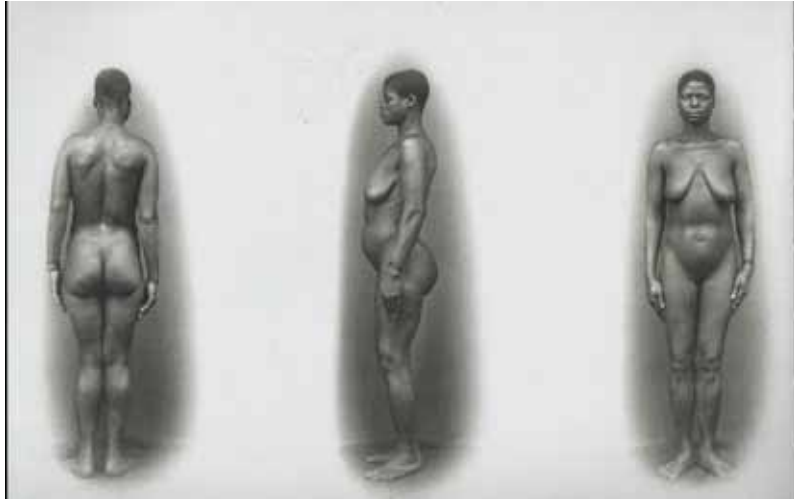


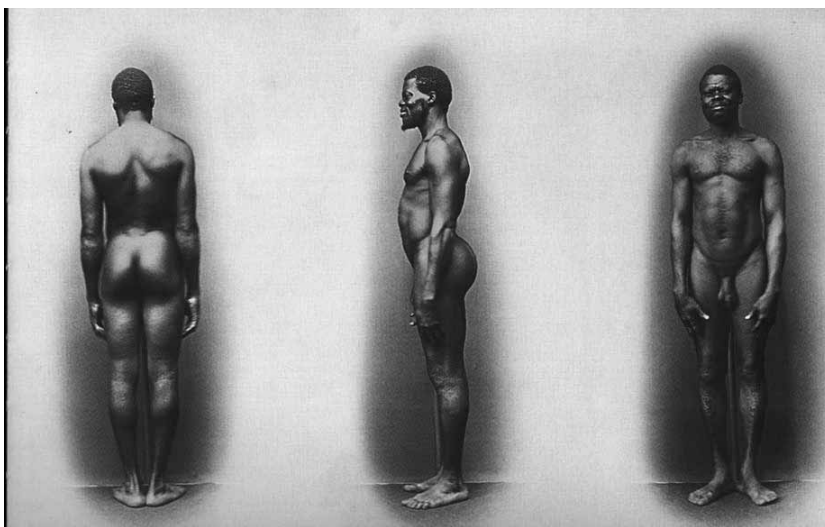
Figura 2. Sin título. Fotografía antropométrica tomada por Augusto Stahl y comisionada por Louis Agassiz, 1865. En: Ermakoff G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, George Ermakoff Casa Editorial, 2004. p. 23.



En la siguiente fotografía, tomada por Augusto Stahl en Rio de Janeiro, se ve a un hombre representado en una postura clásica de la fotografía racial (figura 3). El estudio está desocupado. Nada, excepto un telón negro, rodea al cuerpo que el evento fotográfico transforma en "negro". El hombre no está identificado por su nombre y la imagen no ofrece objetos complementarios

con los que sea posible contextualizar su existencia; no podemos ubicarlo en el tiempo ni en el espacio. Los ojos del espectador deambulan por el estudio fotográfico y solo encuentran el cuerpo expuesto. Genitales, piernas, labios, dedos, cada centímetro del cuerpo se ofrece a los ojos del observador sin escrúpulo alguno.

Figura 3. Sin título. Fotografía antropométrica tomada por Augusto Stahl y comisionada por Louis Agassis, 1865. En: Ermakoff G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*, George Ermakoff Casa Editorial, 2004. p. 251.



En fotografías como esta, diseñadas para instaurar jerarquías corporales y civilizatorias, la "negritud" es revelada mediante la desnudez. En el imaginario occidental el "salvajismo primitivo" era (y es) recapitulado o condensado en la falta de vestuario (22). La desnudez reúne todo aquello que caracteriza al fotografiado como inepto para convertirse en sujeto político: falta de racionalidad, falta de modales (en especial de pudor), falta de cultura. El montaje antropométrico despoja al sujeto fotográfico del código mínimo de civilización (la vestimenta) y le permite al espectador perpetrar una modalidad colonial de la mirada que, en forma simultánea, lo instala en el papel de "amo". En el momento histórico

durante el cual se deroga la esclavización, este texto visual activa, en primera instancia, el modo de ver del subastador de esclavizados. En la tarima de exhibición el subastador reduce al sujeto a un objeto de placer, violencia e intercambio comercial. Asimismo, en la fotografía racial el voyerista-científico-fotógrafo diseña una escena desolada de la que obtiene placer al secuestrar y apoderarse de cuerpos que el subastador había hecho suyos. Al final de la Guerra Civil en Estados Unidos, conflicto cuyo eje central fue la transmutación del cuerpo africano de mercancía a sujeto político, la fotografía antropométrica se convirtió en una estrategia simbólica y política que restaura al "amo" a su posición de Soberano.



Vale la pena recalcar que las fotografías antropométricas y pintorescas connotan tanto la arrogancia del poder colonial y a su vez reflejan una profunda ansiedad frente al quebrantamiento de un tipo de poder que le permitía al “amo” hacer lo que quisiese con el cuerpo del otro. En este sentido, las fotografías antropométricas de Louis Agassiz se constituyen por medio de la lógica del voyerismo, lógica que según Anne McClintock se funda en la “pérdida de control”. El placer del voyerista deriva de la escenificación de la pérdida, montaje que también permite elaborar el dominio sobre lo que se sabe perdido por medio de la fantasía (23). La supuesta transparencia de estas fotografías, encarnadas en la desnudez de los cuerpos dados para ser vistos y la desolación del espacio, oculta la(s) violencia(s) que la posibilitan: la imagen no capta el momento en que los especímenes se rehusaron a quitarse la ropa y hace lo imposible por solapar las máquinas requeridas para reducir el cuerpo a la inmovilidad; estado de sometimiento que garantiza la impresión de una imagen útil en la propagación de enunciados raciales. El impulso libidinal que tramita estas fotografías es el deseo de manosear un cuerpo cuyo goce había sido el elemento constitutivo de la soberanía. En su efecto, los procedimientos necesarios para producir la imagen antropométrica suministran un espacio en el cual es posible reencarnar el espectáculo que anima la dominación y el suplicio del cuerpo “negro”, inmortalizando así el consumo inescrupuloso de estos cuerpos.

En su tratado “The Permanence of Characteristics in Different Human Races”, incluido en el Apéndice V del libro *A Journey in Brazil*, Agassiz trata de explicar por qué abandona el uso del complejo de máquinas —andrómetro, espirómetro, por ejemplo— que traducían al cuerpo en dato y por qué escoge la cámara como método para descubrir dónde se escondían los

atavismos de la raza. Es importante anotar que Agassiz era adepto al uso de estos dispositivos, pues durante la Guerra Civil formó parte de un grupo de investigación que medía las tropas de la Unión Americana para determinar las dimensiones físicas más significativas entre los soldados. Agassiz se encargaba de tomar, registrar, clasificar los datos y calibrar los instrumentos, que eran los mismos que utilizaban los antropólogos y criminólogos durante este período. Advocó, además, por la inclusión de soldados afrodescendientes en la muestra para determinar las diferencias entre los tipos raciales que conformaban el Ejército (26). En vez de aludir a las destrezas metodológicas y tecnológicas que el científico admite como las más apropiadas para el estudio antropológico de la raza, Agassiz exalta el lente fotográfico como una herramienta que le permitirá construir una “historia natural” de las variadas especies humanas. Al respecto, escribe:

No podía emprender esas investigaciones más precisas de las razas humanas con base en mediciones repetidas mil veces, que caracterizan las últimas investigaciones de los antropólogos. Un estudio exhaustivo de las diferentes naciones y variedades raciales que habitan la cuenca del Amazonas requeriría años de observación y examen paciente [...] para estudiar las razas me he visto obligado a utilizar lo que yo llamaría el método de historia natural, a saber: comparar entre sí individuos de distintos tipos, del mismo modo que los naturalistas comparan especímenes de distintas especies (19, p.3).

Cuando se trata de la investigación sobre la diferencia racial, Agassiz renuncia a los rigores del método científico que aplica a sus estudios de peces y soldados y en su lugar elige usar el material fotográfico para acuñar su discurso

racial. Su esquema teórico dependía de la observación, comparación y clasificación de las partes del cuerpo que se consideraban inmutables e invulnerables a las mezclas raciales. Esto incluía la longitud de los brazos y piernas en relación con el torso, la forma del cuello y hombros y la posición de los pechos, en el caso de las mujeres. Tomando como soporte la imagen fotográfica<sup>5</sup>, Agassiz asevera que:

La mujer india tiene los pechos cónicos, firmes y enhiestos, con los pezones tan desplazados hacia los lados que, en una vista frontal, los pechos casi siempre parecen surgir de las axilas. En las negras los pechos son más cilíndricos, más sueltos y más flácidos, y los pezones se desplazan hacia adelante y hacia abajo, de modo que vistos frontalmente, se proyectan sobre los pechos (19, p. 3)).

Lo que sorprende al científico al analizar las fotografías antropométricas de los diferentes “tipos” humanos fue la diferencia en la constitución fisiológica:

Yo diría que si el negro recuerda al esbelto y activo *Hylobates*, el indio parece más al lento, inactivo y robusto orangután [...]. Hasta donde he podido observar, la diferencia esencial entre la raza india y negra tomadas en su conjunto se encuentra en la longitud y complexión fornida del tronco y la escasa extensión de los miembros de los indios frente al cuerpo delgado, el tronco corto y los largos brazos y piernas de los negros (19, p. 43).

<sup>5</sup> En las fotografías tomadas por Stahl para Agassiz en Rio de Janeiro, las mujeres afrodescendientes retratadas aparecen desnudas. En las fotografías tomadas en Manaos, las mujeres indígenas primero se fotografiaban vestidas y una segunda imagen las mostraba con los pechos a la vista. En algunos casos se tomaba una tercera fotografía que las exhibía desnudas.

Contrario a lo que Agassiz quiere hacernos creer, la fotografía no devela nada en concreto y no es espejo de la realidad. Más bien, como lo explica John Tagg, el evento fotográfico es “una actividad de producción del sentido” (25). El proyecto fotográfico no muestra un cuerpo “negro”; en cambio, crea un cuerpo abstracto. Un cuerpo que requiere que Agassiz produzca un texto, lea y realice una interpretación que puede teñirlo de negro. En esta introducción a los asuntos de clasificación racial, Agassiz postula la visión fotográfica como el instrumento que le permite detectar los refugios atávicos de la raza —pechos cónicos o cilíndricos—. La imagen antropométrica se convierte, a posteriori, en un producto científico: alcanza su estatus documental solo después de que el científico ingenia un lenguaje o una nomenclatura para interpretar lo que sería visto como un brazo, una pierna, senos o cabello. De esta manera, la imagen antropométrica (y, como se verá, la pintoresca) puede entenderse mejor como lo que Susan Williams llama una “imagen que confunde”, que une lo visual con lo verbal y, de manera simultánea, captura y revela una “variedad de inquietudes narrativas y culturales” (26). El que Agassiz establezca un vínculo metonímico de contigüidad entre los negros y los monos es una maniobra simbólica crucial. En la iconografía cristiana el mono representaba la vanidad, la lujuria y el libertinaje (27), peculiaridades que se imaginan inherentes a la raza “negra”. Es más, al vincular a los africanos con los simios, Agassiz movilizó la antigua idea de que los “negros” estaban más cercanos a los monos, pensamiento que se condensa en las discusiones sobre la “gran cadena del ser”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Para más información sobre este tema, consultar los estudios clásicos de: Lovejoy A. *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers; 2009 [1936] y Gould SJ. *The Flamingo's Smile: Reflections in Natural History*. New York: Norton; 1985.

En este esquema racializante, la prueba de la diferencia racial se encuentra en una narrativa particular de rasgos fisiológicos y es la culminación de un proceso de subyugación que activa viejas nociones de otredad. O, en términos fanonianos, la écfrasis de Agassiz traduce un esquema *corpóreo* a un esquema *racial* al hacer activa una cadena de significados que une metonímicamente detalles orgánicos con textos ideológicos: monos de brazos largos, tambores indígenas, canibalismo, deficiencia intelectual, fetichismo, barcos de esclavizados (28).

Como se ha venido argumentando, la fotografía antropométrica fue diseñada para formar y consolidar discursos racistas en el seno de la modernidad europea. Varios críticos han demostrado que en los intersticios y circuitos del régimen colonial estas imágenes servían para construir la identidad colonial mediante una relación antagónica y oposicional entre el sujeto que tiene el poder de fotografiar y el "otro" que es capturado por la cámara. Dado que el objetivo es indagar sobre diferentes regímenes visuales, vale la pena preguntarse cómo se relaciona el trabajo de la imagen pintoresca (con apariencia inocente y benévola) con los objetivos de la imagen antropométrica. Además, podría preguntarse cuál es la función que tienen las primeras en la construcción de identidades en el Brasil decimonónico.

### *Negritud pintoresca*

En 1863 el fotógrafo portugués José Christiano de Freitas Henriques Júnior mejor conocido como Christiano Júnior llegó a Rio de Janeiro. Hasta 1988 su nombre apenas aparecía en los libros de historia de la fotografía brasilera. No obstante, a mediados del siglo XIX el fotógrafo se puso a la tarea de retratar los "tipos" y "costumbres" de los "negros" que vivían en Rio de Janeiro. Christiano produjo más de cien fotos que al parecer dejaron de circular poco después

de que fueran tomadas. En 1866 el fotógrafo se mudó a Uruguay y vendió su estudio con su equipo y sus colecciones fotográficas a Casa Leuzinger, entonces el negocio fotográfico más prestigioso de la ciudad. Las fotografías discutidas a continuación fueron rescatadas del olvido en 1988, cien años después de la abolición de la esclavización en Brasil.

A pesar de la dificultad de rastrear la circulación de estas fotografías es posible especular sobre sus usos y sus funciones si prestamos atención al momento histórico en el cual se producen. En 1865 Christiano Júnior publica el siguiente anuncio en el almanaque Lambert:

Christiano Jr. participa al respetable público y a sus amigos y clientes en particular, que al haber terminado de hacer algunas reformas a su establecimiento, se encuentra de nuevo abierto al público. Recientemente recibí una máquina perfecta que toma varias fotos al tiempo, tal vez la única que exista en la capital [...]. Este tipo de foto que está muy de moda en Europa se llaman *cartes de visite* y son buenas para fiestas y bodas [...]. Colección variada de costumbres y clases de negros, bastante apropiada para los que viajan a Europa (29).

Con este anuncio publicitario Christiano Júnior alardeaba de la sofisticación técnica de su estudio fotográfico. La "maquinaria" de la que se sentía tan orgulloso era la cámara inventada por André Disdéri en 1854. Este año el fotógrafo francés patentó una cámara con múltiples lentes con la que era posible obtener, en una sola sesión y a partir de un único negativo, numerosas impresiones fotográficas en el formato llamado *carte de visite* (tarjeta de visita). El invento de Disdéri permitió producir imágenes múltiples, más pequeñas y más económicas. En la década de 1860 las tarjetas

de visita habían remplazado al daguerrotipo y pronto se convirtieron en el tipo de fotografía más popular y asequible.

Christiano Junior también se sentía orgulloso de su colección de fotografías de los “tipos y costumbres” de la población afrodescendiente de Rio de Janeiro. En esta parte de la narración comercial, dichas fotografías estaban dirigidas a un público diferente: el viajero. No eran memorias visuales de las bodas y fiestas celebradas por su “respetable público”, “amigos” y “clientes”. Eran fotografías de personas contratadas como modelos para satisfacer la curiosidad de un público sediento de imágenes exóticas del trópico.

A comienzos de 1860 la colección de fotografías pintorescas de “tipos” coloniales y sus costumbres se convirtió en uno de los pasatiempos más diseminados en Europa. En ciudades como París, Londres y Berlín los estudios de fotografía comercial satisfacían la curiosidad sobre la apariencia física de africanos, suramericanos, asiáticos y polinesios, al poner a dis-

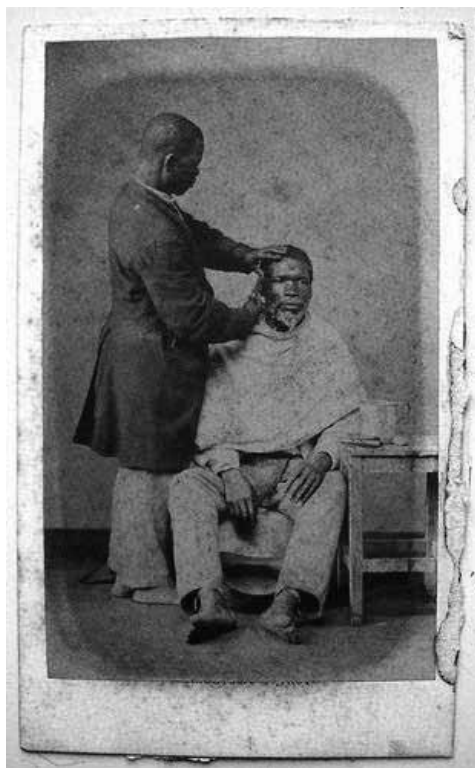
posición del público innumerables tarjetas de visita (2, p. 42). Esta curiosidad fue saciada, en parte, gracias al trabajo de célebres fotógrafos brasileros como Christiano Júnior, Marc Ferrer y Augusto Stahl (30). Las fotografías del primero adquieren un significado importante, pues constituyen el más grande y reconocido archivo visual de esclavizados de ascendencia africana en Brasil antes de 1870 (31, p. 12-13).

Como otros fotógrafos de “tipos” pintorescos, Christiano Júnior ubicó a sus fotografiados dentro de un estudio, aunque por lo general sin agregar los fondos pintados, muebles, flores y libros que habrían sido esenciales a la hora de fotografiar a su clientela. Adhiriéndose a las convenciones de la representación de “tipos” populares, Júnior prefiere decorar el espacio fotográfico con herramientas relacionadas al trabajo. De esta manera, las vendedoras aparecerán con estantes llenos de fruta, cargadores de agua con jarras y barberos con sus rasuradoras (figuras 4 y 5).

Figura 4. Sin título. Christiano Júnior, 1865. Cortesía de la Fundación Nacional de Artes (Funarte), Rio de Janeiro.



Figura 5. Sin título. Christiano Júnior, 1865. Cortesía de la Fundación Nacional de Artes (Funarte), Rio de Janeiro.



La fotografía reproducida a continuación (figura 6), tomada en 1865, es una escena típica de Christiano Júnior. La imagen muestra a una mujer, un niño y un puesto de frutas. La mujer está sentada, lleva puesta una falda larga y ancha a cuadros, una chaqueta de color oscuro y tiene un pedazo de tela amarrado a su cintura. Su cabeza está cubierta con una tela torcida, quizá haciendo eco de la costumbre de transportar recipientes sobre la cabeza. Tiene aretes y no lleva zapatos, señal de su estatus legal de esclavizada (31, p. 15)<sup>7</sup>. Su cara muestra las marcas que la hacen pertenecer a un grupo

étnico africano. Con su mano izquierda sostiene una de las frutas que está vendiendo, distraída, con su mirada perdida en el horizonte. Hay un niño parado a su derecha, vestido con un traje aparentemente blanco y que le queda grande. Su camisa está hecha andrajos; está descalzo y carga una pequeña cesta con frutas y verduras. El niño extiende su mano hacia la mujer pero ella parece no percatarse de su presencia. Los dos rodean un estante lleno de frutas que han sido organizadas con cuidado.

Este tipo de representación acogió las convenciones establecidas en los libros de costumbres y de viaje durante los siglos XVIII y XIX. El libro de costumbres proveía información cultural mediante la compilación de una serie de xilografías o grabados que representaban una sola figura o un grupo pequeño de personajes centrados en un fondo abstracto, vestidos

<sup>7</sup> De acuerdo con los autores, la mayoría de los sujetos utilizados por Júnior para la producción de estas fotografías eran "escravos de ganho", es decir, esclavizados de alquiler que trabajaban fuera de la casa y supervisión del amo para proveerle con una cantidad de dinero específica a tiempos determinados.

con lo que la imagen ayuda a establecer como traje "típico" y con las herramientas propias de su profesión (8). La imagen de tipos y costumbres de Christiano Júnior y las publicadas en los libros de viajes establecen una relación intrínseca entre la vestimenta, el trabajo y la identidad social.

En las tarjetas de visita analizadas y muchas otras en las cuales Christiano Júnior retrata a personas afrodescendientes, alcanza su efecto realista al centralizar detalles connotativos en el marco de la imagen. En este caso, el pie descalzo asomado con timidez por debajo de la falda, la

cabeza adornada con una pañoleta y el estante de frutas apela a la cotidianidad del mercado y codifican a la mujer retratada como vendedora. Estos detalles conforman un mínimo de veracidad que ancla la equivalencia establecida por la imagen entre la fotografiada y las vendedoras de frutas que ocupan tanto mercados como los espacios recónditos de imaginarios (locales y transnacionales). No obstante, si se detiene la mirada sobre esta imagen, se advierte que los gestos suspendidos, la parafernalia y el montaje determinantes de la escena han sido dispuestos con cuidado.

Figura 6. Sin título. Christiano Júnior, 1865. Cortesía de la Fundación Nacional de Artes (Funarte), Rio de Janeiro.



En esta imagen, así como en las fotografías antropométricas ya discutidas, todo está calculado. El desorden y actividad habitual de la plaza de mercado son remplazados por la forma armónica en las que se han organizado las frutas. No hay desechos o frutas podridas

alrededor. No hay clientes. No hay otros vendedores. La coherencia que caracteriza esta imagen neutraliza el caos de la calle y de la plaza de mercado. Además, representa la actividad de vender frutas como un evento estético placentero.

Como objetos comerciales o suvenires, las imágenes de Christiano Júnior ofrecen lo que Malcom Andrews ha llamado una "experiencia estética controlada" que le permite al viajero imaginario, para quienes estas fotografías eran montadas, la oportunidad de consumir lugares que de otra manera podrían ser peligrosos, prohibidos o inalcanzables. (32). Este tipo de imágenes, como Jens Andermann ha mostrado, "en vez de reflejar radicalmente el campo social de visión", reviven "el circuito de las imágenes coloniales (retratos, paisajes monumentales, tipificación social y étnica) y las hacen disponibles en forma mercantilizada, tanto a nivel nacional como internacional" (33). Si en Europa dichas imágenes sirven para consumir y deleitarse con espacios y cuerpos exóticos, y para definir los límites de lo civilizado, ¿qué deseos satisfacen estas imágenes cuando no viajan? En lo que resta se ofrece una lectura esquemática sobre la función de estas imágenes cuando son observadas en el lugar de su producción por personas que, en teoría, estarían familiarizadas con las personas, objetos o situaciones que la imagen busca representar.

El montaje pintoresco de Christiano Júnior presenta los "tipos" de "negros" haciendo lo único que saben hacer: trabajar. Sin embargo, en este universo visual no se divisan referencias explícitas al lugar en el que empieza y termina la rutina de trabajo: la casa del "amo". En este sentido, la maniobra fotográfica que circunscribe al cuerpo negro al mundo del trabajo permite que aquellos ubicados en esferas más altas de la sociedad sigan entreteniéndose la fantasía de una vida de ocio:

La brasilera pone su mayor esfuerzo para nunca ser vista en cualquier menester. Sin embargo, quien sea admitido a la intimidad del hogar la encontrará, por la mañana, en suecos, sin medias, con un manto por vesti-

do, dirigiendo la fabricación de dulces, cocadas y organizando frutas y hortalizas de la huerta que los negros o las negras llevarán a vender por la ciudad (34).

Al desvincular estéticamente el trabajo de la esclavizada de sus orígenes y ubicarla en un espacio estéril, las imágenes de Christiano Júnior se afanan por encubrir la cruda intimidad de la sujeción económica y racial<sup>8</sup>. Como tal, la función de la fotografía de "tipos y costumbres" de "negros" observada por un público nacional, es un "extrañamiento" de lo familiar. La escena pintoresca, además, invisibiliza la labor que debe llevar a cabo la Señora para asegurar la continuidad de la (re)producción de riqueza y estatus. Estos cuidadosos montajes fotográficos desarraigan al esclavizado del seno del hogar colonial y lo anclan en los vaivenes de un capitalismo informal en el que los agentes de su opresión son multiplicados. Parece ser que en la convulsionada y lenta abolición de la esclavitud estas imágenes son llamadas a calcificar un imaginario en el que opera una ecuación indisoluble entre cuerpo "negro" y trabajo.

Otra de las características que las fotografías pintorescas de Júnior comparten con las antropométricas de Agassiz es la austeridad del espacio fotográfico. Aunque las fotografías incitan a suponer que las fotografiadas se ocupan en la venta de frutas, en el espacio fotográfico nada ayuda a ubicarlas en una esquina o plaza de mercado específica en Rio de Janeiro (figura 7). Tampoco se refiere al momento histórico y, aún más importante, la imagen se niega a individualizarlos. Aquí reposa la tensión de las fotografías antropométricas y pintorescas: ofrecen la especifici-

<sup>8</sup> No hay estadísticas específicas para el año de estudio, 1866. En el censo de 1849 se registraron 110.000 esclavos en una población de 205.000. Según este autor, entre 1849 y 1872 la capital del Imperio Portugués era el hogar de la mayor concentración de esclavos urbanos desde el fin del Imperio Romano.

Figura 7. Sin título. Christiano Júnior, 1865. Cortesía de la Fundación Nacional de Artes (Funartes), Rio de Janeiro.



dad visual de un sujeto humano particular y, al mismo tiempo, erradican dicha especificidad mediante la escisión de referentes de identidad. Disuelta por la alienación y el anonimato la individualidad del exhibido es subordinada a las categorías colectivas de la raza y el sexo y, al mismo tiempo, es reducido a un espécimen que representa un “tipo” racial y económico. Se trata de una estrategia visual orientada más a la producción de un efecto (la alteridad) que a la representación de un sujeto histórico. Son fotografías genéricas pero eficaces a la hora de jerarquizar pueblos y razas.

En el universo pintoresco de Christiano Júnior, la masa indistinguible y pauperizada

de trabajadores habita el espacio fotográfico en un estado de privación: su ropa sucia y andrajosa, la ausencia de marcadores de identidad y su soledad intiman carencia. Estas imágenes son el revés de las artimañas visuales utilizadas para retratar al sujeto burgués (figura 8). En los retratos en los que se proyectaba el sujeto motor de las nuevas sociedades liberales y democráticas, este aparece rodeado de elementos que connotaban la distinción: vestuario suntuoso, libros, lámparas, sombrillas y telones decorados con paisajes naturales o espacios domésticos, los cuales posicionaban al sujeto fotografiado en un espacio específico, aunque ficticio.



Figura 8: Sin título. Christiano Junior, 1862. En: Fernandes R y Corrêa do Lago P, eds. *O século XIX na fotografia Brasileira*, Coleção Pedro Corrêa do Lago. Fundação Armando Álvares Penteado: Rio de Janeiro, 2000. p. 64.



Estar bien vestido, leer, poseer joyas, estar rodeado de parientes y amigos, como ha argumentado Suren Lalvani, enaltece al retratado, lo ubica en un entorno social y económico y lo codifica como moderno, propietario, consumidor y cosmopolita (35). Al contrario del “retrato honorífico”, los regímenes pintorescos y antropométricos trasladan la inscripción racial del ámbito legal a la esfera comercial del estudio fotográfico, donde el cuerpo del esclavo sufre, por medio de una serie de artimañas visuales, una triple transformación: es transfigurado en espécimen científico, adornado con la negritud y reducido a una mercancía visual. Esta condición de espécimen y mercancía habilitan un discurso que se ocupará de evacuar lo que Uday Mehta ha denominado un “mínimo antro-

lógico” (libertad, igualdad y racionalidad) del cuerpo “racializado” (36).

Si, como argumenta Diana Taylor, la ciudadanía es una empresa visual ya que “la manera en la que vemos a los demás y a nosotros mismos es clave para el proceso de reconocimiento e identificación nacional” (37), la importancia de estos dispositivos fotográficos radica en que en un momento de transición política suministraban las claves estéticas que hacían posible la visualización del cuerpo “negro” como osificación de la inferioridad y cuyo destino inmanente es el trabajo.

#### *Lecciones fotográficas*

Tratar la fotografía como artefacto o dispositivo nos ayuda a dilucidar los discursos y

prácticas multivalentes mediante las cuales la raza y la ciudadanía se volvieron coherentes en Brasil y en Estados Unidos en el siglo XIX. Más allá de fotografiar desde dos posiciones contrarias, Louis Agassiz y Christiano Júnior concentran su interés en producir regímenes escópicos, aplicando diversos dispositivos y procedimientos visuales, en los cuales el cuerpo negro es expuesto como índice de desposesión y subordinación. Esta circulación del espécimen fotográfico intensificó lo que Saidiyah Hartman ha denominado una "individualidad lacerada", en la que el (ex)esclavo es autónomo pero inferior, emancipado y subordinado y ciudadano enajenado de sus derechos (38). Como géneros visuales vigentes durante la abolición del trabajo forzado, tanto la fotografía antropométrica como la pintoresca son un eslabón más en la cadena de operaciones que impusieron la alteridad racial como táctica de gobierno en el período postcolonial y que le permitieron a las élites repositionarse como gobernantes de cuerpos, espacios y recursos. Usando imágenes antropométricas, Agassiz instruía a los "blancos" norteamericanos sobre la forma en la que se debía hablar y visualizar la negritud. Les enseñaba cómo recuperar las diferencias esenciales en la musculatura y fisonomía de los esclavos que los hacían "distintos" e "inferiores" al observador. Así, la fotografía antropométrica facilita la fractura simbólica de la igualdad y señala una vez más al cuerpo (negro) como escenario carnoso y apto para explotar.

Varios analistas han notado que el Estado-nación moderno se constituye por medio de los juegos de la mirada, exhibiciones y tecnologías visuales que le permiten autoimaginarse como soberano, poderoso, singular y efectivo. En esta versión del avance del Estado, las estrategias ópticas y de visualización serían dispositivos que el poder instrumenta en pos de domesticar cuerpos que se imaginan como incongruentes para el proyecto nacional (39). En este orden de ideas, los constructos visuales analizados ejemplifican la visión de una élite que consideraba al pueblo brasileño en un estado de "degeneración" dada su composición racial (40) y que por lo tanto debía ser observado, vigilado y neutralizado. Además, la fotografía pintoresca le proporciona a las élites locales una imagen clara de los cuerpos destinados al trabajo. También les permite imaginar un mundo en el que los espacios en los que se vive (la casa) y en los que se transita (la calle) son racialmente segregados. Al hacerlo, la historia de las relaciones laborales que estructuró la sociedad brasileña se exime del universo fotográfico. La vendedora de frutas deja de ser indicador de trabajo forzado y se transforma en marginalidad urbana. Como estrategias de visualización consustanciales a la emergencia del Estado-nación y las elaboraciones simbólicas y políticas propias de este proceso, así como la solidificación de proyectos imperiales en Asia, África y Oceanía, las imágenes aquí discutidas transfieren el derecho de (super)visión y escrutinio del cuerpo subalterno a la era de la libertad e igualdad.

### *Bibliografía*

1. Gilroy P. *Against race: imagining political culture beyond the color line*. Boston: Belknap Press of Harvard University Press; 2000. p. 35.
2. Poole D. *Vision, race, and modernity: a visual economy of the Andean image world*. Princeton: Princeton University Press; 1997.
3. Lacan E. *Apuntes fotográficos a propósito de la Exposición Universal y la Guerra de Oriente*. En: Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006. p. 38-41.

4. Spencer F. Some notes toward an attempt to apply photography to Anthropometry during the second half of the nineteenth century. En: Edwards E, editor. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press; 1992. p. 99-107.
5. Ryan J. *Picturing Empire: photography and the visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press; 1997.
6. Lamprey JH. Acerca de un método de medición de la forma humana para uso de los estudiantes de Etnología. En: Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006. p. 50-1.
7. Klonk C. Science and the perception of nature: British landscape art in the late eighteenth and early nineteenth centuries. New Haven: Yale University Press; 1996. p. 27.
8. Majluf N. *Reproducing nations: types and customs in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York: Americas Society; 2006.
9. Armstrong N. *Fiction in the age of photography: the legacy of British realism*. Cambridge: Harvard University Press; 2002.
10. Mirzoeff N. Spectacle and display: introduction to part two. En: Mirzoeff N, editor. *The visual culture reader*. London: Routledge; 1998. p. 295-307.
11. Quijano A. Colonialidad del poder y clasificación social. En: Castro-Gómez S, Grosfuguel R, editors. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana Siglo del Hombre Editores; 2007. p. 93-126.
12. Smith M. *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*. Durham: Duke University Press; 2004.
13. Huxley TH. Carta a Lord Grandville. En: Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili; 2006. p. 47-50.
14. Serres ER. *Fotografía antropológica*. En: Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006. p. 31-3.
15. Buerger J. *French daguerreotypes*. Chicago: Chicago University Press; 1989.
16. Reichlin E. Faces of slavery. *American Heritage* 1977; 28: 4-11.
17. Edwards E. *Anthropology and Photography*. New Haven and London: Yale University Press; 1992.
18. Rogers M. The slave daguerreotypes of the Peabody Museum: scientific meaning and utility. *History of Photography* 2006; 30: 38-55.
19. Agasiz L. Persistencia de características en diferentes especies humanas. En Naranjo J, editor. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili; 2006. p. 43.
20. Wallis B. Black bodies, white science: Louis Agassiz's slave daguerreotypes. *Amer. Art* 1995; 9: 38-61.
21. Green D. Veins of resemblance: photography and eugenics. *Oxford Art Journal* 1984; 7: 3-16.
22. Levine P. States of undress: nakedness and the colonial imagination. *Victorian studies* 2008; 50: 189-220.
23. McClintock A. *Imperial leather: race, gender, and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge; 1995.
24. Haller J. *Outcasts from evolution: scientific attitudes of racial inferiority, 1859-1900*. Urbana: University of Illinois Press; 1971.
25. Tagg J. *Burden of representation: essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press; 1988.
26. Williams S. *Confounding images: photography and portraiture in antebellum American fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; 1997.
27. Sill G. *A handbook of symbols in Christian art*. New York: Collier Books; 1975.

28. Fanon F. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press, 2008.
29. Júnior C. Anuncio. En: Ferrez G. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte; 1985. p. 46.
30. Corrêa B, Corrêa P. *Os fotógrafos do império: a fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Capivara; 2005.
31. Azevedo P, Lissovsky M. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris; 1988. p. xii-xiii.
32. Andrews M. *The search for the picturesque: landscape aesthetics and tourism in Britain 1780-1800*. Stanford: Stanford University Press; 1989.
33. Andermann J. *The optic of the state, visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; 2007.
34. Touissant-Sanson A. En: Leite M. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EdUsf; 1993. p. 93.
35. Alencastro L. *Vida privada e ordem privada no Império*. En: Novais F, Alencastro L, editors. *História da vida privada no Brasil. Império: a Corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras; 1997. p. 25.
36. Mehta U. *Liberal strategies of exclusion*. En: Cooper F, Stoler A, editors. *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. Berkeley and California: University of California press; 1997, 59-86.
37. Taylor D. *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina's "dirty war"*. Durham and London: Duke University Press Books; 1997.
38. Hartman S. *Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press; 1997.
39. Stepan N. *Picturing tropical nature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press; 2001.
40. Corrêa M. *As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. São Paulo: Bragança Paulista, EdUsf; 1998.