

URSZULA WOLAK

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

MADONNA WSPÓŁCZESNOŚCI – *MIGRANT MOTHER*,
CZYLI *MATKA TUŁACZKA*. ANALIZA IKONOGRAFICZNA

*Po obejrzeniu tych zdjęć,
ich wyraźnego, odrażającego i pięknego zarazem detalu, obłędu
i żalostnej wspaniałości
nasuwa się porównanie wizerunku kontynentu,
takiego jakim jest – nie takiego, jakim mógłby być lub jakim był –
ze wszystkimi innymi tego typu obrazami od czasu I wojny światowej.
Który z poetów powiedział tak wiele?
Który z malarzy tak wiele pokazał?*

Lincoln Kirstein, 1938 r.

Wszyscy jesteśmy dziś częścią ikonosfery. Jak pisał Mieczysław Porębski w swojej książce *Ikonosfera*, otaczają nas zewsząd „obrazowe stereotypy, konwencje, symbole (...), napierają, informują i zwodzą, zachęcają i przestrzegają”¹. Nie musimy przechodzić obok nich obojętnie, ponieważ za pomocą odpowiednich narzędzi możemy zrozumieć, co do nas mówią. W niniejszej pracy spróbuję zdefiniować te narzędzia, dokonując analizy ikonograficznej słynnej fotografii *Migrant Mother* autorstwa Dorothei Lange. Zdjęcie i jego historia stanowią fascynujący przedmiot naukowych dociekań w kontekście ostrych słów krytyki „najwyższego kapłana postmodernizmu”² – Jeana Baudrillarda, który pisał, że sztuka została pozbawiona elementu zaskoczenia i nie ma dziś sensu nadawać jej odrębne, szczególne znaczenie. „Wydaje nam się, że robimy czemuś zdjęcie dla własnej przyjemności, ale tak naprawdę to właśnie wybrany przez nas obiekt

¹ M. Porębski (1972), Słowo wstępne, w: *Ikonosfera*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

² C. Freeland (2004), *Czy to jest sztuka?*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, s. 209.

pragnie zostać sfotografowany, to my jesteśmy jedynie figurantem, poruszonym w tajemnicy przez autoreklamową perwersję całego otaczającego nas świata. (...) Wszelka metafizyka zostaje zmieciona w wyniku owego odwrócenia, wskutek którego podmiot nie jest już sprawcą działań, lecz staje się jedynie pośrednikiem, operatorem obiektywnej ironii świata”³.

Analizując fotografię *Migrant Mother*, pragnę podjąć próbę polemiki ze słowami znanego teoretyka, przedstawić, jak dzieło Dorothei Lange nabiera szczególnego znaczenia w procesie interpretacji i że jego autorka nie przestała pełnić istotnej funkcji podmiotu w procesie tworzenia obrazu, który trafił do obiegu kultury, lecz pozostała „sprawcą działań”.

ZARYS DEFINICJI IKONY

Analiza fotografii *Migrant Mother* autorstwa Dorothei Lange, wymaga – w kontekście analizy ikonograficznej – zapoznania się z samą definicją ikony. Czym ona jest, co czyni dany przedmiot lub znajdującą się na nim osobę ikoną?

Profesor austriackiego Uniwersytetu w Grazu, Klaus Rieser, specjalista w dziedzinie *visual culture*, zajmuje się problematyką ikon, wyróżniając dwa poziomy definicyjne tego zagadnienia: formalny i dyskursywny⁴. Na potrzeby niniejszego artykułu stworzyłam diagram, obrazujący w prosty sposób założenia Riesera (rys. 1).

Na poziomie formalnym ikony kształtują się w procesie tzw. napięć między tym, co jest powszechne (konieczność zakotwiczenia w codziennym życiu), a tym, co wyjątkowe. Proces upowszechniania dokonuje się w ramach rozpoznawalności przez dużą liczbę członków danej grupy: narodu, subkultury czy społeczności, której granice wyznacza rasa, płeć, wiek, klasa, poglądy czy wierzenia⁵. Wyjątkowość ikony kształtuje się wówczas, gdy przedmiot staje się produktem sztuki publicznej, wyrastając z aspiracji, a także doświadczeń demokratycznego społeczeństwa. Osiągając statusu wyjątkowości, ikona staje się także narzędziem pełnym wizualnej siły, wykorzystywanym do realizacji zamierzonych celów przez określone grupy. By obraz zyskał status ikoniczny, innymi słowy: stał się ikoną, musi być zarówno zjawiskiem powszechnym, jak i wyjątkowym. Formą realizacji tych założeń na poziomie formalnym jest kondensacja, podczas której zachodzi szereg takich procesów, jak: kodowanie, interpretacja, typizacja

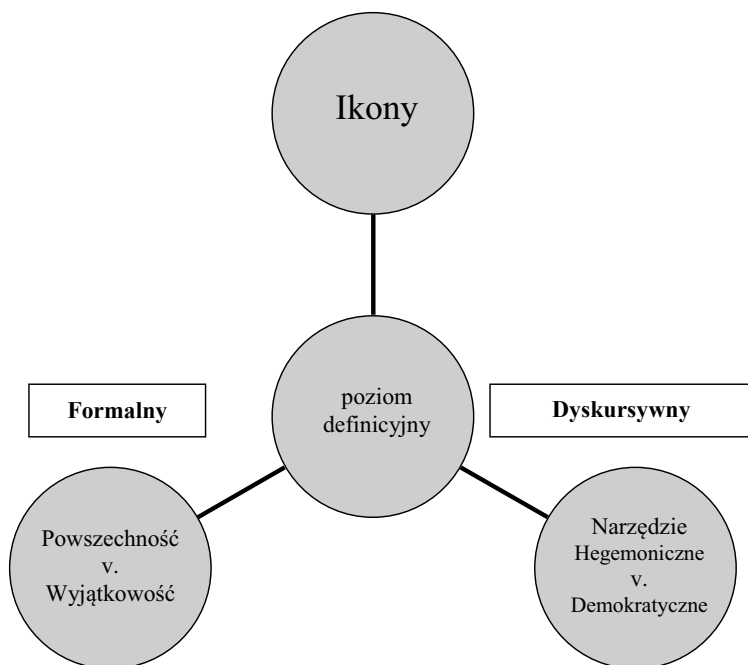
³ J. Baudrillard (2006), *Spisek Sztuki*, Warszawa: Sic!, s. 10, 59.

⁴ K. Rieser, *Icons in U.S. Visual Culture*, Project Proposal for FWF, s. 8.

⁵ R. Hairman, J. L. Lucaites (2007), *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago–London: The University of Chicago Press, s. 239.

czy wizualizacja⁶. Dodaję do tego zbioru jeszcze konotację i denotację, które to pojęcia, opisane przez francuskiego badacza i filozofa Rolanda Barthesa, będą wykorzystywała podczas analizy fotografii *Migrant Mother*.

Rysunek 1.



Dyskursywny poziom definicji ikony wiąże się ściśle z próbą odpowiedzi na pytanie, jak w społeczeństwie funkcjonują ikony. Także na tym poziomie możliwa jest obserwacja napięcia, jakie dokonuje się na drodze spełnianych przez ikonę funkcji. Jest ona bowiem zarówno narzędziem hegemonicznym (w rękach dominującej grupy, kontrolującej i wpływającej na kształtowanie się tożsamości i zainteresowania jednostek), jak i narzędziem demokratycznym (wyrażającym powszechną identyfikację i zainteresowania jednostek)⁷. Innymi słowy, na poziomie dyskursywnym ikona staje się narzędziem kontrolującym nastroje opinii publicznej, będąc jednocześnie widowym znakiem codzienności, której – jak w lustrze – przegląda się społeczeństwo.

⁶ K. Rieser, *Icons...*, s. 9.

⁷ *Ibid.*, s. 10.

KRÓTKA HISTORIA JEDNEJ... FOTOGRAFII

W 1927 roku nic jeszcze nie wskazywało na nadejście Wielkiego Kryzysu. Wartość pieniądza szła w górę, a przed Amerykanami otwierała się świetlana, ekonomiczna przyszłość. Kiedy jednak w dwa lata po decyzji sekretarza skarbu Andrew Mellona o obniżce podatków pieniądze – za pośrednictwem maklerów – trafiają na giełdę Wall Street, gospodarka odbiera pierwszy, ostrzegawczy sygnał. W szybkim tempie spada poziom produkcji i zatrudnienia, mimo że rynek akcji nadal przeżywa rozkwit. Krach na giełdzie następuje 23 października 1929 roku, kiedy drastycznie spadają ceny akcji.

Panika zaczyna ogarniać całe społeczeństwo Stanów Zjednoczonych. Szacuje się, że do 1932 roku dochody Amerykanów zmniejszyły się o ponad połowę, zamknięto ponad dziewięć tysięcy banków, a także setki innych miejsc pracy – fabryk i kopalń⁸. Tysiące amerykańskich obywateli utraciło miejsce zatrudnienia, często jedyne źródło dochodu i utrzymania rodziny.

Tak w fotograficznym skrócie wyglądają początki Wielkiego Kryzysu, którego społeczne skutki były tragiczne. Jeszcze w 1939 roku około dziewięć i pół miliona osób było bez pracy. Obywateli ogarnęła frustracja i depresja. Wzrósł wskaźnik przestępczości. Zaobserwowano także wyraźnie malejącą liczbę urodzeń, co było związane głównie z tym, że rodziny nie były w stanie utrzymać kolejnego potomka. Wiele dzieci znalazło się w tym czasie na bruku. Na pewną śmierć skazywali ich załamani rodzice, którzy nie mieli żadnych środków finansowych, by wykarmić najmłodszych członków swoich rodzin⁹.

Rozmiar tego społecznego dramatu został uwieczniony przez amerykańskich fotografów, pracujących w ramach państwowego programu naprawy skutków kryzysu: Historical Section of the Resettlement Administration (od 1937 roku – Farm Security Act). HSRA była rządową agendą, skupioną na problemach ówczesnej wsi, na której dobitnie odbiło się echo gospodarczego załamania. Największym problemem było m.in. wyeksmitowanie pozbawionych dochodów dzierżawców ziem. Celem zatrudnionych fotografów było właśnie udokumentowanie tej sytuacji. Administracje stanowe potrzebowały bowiem dokumentów, uzasadniających zarządzanie pieniędzmi przeznaczanymi na umożliwienie ponownego osiedlania się posiadaczy ziemskich. Wśród wykonawców tego dokumentalnego projektu znalazło się wielu wybitnych fotografików, do których dołączyła także Dorothea Lange (1895–1965)¹⁰.

⁸ G. Brown Tindall, D. E. Shi (2002), *Historia Stanów Zjednoczonych*, Poznań: Zysk i S-ka, s. 1018–1021.

⁹ Ibid., s. 1149–1150.

¹⁰ H. Honour, J. Fleming (2002), *Historia Sztuki Świata*, Warszawa: Arkady, s. 819–820.

Wcześniej artystka zajmowała się wyłącznie fotografią portretową, kiedy jednak kryzys zaczął wyrządzać coraz większe zniszczenia wśród społeczności, Lange postanowiła przyłączyć się do rządowego zespołu. Metodę i styl swej pracy określiła wtedy słowami: „Cokolwiek fotografuję, nie narzucam się przy tym, nie manipuluję ujęciami ani ich nie aranżuję, cokolwiek uwieczniam, staram się ukazać to w takim miejscu, w jakim było w przeszłości lub w jakim jest teraz”¹¹.

W 1936 roku Lange wyrusza do Nipomo w stanie Kalifornia, dokumentując przy pomocy aparatu fotograficznego sytuację wypędzonych, bezdomnych i bezrobotnych sezonowych robotników, których susza zmusiła do prowadzenia koczowniczego trybu życia i poszukiwania żyznej gleby dającej plon. Ziemią obiecaną miały okazać się pola grochu w Nipomo, gdzie znajdował się jeden z obozów robotników rolnych¹².

Tylko jedno z serii wykonanych przez nią zdjęć w obozie stało się sławne na całym świecie. Lange miała 41 lat, kiedy poznała widniejącą na fotografii Florence Thomson (bezdomną 32-latkę, zamężną matkę siedmiorga dzieci), której zatroskane i smutne spojrzenie podziałało na nią jak magnes¹³. Autorka wspomina, że zrobiła kobiecie pięć zdjęć. Czuliła się wtedy jak zahipnotyzowana. Nie spytała ją ani o wiek, ani o to, jak się nazywa. To Florence zaczęła rozmowę, zwierając się, że cała jej rodzina żywi się zmarzłymi warzywami z okolicznych pól oraz ptakami, na które polują dzieci i, że właśnie sprzedała opony ze swojego samochodu, żeby kupić jedzenie¹⁴. Lange odniosła wrażenie, że siedząca wówczas w namiocie Florence Thomson była świadoma, że zdjęcia Lange mogą jej pomóc, dlatego nie protestowała podczas wykonywanej sesji¹⁵.

WIZUALNY KOMUNIKAT IKONY

Analiza wizualna *Migrant Mother* w niniejszej pracy opiera się na podstawowych zasadach idei dwóch porządków oznaczenia autorstwa Rolanda Barthesa, czyli denotacji i konotacji. Denotacja obrazu odnosi się do pierwszego porządku oznaczenia: „zdroworozsądkowego, oczywistego znaczenia znaku”, zakotwiczo-

¹¹ Ibid., s. 820.

¹² Por.: M. B. Norton, D. M. Katzman, P. D. Escott, H. P. Chudacoff, T. G. Paterson, W. M. Tuttle, Jr. (1982), *A People & A Nation. A History of The United States*, Volume II: Since 1865, Houghton Mifflin Company, s. 732–733.

¹³ H. M. Koetzle (2008), *Słynne Zdjęcia II i ich historie 1928–1991*, Taschen GmbH, s. 29.

¹⁴ Ibid., s. 36–37.

¹⁵ Ibid.

nego w rzeczywistości¹⁶. Oznacza to, że widoczny na fotografii element krajobrazu denotuje jego odbicie w rzeczywistości. Dla zobrazowania tego przykładu posłużę się inną wykonaną przez Lange fotografią z Nipomo¹⁷ (rys. 2).

Rysunek 2.



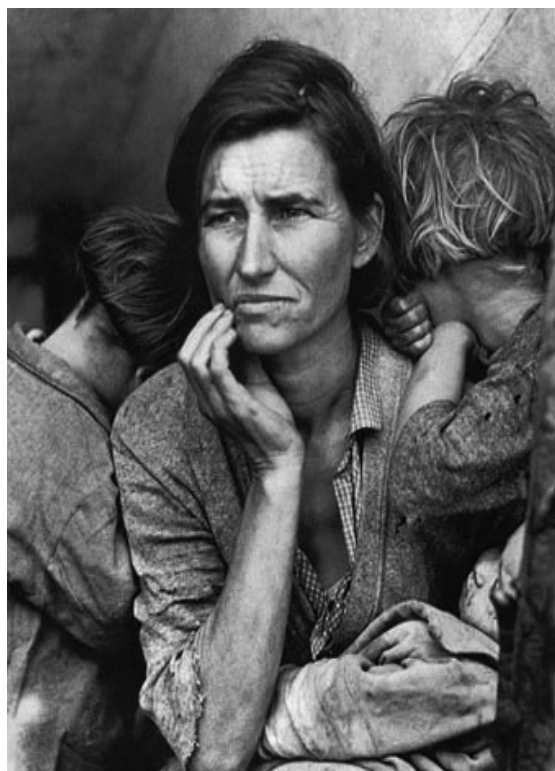
Zdjęcie wykonane z pewnej odległości denotuje konkretne miejsce. Widoczny za plecami kobiety namiot niewielkich rozmiarów świadczy o biedzie i dojmującym smutku, jakie go wypełniają. Użyty przez Lange czarno-biały film sprawia, że widoczne na obrazie miejsce jest zimne i odhumanizowane, nieprzyjazne dla dzieci widniejących na fotografii. Barwy bieli, szarości i czerni tylko potęgują to uczucie. Pozbawiają cały krajobraz nadziei. Odzwierciedlają także wewnętrzny obraz przeżyć postaci znajdujących się na fotografii.

¹⁶ J. Fiske (2003), *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław: Astrum, s. 113–114.

¹⁷ Seria zdjęć *Migrant Mother* dostępna jest na stronie internetowej Library of Congress.

Denotacja zdjęcia *Migrant Mother* (rys. 3), które zdobyło uznanie na całym świecie, nie gwarantuje takiego odczytania, ponieważ zostało ono skadrowane na kształt portretowy. Lange wyeksponowała postaci i pominęła znajdujące się za nimi tło. Odbiorca, który nie zna historii zdjęcia, nie jest w stanie rozpoznać, że płachta za plecami widniejącej na zdjęciu kobiety jest miejscem jej zamieszkania. Czarno-biały film budzi jednak podobne uczucia smutku i wyobcowania jednostki. Dzięki takiemu skadrowaniu fotografia Lange nabrała jednak cech uniwersalnych. Nie przedstawia bowiem tułającej się po świecie kobiety, ale zatroskaną matkę, patrzącą w dal i zastanawiającą się nad przyszłym losem, który czeka ją i jej dzieci. Uniwersalność obrazu sprawia, że każdy może się z nią utożsamiać.

Rysunek 3.



Drugi poziom oznaczenia, czyli konotacja, w procesie analizy obrazu odwołuje się do emocji, uczuć i wartości odbiorców dzieła. Kiedy denotacja odpowiada na pytanie: co jest fotografowane?, konotacja poszukuje odpowiedzi na to, jak

coś jest fotografowane¹⁸. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na kompozycję fotografii *Migrant Mother*. Widnieje na niej pewna grupa ludzi, której centrum stanowi tytułowa matka (Florence Thomson), otoczona trójką swoich dzieci¹⁹. To matka tułaczka patrząca nieszczęściu, jakie na nią spadło, prosto w oczy. Jej spojrzenie denotuje niepewność i brak perspektyw na lepsze jutro. Tak pięknie uchwyconego w ramy fotograficznego obrazu momentu kobiecej refleksji, żalu i smutku nie byłby w stanie wyrazić nawet najlepszy rzeźbiarz. Ze względu na kompozycję fotografii i jako odwołanie do wzorca kulturowego – obraz konotuje postać Madonny z Dzieciątkiem.

Wnikliwi badacze fotografii ujawnili jednak informację o ingerencji autorki w ostateczny kształt kompozycji. Na negatywie u dołu, po prawej stronie, był widoczny kciuk jednej z postaci opierających się o konstrukcję namiotu. Palec, według autorki, zaburzał jej kompozycyjny zamysł. Był zbędnym elementem, dlatego usunęła go podczas wywoływania zdjęcia. Zabieg ten uznano za fałszowanie rzeczywistości – oszustwo niegodne fotoreportera. Lange zrobiła to jednak ze świadomością, że widniejący na zdjęciu palec mógł wzbudzić u potencjalnych odbiorców dzieła śmiech i odwrócić ich uwagę od przesłania dzieła²⁰. Postępowanie artystki można więc tłumaczyć nie tylko względami estetycznymi.

W KRĘGU IKONY

Polskie tłumaczenie tytułu fotografii *Migrant Mother* to m.in.: *Matka Tułaczka i Wędrująca Matka*. Zdjęcie zostało także określone mianem „ikony Wielkiego Kryzysu” lub „amerykańskiej ikony”²¹.

Powszechny, jak również wyjątkowy charakter dzieła kształtują na poziomie formalnym ikoniczny status *Migrant Mother*. Fotografia stała się rozpoznawalna przez różne grupy społeczne dzięki m.in. wędrującej po świecie wystawie *The Family of Man* („Rodzina Człowiecza”) zorganizowanej przez Edwarda Steichena w 1955 roku. Zgromadzone na wystawie 503 fotografie łączył kulturowy motyw miłości i śmierci. Obrazy zobaczyli jako pierwsi mieszkańcy USA w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku.

¹⁸ J. Fiske, *Wprowadzenie...*, s. 114–117.

¹⁹ Library of Congress, Prints & Photographs Online Catalog, <http://www.loc.gov> (data dostępu: 13.04.2009).

²⁰ http://www.americaslibrary.gov/aa/lange/aa_lange_power_2_e.html (data dostępu: 18.04.2009).

²¹ W. W. Holbling, K. Rieser, S. Rieser (2006), *US Icons and Iconicity*, Wien: American Studies in Austria LIT, s. 11.

Wystawa przemierzyła w ciągu ośmiu lat niemalże cały świat, zatrzymując się w trzydziestu siedmiu krajach, na sześciu kontynentach. Motyw miłości i śmierci, przewijający się na fotografiach, jednoczył publiczność, czyniąc z niej zbiorowego świadka ludzkich nieszczęść.

Wchodzące w skład ekspozycji zdjęcie *Migrant Mother* odbijało także osobiste doświadczenia odbiorców, którzy z pewnością nieraz zetknęli się w swoim życiu z biedą i czuli się osamotnieni. Tym samym obraz nabrał cech wyjątkowych²². Alarmował o istnieniu potrzebujących i stał się bodźcem do niesienia im pomocy. Doświadczyła jej także sama Florence Thomson. Dwa lata po zrobieniu przez Lange legendarnej dziś fotografii zorganizowano publiczną zbiórki pieniędzy na rzecz Thomson, która zmagala się wtedy z nowotworem²³.

W kontekście krytyki feministycznej *Migrant Mother* funkcjonuje też jako narzędzie hegemoniczne. Czytając obraz w duchu feministycznym, zakładającym istnienie patriarchy w społeczeństwie amerykańskim w latach trzydziestych XX wieku, dostrzegamy brak figury ojca na fotografii²⁴. Jego absencja odzwierciedla jednak amerykańskie realia w dobie Wielkiego Kryzysu. Mężczyźni, na których barkach spoczywał wówczas obowiązek utrzymania rodziny, nie wytrzymywali ciężaru odpowiedzialności, opuszczając najbliższych i pozostawiając ich na łaskę i niełaskę losu. Obraz Lange czytany w duchu feministycznym stanowi oskarżenie patriarchalnego systemu, który uzależniał kobiety od mężczyzn (w latach 30. ponad 80% Amerykanów było przeciwnych podejmowaniu pracy przez zamężne kobiety)²⁵. Brak ojca na fotografii utwierdza także odbiorcę w przekonaniu, że *Migrant Mother* jest obrazem „Madonny współczesności”. Święta Maria – matka Chrystusa – przedstawiana była bowiem przez malarzy na przestrzeni wieków przeważnie tylko z Dzieciątkiem, bez asysty Józefa²⁶.

Wyraz twarzy Madonny na zdjęciu Lange nie wyraża pewności i nadziei na lepsze jutro. Jedyne, co Florence Thomson może zapewnić swym dzieciom, to bezpieczeństwo i one wiedzą o tym doskonale. Świadczy o tym fizyczna bliskość dzieci z matką uchwycona na fotografii. Zatraskana Thomson milczy. Jest to jednak milczenie niezwykle wymowne. Bo z ust zbolalej kobiety wydobywa się rozpaczliwy krzyk, przejmujące wołanie o pomoc. Być może jest to wołanie do mężczyzny, który „winien” zapewnić rodzinie bezpieczeństwo? Odpowiedź na to pytanie pozostanie zawsze w sferze indywidualnego odbioru dzieła. Kompozycja obrazu analizowanego w duchu feministycznym zyskuje też wymiar

²² B. von Brachitsch (2004), *Mala historia fotografii*, Warszawa: Cyklady, s. 167–170.

²³ H. M. Koetzle, *Słynne Zdjęcia...*, s. 29.

²⁴ R. Hairman, *No Caption...*, s. 58–60.

²⁵ G. B. Tindall, *Historia...*, s. 1104.

²⁶ R. Hairman, op. cit., s. 59.

retorycznego chwytu. Wrażliwy odbiorca może utożsamiać się bowiem z nie-obecnym na fotografii ojcem – czuje, że powinien pomóc kobiecie. Tak indywidualna odpowiedzialność nieobecnego mężczyzny przekształca się w społeczną, zbiorową reakcję.

Pojawia się zatem pytanie, dlaczego Lange nie podpisała swojej fotografii na przykład „Florence Thomson, matka siedmiorga dzieci, wyczekująca powrotu męża, czeka na waszą pomoc”? Uznała bowiem, że byłoby to zbyt nachalne.

Według typologii Clive’a Scotta możemy wyodrębnić trzy funkcje podpisów pod fotografiami:

- podpis jako docelowe wyjaśnienie, który objaśnia obraz, sprawiając, że staje się zrozumiały;
- podpis jako punkt wyjścia, który dyskretnie ukierunkowuje odbiorcę, by następnie pozwolić działać samemu obrazowi;
- podpis jako komentarz, który jest oderwany od przedstawionej na zdjęciu rzeczywistości²⁷.

Podpis znajdujący się pod fotografią *Migrant Mother* zaliczyć możemy do drugiej kategorii Scotta. Lange przyjęła bowiem strategię opartą na dyskretniej funkcji tekstu, która jednak nie umniejsza jego wartości, gdyż wskazuje kierunek interpretacyjny, a przy tym nie zasłania przekazu obrazu. Dzięki temu tytuł fotografii Lange intryguje prostotą.

Zestawienie słów *Migrant* i *Mother* odsyła natomiast odbiorcę do pogłębionej analizy znaczenia tytułu. Ich zderzenie stanowi oksymoron. Ruch i wędrówka tożsame ze słowem *Migrant* tworzą kontrast ze statyczną w pozie i stałą w uczuciach postacią matki – *Mother*. W konsekwencji obraz *Migrant Mother* został pozbawiony dynamiki. Wyraża za to stan psychiczny – strapionej kobiety, która znalazła się w sytuacji bez wyjścia i oczekuje jedynie na nadejście pomocy. Patrząc na zdjęcie, stajemy się świadkami uniwersalnego zdarzenia, a nie ulotnej chwili²⁸.

Fotografia Dorothei Lange stanowi także interesujący obiekt semiotycznej analizy wg teorii Charlesa Sandersa Peirce’a. Amerykański filozof wyróżnił trzy typy znaków: ikonę, indeks i symbol. Sformułował także definicję znaku jako wzorca posiadającego znaczenie. Generowanie i dotarcie do owego znaczenia jest zawsze dostosowane do wzorca²⁹. Peirce zdefiniował ikonę jako wzorzec, który fizycznie odzwierciedla to, co oznacza. Zdjęcie *Migrant Mother* jest więc ikoną *Migrant Mother*.

²⁷ M. Garncarek (2005), Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi, w: Ferenc T., Makowski K., *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź, s. 234.

²⁸ R. Hairman, *No Caption...*, s. 59.

²⁹ Ch. S. Peirce, *What Is a Sign?*, <http://www.marxists.org> (data dostępu: 16.04.2009).

Indeks definiują bezpośrednie cechy sensoryczne, takie jak: widoczność, słyszalność i zdolność powonienia. Zgodnie z tym założeniem widoczne na fotografii dzieci, zgromadzone wokół kobiety, indeksują ją jako matkę. Także postawa fizyczna może być indeksem³⁰. Uwieczniona na fotografii Florence Thomson indeksuje postawę emocjonalną. Wsparta o swoją dłoń, wpatrzona w dal kobieta jest znakiem zadumy, refleksji i zatroskania. Zgromadzone wokół niej dzieci, obrócone tyłem do obiektywu aparatu, mogą natomiast indeksować poczucie wstydu. Ich postawa na fotografii urastać może także do rangi symbolu, który w semiotyce Peirce'a ujawnia się podczas procesu konotacji obrazu i jest ściśle związany ze społeczną konwencją. Dzieci symbolizują więc wykluczenie i społeczną marginalizację. To wyobcowani outsiderzy, widomy znak kryzysu lat trzydziestych ubiegłego wieku.

PODSUMOWANIE

Publikacja artykułu zatytułowanego *Spisek sztuki* (1996) autorstwa postmodernistycznego krytyka Jeana Baudrillarda wywołała międzynarodowy skandal w środowisku artystów i krytyków. Teoretyk pozbawił w nim bowiem sztukę współczesną racji bytu. Pisał, że jest ona „niczym innym, jak tajemnym porozumieniem. (...) Dotyczy społeczeństwa w jego ogólności i nie ma już żadnego powodu, by nadawać sztuce jakieś odrębne, szczególne znaczenie”³¹. Słowa Baudrillarda, które charakteryzuje nuta goryczy, stanowią ostre sformułowanie zarzutu wobec sztuki. Pisząc o „tajemnym porozumieniu”, francuski filozof i teoretyk miał na myśli spisek, jaki zawiązał się między właścicielami galerii i muzeów a artystami, krytykami i kuratorami wystaw, którzy byli głęboko przekonani o realnej wartości swojej pracy. Baudrillard zdemaskował ich i ośmieszył. Jego słowa były jak policzek wymierzony bez ostrzeżenia. Autor słynnych *Symulaków i symulacji* (1983) twierdził, że działania „spiskowców” zubożyły sztukę, pozbawiając ją elementu zaskoczenia. Wszystko stało się przewidywalne, zniknęło miejsce na jakikolwiek przypadek czy niespodziankę³². Współczesna sztuka, jak udowodniał Baudrillard w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, stała się tylko kolejnym szczeblem drabiny sukcesu zawodowego, generującym coraz większe zyski i przydającym prestiż przedmiotom konsumpcji.

Słowa Baudrillarda, krytykującego artystów i efekty ich twórczych poszukiwań, stały się dla mnie punktem wyjścia do rozważań nad zmianami, jakie zaszły

³⁰ J. Fiske, *Wprowadzenie...*, s. 71.

³¹ J. Baudrillard (2006), *Spisek Sztuki*, Warszawa: Sic!, s. 10.

³² *Ibid.*, s. 11.

w sposobie recepcji i percepcji dzieła sztuki w XX wieku. Teoretyk, zarzucający artystom brak autoekspresji oraz indywidualnej inwencji, nie mógłby tego samego powiedzieć o autorce fotografii *Migrant Mother*³³. Dorothea Lange, robiąc zdjęcia Florence Thomson, kierowała się bowiem pragnieniem niesienia pomocy ludziom pokrzywdzonym przez kryzys gospodarczy w Stanach Zjednoczonych. Artystka odczuwała taką potrzebę, ponieważ sama doświadczyła życiowego nieszczęścia. W dzieciństwie chorowała na polio i nieustannie przypominała jej o tym zdeformowana stopa – trwała pozostałość po chorobie. Doskonale wiedziała też, jak czuje się kobieta opuszczona przez mężczyznę, bo wychowywała się bez ojca. Mężczyzna zostawił rodzinę, gdy Lange miała 12 lat³⁴. Doświadczyła też pogardy ze strony społeczeństwa, ponieważ jako porzucona i fizycznie oszpecona jednostka odstawała od społecznej normy. Z prawdziwą pasją oddawała się więc swojej pracy i fotografowała z empatią, identyfikując się emocjonalnie z bohaterami uwiecznianymi na zdjęciach. Wartości te przekładała nad finansowy zysk. Fotografia *Migrant Mother*, która stała się hegemonicznym narzędziem w rękach systemu jako przedmiot feministycznych analiz, ale także jako uniwersalny przykład reprezentacji uciśnionych jednostek, była i jest rozpowszechniana w kulturze, urastając do rangi ikony piękna. Jej posągowa twarz staje się ideą, nie ulotnym zdarzeniem³⁵.

Fotografia w kontekście sztuki ujętej przez Baudrillarda jest nie tylko społecznym zapisem rzeczywistości, ale także sformułowaniem oceny świata, widzianego oczyma fotografa. Tworzy przedmiot społeczno-polityczny, którego dekonstrukcja staje się „źródłem autentycznego poznania rzeczywistości”³⁶. W tym kontekście należy też rozważyć problem realizmu fotografii i postawić pytanie, czy autor dokumentalnego zdjęcia może pozwolić sobie na jakąkolwiek ingerencję w ostateczny kształt fotografii? Wątpliwości w tej kwestii rozwiewa Friedrich Dürrenmatt, twierdząc że „fotografia jest tylko o tyle sztuką, o ile posługuje się nią sztuka obserwacji (...), rzeczywistość trzeba kształtować, jeśli chce się ją zmusić do mówienia”³⁷.

Wydaje się, że Lange z pełną świadomością wykorzystała dewizę Dürrenmatta, odpowiednio kadrując i retuszując zdjęcie *Migrant Mother*. Przydała mu tym samym autentyczności, której gwarantem bytu okazały się emanujące z fotografii uczucia smutku, rozpacz, miłości macierzyńskiej, pocieszenia i nadziei.

³³ C. Freeland (2004), *Czy to jest sztuka?*, Poznań: Rebis, s. 213.

³⁴ H. M. Koetzle, *Słynne Zdjęcia...*, s. 34.

³⁵ R. Barthes (2008), *Mitologie*, Warszawa: Aletheia, s. 98–99.

³⁶ K. Olechnicki (2003), *Antropologia Obrazu: fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 124.

³⁷ *Ibid.*, s. 129.

Obraz dotyka rzeczywistości i dociera do społecznej prawdy³⁸. Dzięki temu stał się też bliski milionom ludzi na całym świecie, którzy, patrząc na zdjęcie *Migrant Mother*, współczują Florence Thomson i doskonale rozumieją jej położenie.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. (1995), *Światło Obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes R. (2008), *Mitologie*, Warszawa: Aletheia.
- Baudrillard J. (2006), *Spisek Sztuki*, Warszawa: Sic!.
- Brachitsch B. (2004), *Mala historia fotografii*, Warszawa: Cyklady.
- Fiske J. (2003), *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, Wrocław: Astrum.
- Freeland C. (2004), *Czy to jest sztuka?*, Poznań: Rebis.
- Garncarek M. (2005), *Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi*, w: Ferenc T., Makowski K., (red.), *Przestrzenie Fotografii. Antologia tekstów*, Łódź: Fundacja Edukacji Wizualnej.
- Hairman R., Lucaites J. L. (2007), *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Holbling W. W., Rieser K., Rieser S. (2006), *US Icons and Iconicity*, Wien: American Studies in Austria LIT.
- Honour H., Fleming J. (2002), *Historia Sztuki Świata*, Warszawa: Arkady.
- Koetzle H. (2008), *Słynne Zdjęcia II i ich historie 1928–1991*, Kolonia: Taschen GmbH.
- Norton M. B., Katzman D. M., Escott P. D., Chudacoff H. P., Paterson T. G., Tuttle W. M. Jr. (1982), *A People & A Nation. A History of The United States*, Volume II: Since 1865, Houghton Mifflin Company.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia Obrazu: fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Porębski M. (1972), *Ikonosfera*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rieser K., *Icons in U.S. Visual Culture*, Project Proposal for FWF.
- Tindall G. B., Shi D. E. (2002), *Historia Stanów Zjednoczonych*, Poznań: Zysk i S-ka.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- http://www.americaslibrary.gov/aa/lange/aa_lange_power_2_e.html (data dostępu: 18.04.2009).
- <http://www.loc.gov> (data dostępu: 13.04.2009).
- <http://www.marxists.org> (data dostępu: 16.04.2009).

³⁸ R. Barthes, *Światło...*, s. 193–194.

