Foto's uit de *Farm Security Administration* collectie

De problematische relatie tussen historisch onderzoek en fotografie

Ba-Scriptie Geschiedenis

Bastiaan Toering

4151984

Merel Leeman

april '17

Inhoud

Inleiding 4
Hoofdstuk 1 – Het historiografische debat 7
Hoofdstuk 2 – Farm Security Administration 12
Hoofdstuk 3 – Casestudies 16
Casestudy 1 – Controversie 16
Casestudy 2 – De familie Tengle 19
Conclusie 23
Bibliografie 24
Literatuur 24
Bronnen 25

Inleiding

Dagelijks worden er miljarden foto's gemaakt. Nu iedereen een mobiele camera bij zich kan dragen is fotografie een vanzelfsprekendheid geworden, en dat terwijl fotografie nog geen tweehonderd jaar bestaat. Rond 1830 maakte de Franse uitvinder Louis Daguerre zijn eerste foto. Plotsklaps was het mogelijk om, met behulp van een apparaat, de werkelijkheid vast te leggen. Vóór dat moment konden visuele herinneringen aan het verleden enkel worden gemaakt door schilders en tekenaars. Hoe goed zij hun vak ook verstonden, zij konden niet zo dicht bij de werkelijkheid blijven als met fotografie mogelijk was. Foto's leggen immers alles vast, wat er zich op het moment van afdrukken in het gezichtsveld van de camera bevindt. Binnen de kortste keren werd fotografie razend populair. Men liet portretten maken, kranten zetten foto's in om hun lezers te informeren en wetenschappers doen ontdekkingen aan de hand van foto's.

In de 20e eeuw ontdekt men dat fotografie uitermate geschikt is om geweld of (sociaal) onrecht vast te leggen. Foto's blijken in staat te zijn om een krachtig verhaal te vertellen. Het nieuwe genre documentairefotografie kan een stem geven aan hen die voorheen niet gehoord werden. Volgens de Amerikaanse historicus Cara Finnegan komt dit nieuwe genre tot bloei in de jaren '30 van de 20e eeuw. Zij noemt deze periode de *Documentary Decade.*[1] Er komen fotomagazines als *Look* en *Life* op de markt en grote fotografen als Robert Capa en Louis Cartier-Bresson worden razend populair. Tegenwoordig is documentairefotografie niet meer weg te denken uit onze maatschappij. Kranten publiceren fotoreeksen, er worden jaarlijks verschillende documentairefotografie prijzen uitgereikt en het Stedelijk Museum in Amsterdam wijdt zelfs een gehele tentoonstelling aan de Nederlandse fotograaf Ed van der Elsken.

Met de opkomst van documentairefotografie verdwijnt ook het idee dat foto's een objectieve representatie van de werkelijkheid bieden. De fotograaf kan zelf kiezen wat hij wel én niet met zijn camera vastlegt. Zijn foto's vertellen een verhaal en zijn daardoor per definitie gekleurd. Wanneer ervan uitgegaan wordt dat foto's geen objectieve representatie van de werkelijkheid zijn heeft dat consequenties voor de manier waarop de historicus om moet gaan met foto's als bron in historisch onderzoek. Deze paper onderzoekt deze gevolgen. In de loop der jaren is er een rijk, polemisch debat ontstaan over het nut van fotografie voor de historicus. Historici en theoretici zoals Susie Linfield, Susan Sontag en Peter Burke hebben zich hierover uitgebreid uitgesproken. Deze paper positioneert zich in dit debat aan de hand van een analyse van verschillende foto's die voor de *Farm Security Administration* (FSA) gemaakt zijn.

[1] Cara Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs* (Washington 2003) xii-xiv.

In de jaren ’30 van de vorige eeuw verkeerden de Verenigde Staten in een diepe economische depressie. De Republikeinse president Herbert Hoover had zich tijdens zijn regeerperiode van 1929 tot 1933 sterk gemaakt voor een federale overheid die ruimte gaf voor staten om hun economische problemen op te lossen. Dit verandert in 1933 als de Democraat Franklin Delano Roosevelt tot president wordt verkozen. In zijn optiek moest de depressie opgelost worden met behulp van een sterke federale overheid. Door middel van de drie R’s – Relief, Recovery en Reform – zouden de povere leefomstandigheden van werklozen en armen verlicht worden, zou de economie hersteld moeten worden en werd de financiële wereld hervormd om herhaling van de crisis te voorkomen.[2] Dit allesomvattende plan kreeg de naam *New Deal*.

De *New Deal* kwam tot uiting in de verschillende programma’s die de federale overheid instelde om slachtoffers van de economische problemen te helpen. Er werden werkgelegenheidsprojecten opgericht en er werden sociale zekerheidsprogramma’s opgezet. Zo werd in 1935 de *Resettlement Agency* opgericht. Deze federale organisatie, die in 1937 omgedoopt zou worden tot de *Farm Security Administration*, hield zich bezig met het verbeteren van de sociale en economische omstandigheden op het platteland. De manier waarop was niet onomstreden en daardoor onderhevig aan sterke kritiek, voornamelijk vanuit de steden. Het was er de *Farm Security Administration* daardoor alles aan gelegen om op positieve wijze in de pers te verschijnen.[3]

Roy Emerson Stryker werd de aangewezen persoon om de publieke opinie te gaan beïnvloeden. Als leider van de *Historical Section* kreeg hij de taak om het goede werk van de *Farm Security Administration* vast te leggen, door middel van het uitzenden van fotografen naar het platteland. De foto’s moesten vervolgens verspreid worden onder de Amerikaanse pers.[4] Dit betekende het startschot voor één van de grootste documentairefotografie projecten van de 20e eeuw. Sommige van die foto’s hebben inmiddels een iconische status bereikt en zijn in musea over de hele wereld te bezichtigen. Zo hing het portret van Allie Mae Burroughs, geschoten door Walker Evans de afgelopen maanden in De Fundatie in Zwolle en heeft de foto *Migrant Mother* van Dorothea Lange grote bekendheid verworven.

[2] Carol Berkin e.a., *Making America. Volume 2: A History of the United States: Since 1865* (Stamford 2015) 629-632.
[3] Cara Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs* (Washington 2003) XIII
[4] Mary Werner Marien, *Photography: a cultural history* (London 2014) 278.

Volgens de historicus Linda Gordon worden de FSA-foto's tegenwoordig voornamelijk vanuit kunsthistorisch perspectief onderzocht.[5] De foto's zijn, naast hun esthetische waarde, interessant om te onderzoeken, omdat er sprake lijkt te zijn van een grootschalig propaganda project. De fotografen werkten in opdracht van de overheid en werkten regelmatig volgens een van tevoren afgesproken script. De foto's zijn daardoor dus extreem gekleurd en vertellen niet per se de waarheid. Juist vanwege hun gekleurdheid zijn de foto's het onderzoeken waard. Wat heeft de historicus, die probeert volledige objectiviteit na te streven, dan wél aan de FSA-foto's?

Deze paper geeft antwoord op deze hoofdvraag aan de hand van drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk staat het historiografische debat over fotografie in historisch onderzoek centraal. Theoretici en historici als Sontag, Linfield, Burke en Barthes hebben veel geschreven over het gebuik van foto's als historische bron. Het eerste hoofdstuk schetst de academische context waarbinnen deze paper zich bevindt.

In het tweede hoofdstuk wordt gekeken naar de *Farm Security Administration* en hoe zij te werk ging. Dit is belangrijk, omdat er context nodig is om de foto's die in de twee casestudies van het derde hoofdstuk voorkomen te kunnen analyseren. Het tweede hoofdstuk geeft daarom een historisch overzicht van het functioneren van de FSA en gaat in op de manier waarop foto's werden ingezet.

Het derde hoofdstuk bestaat, zoals gezegd, uit twee casestudies, waarin gekeken wordt naar de manier waarop de historicus deze foto's kan integreren als bron in historisch onderzoek. Er wordt gekeken naar de *skull controversy*: Een foto van Arthur Rothstein waarvan geclaimd werd dat het een trucage is. Als deze foto dus nep is, wat kan een historicus dan toch uit deze foto halen? Is deze foto per definitie onbruikbaar, omdat er mee gerommeld is? De tweede casestudie analyseert een fotoserie door Walker Evans van de familie Tengle in de staat Alabama. Wat kan een historicus met familieportretten?

Aan de hand van de twee casestudies kan worden geconcludeerd wat de historicus kan met deze foto's. Wat vertellen deze foto's hem over het verleden en is het belangrijk dat deze foto's gebruikt worden in historisch onderzoek? Deze paper kijkt met een open blik naar het historiografische debat over dit onderwerp en velt vooraf geen oordeel. Deze paper wijkt af van de historiografie in de zin dat het niet a priori een standpunt inneemt over het onderwerp. Pas aan het einde kan, aan de hand van de twee casestudies in het derde hoofdstuk, een positie worden ingenomen in deze discussie.

[5] Linda Gordon, 'The Photographer as Agricultural Sociologist.' In: The Journal of American History 93 (2006) 3, 701-702.

Hoofdstuk 1 – Het historiografische debat

De uitvinding van de fotografie past in de tijdsgeest van de moderniteit. De industriële revolutie bracht een gevoel van vooruitgang met zich mee en werd gesterkt door de vele uitvindingen in deze periode.[6] Men trachtte de werkelijkheid vast te leggen. Het bewaren van zintuigelijke waarnemingen werd zodoende mogelijk. Edison kreeg het met zijn fonograaf voor elkaar om geluid op te nemen en af te spelen. Niet al te lang daarvoor experimenteerden Nièpce en Daguerre met het vastleggen van datgene dat met het oog waargenomen kon worden. Door middel van fotografie werd het mogelijk om stukjes werkelijkheid vast te leggen. Fotografie werd in korte tijd erg populair en werd gebruikt in de privésfeer, de journalistiek, de wetenschap en de kunst. Mensen lieten (familie)portretten maken, journalisten gebruikten foto's als bewijs bij hun artikelen en wetenschappers maakten gebruik van foto's, omdat foto's zaken aan het licht brachten die met het menselijk oog niet waar te nemen zijn. Volgens Walter Benjamin legt de fotocamera het optische onderbewuste vast.[7] Een goed voorbeeld hiervan is de fotoserie 'Sallie Gardner at a Gallop' uit 1878 (zie figuur 1). Deze serie werd gemaakt door Eadward Muybridge en bestaat uit 24 foto's, waarop de verschillende fases van een paard in galop zijn vastgelegd. De foto's laten zien dat er, tijdens de galop, een moment is waarop het paard geheel los komt van de grond. Vanwege de snelheid waarmee een paard rent was dit niet waarneembaar met het menselijk oog. Fotografie bracht dus uitkomst, want het legt ook datgene vast dat het menselijk oog slechts onbewust waarneemt.

Aan dit gebruik van fotografie lag de notie ten grondslag dat foto's een objectieve representatie zijn van de werkelijkheid. Foto's zijn, volgens modernistische denkers in staat om de werkelijkheid correct af te beelden. Met de opkomst van de documentairefotografie in de jaren '30 van de twintigste eeuw verdampt dit idee. Foto's kunnen gebruikt worden om een verhaal te vertellen. De fotograaf kan zijn verhaal als een auteur construeren. Dit heeft consequenties voor de objectiviteit en waarheidsgetrouwheid van fotografie. In de jaren '70 en '80 trokken postmoderne denkers ten strijde tegen fotografie. Door de publicaties van de Amerikaanse essayiste Susan Sontag en de Britse criticus John Berger ontstond er een rijk debat over fotografie en haar waarde. De postmoderne kritiek wordt in deze paper vanuit drie invalshoeken besproken. Het eerste punt van kritiek gaat in op het idee dat foto's een weergave van de werkelijkheid zijn. Het tweede punt waarop fotografie wordt aangevallen is de

[6] Liz Wells, *Photography. A Critical Introduction* (Londen 2015) PDF E-BOOK uitgave 15.
[7] Walter Benjamin, 'A Short History of Photography' in: *Screen* 13 (Glasgow 1972) 1, 7.

contextloosheid van foto's. Het derde punt van kritiek gaat over de objectiviteit die aan foto's wordt toegedicht.

In haar essays, gebundeld in *On Photography*, trekt Sontag van leer tegen de fotografie. Foto's bevatten geen volledig beeld en creëren daardoor een schijnwerkelijkheid. Sontag haalt het voorbeeld van *Sallie Gardner at a Gallop* aan om dit aan te tonen. Op één van de foto's (zie figuur 1: rij 1, kolom 3) is het paard los van de grond en lijkt het te kunnen zweven. Aangezien paarden niet kunnen zweven is deze foto, volgens Sontag, slechts een schijnwerkelijkheid.[8] Het op de foto afgebeelde is dus niet per se de werkelijkheid. Door het maken van een foto creëert de fotograaf een surrealistisch beeld. Sontag zegt hierover: 'Surrealism lies at the heart of the photographic enterprise: in the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision'.[9]

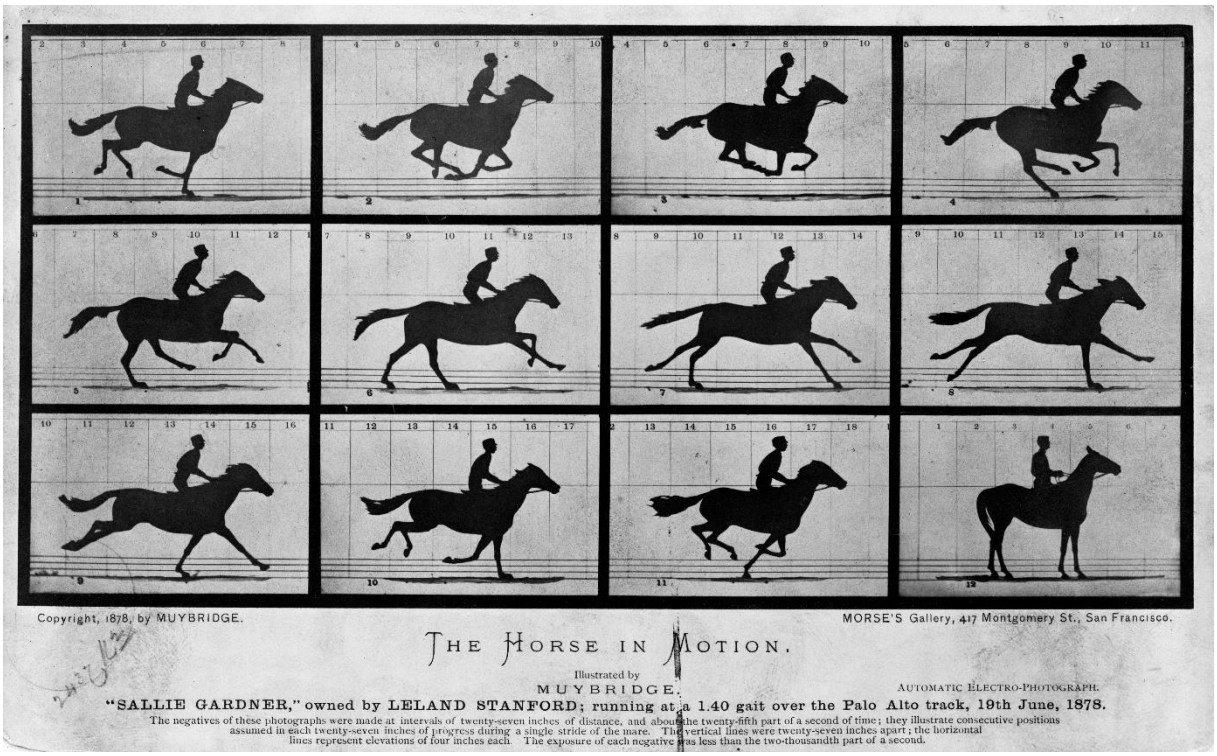
Die 'smalle realiteit' die een foto presenteert zorgt ervoor dat de kijker geen context heeft. De foto's op zichzelf bieden geen context, waardoor het voor historici lastig is om foto's als bron te lezen. Een foto kan gebruikt worden om een verhaal mee te vertellen, maar de foto zelf staat op zich en is vrij van context. De Franse filosoof Roland Barthes constateert dat een foto slechts plat is.[10] Op een foto is dus enkel datgene afgebeeld wat binnen het kader past. Alles wat er omheen gebeurd, de context, is niet zichtbaar. Dit heeft tot gevolg dat een foto het afgebeelde niet uit kan leggen. Sontag stelt: 'Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy'.[11] Dit impliceert dat foto's als historische bron ongeschikt zijn. De informatie die een historicus destilleert uit een foto zou, volgens de theorie van Sontag, speculatie of zelfs fantasie zijn. Het is volgens haar daarom opvallend dat foto's, ondanks dat zij niets kunnen uitleggen toch overtuigender worden bevonden dan een uitvoerig literair narratief.[12]

Het derde punt van kritiek gaat over de vermeende objectiviteit van foto's. Vanuit postmoderne hoek wordt de aanval geopend op de objectiviteitsclaim die zo lang aan fotografie heeft geplakt. Het feit dat een fotograaf altijd moet besluiten wat hij wel en niet fotografeert zorgt ervoor dat foto's per definitie gekleurd zijn. De Britse criticus John Berger zegt hierover:

[8] Susan Sontag, *On Photography* (New York 1977) 54.
[9] Susan Sontag, *On Photography 52.*
[10] Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York 1981) 106.
[11] Susan Sontag, On Photography 23.
[12] ibidem 74.

> Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. For photographs are not, as is often assumed, a mechanical record. Every time we look at a photograph, we are aware, however slightly, of the photographer selecting that sight from an infinity of other possible sights.[13]

Naast het feit dat een fotograaf zijn frames voor het uitkiezen heeft stelt de Amerikaanse kunstenares Martha Rosler dat als een fotograaf kiest voor esthetiek dit ten koste gaat van de objectiviteit.[14] Door te kiezen voor schoonheid, wordt immers een keuze gemaakt die de objectiviteit beïnvloedt.



Figuur 1: Eadweard Muybridge, Sallie Gardner at a Gallop (1878)

[13] John Berger, *Ways of seeing* (New York 1972) 10.
[14] Martha Rosler, 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)', Richard Bolton (red.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Boston 1989) 317.

De hierboven gepresenteerde argumenten hebben ervoor gezorgd dat veel historici huiverig zijn om foto's als historische bronnen te benaderen. Het aantal historici dat foto's actief gebruikt als bron is marginaal.[15] In het boek *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* bespreekt de Britse historicus Peter Burke op welke manieren een foto wel als bron kan dienen. Burke onderkent de notie van contextloosheid in foto's, maar stelt dat dit niet per se een barrière hoeft te zijn voor historici. Volgens hem is het de taak van de historicus om deze context te scheppen. Een historicus zal in zijn onderzoek naar het verleden zelden alleen gebruik maken van foto's. Door middel van andersoortige bronnen kan hij de politieke, culturele, sociale of economische context vormen, waarbinnen de foto is gemaakt.[16] Burke stelt dat de historicus foto's net zo zou moeten behandelen als andere documenten:

> In the case of images, as in that of texts, the historian needs to read between the lines, noting the small but significant details – including significant absences – and using them as clues to information which the image-makers did not know they knew, or to assumptions they were not aware of holding.[17]

Als je uitgaat van de opvatting van Burke dat afbeeldingen net als een tekst zouden moeten worden onderzocht in historisch onderzoek, dan is het opvallend te noemen dat Sontag, Berger en Barthes hun pijlen zo direct op de fotografie richten en niet op de algehele hermeneutiek. De Amerikaanse publiciste Susie Linfield vermoedt een ander motief. In haar polemische boek *The Cruel Radiance* breekt zij een lans voor visuele bronnen en rekent zij af met de opvattingen van Sontag. Linfield stelt dat de fotografie symbool geworden was van het modernisme en daardoor, voor de poststructuralisten, bij uitstek geschikt om aan te vallen: 'To attack photography, especially high-modern and documentary photography, was to storm the bastions of modernism itself.'[18] Hierdoor wordt, volgens Linfield, de fotografie vanuit de verkeerde intentie bekritiseerd.[19]

De kritiek op fotografie valt zeker te verdedigen. De objectiviteitsclaim die zo lang aan fotografie heeft gekleefd wordt niet alleen door poststructuralisten, maar ook door Burke en Linfield afgewezen. Er is onder de poststructuralisten, Burke en Linfield ook consensus over

[15] Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Londen 2001) 9-10.
[16] Peter Burke, *Eyewitnessing* 187.
[17] Ibidem 188.
[18] Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and political violence* (Chicago 2010) 8.
[19] Susie Linfield, *The Cruel Radiance* 30-31.

het idee dat foto's op zichzelf geen context bieden. Echter, in tegenstelling tot het postmoderne afwijzen van foto's, stelt Linfield dat het aan de kijker is om buiten het kader te kijken om zo te kunnen begrijpen in welk klimaat de foto genomen is.

De postmoderne critici hebben ervoor gezorgd dat foto's op dit moment weinig actief gebruikt worden in historisch onderzoek. Het afwijzen van foto's als bron in onderzoek is een makkelijke oplossing. Daarmee doet men echter wel tekort aan de enorme hoeveelheid foto's die wereldwijd gemaakt en bewaard zijn. Het kan zijn dat foto's weinig informatie bevatten, maar toch zijn ze voor Linfield bruikbaar als bron: 'Instead of approaching these images as static object that we either naively accept or scornfully reject, we might see them as part of a process – the beginning of a dialogue, the start of an investigation –into which we thoughtfully, consciously enter.'[20]

In dit hoofdstuk is gebleken dat er twee benaderingen met elkaar in conflict zijn. Aan de ene kant staat principieel-theoretische kritiek uit postmoderne hoek aangevoerd door Sontag, Berger en Barthes. Aan de andere kant staat een meer praktische benadering van fotografie. Burke en Linfield kunnen zich tot op zekere hoogte vinden in de postmoderne kritieken, maar willen fotografie als bron niet afwijzen. Archieven liggen vol met foto's, die ondanks hun gebrek aan context of objectiviteit toch het bestuderen waard zijn. Nu duidelijk is hoe het historiografische debat over fotografie in elkaar steekt kan het fotoproject van de *Farm Security Administration* worden onderzocht. In het volgende hoofdstuk worden de actoren en het proces van het grootschalige fotoproject geanalyseerd. Dit hoofdstuk biedt de context die nodig is bij het analyseren van de casestudies in het derde hoofdstuk.

[20] Susie Linfield, *The Cruel Radiance* 29-30.

Hoofdstuk 2 – Farm Security Administration

Na de eerste wereldoorlog was het fundament waarop de wereldeconomie rustte niet erg stevig. Na de beurskrach van 1929 stortte de internationale economie in en raakten de Verenigde Staten in een diepe economische depressie. Om de economie te herstellen werd gehandeld volgens het economische model van de Schotse econoom Adam Smith, dat werd gekenmerkt door de 'onzichtbare hand'. Door een vrije markt zou deze 'onzichtbare hand' voor een economische balans zorgen. Dit proces was zelfsturend en overheidsinmenging zou het mechanisme enkel verstoren volgens Smith. In de Verenigde Staten werd dit beleid door de Republikeinse president Herbert Hoover geïmplementeerd. Volgens het model van Smith werkte Hoover tijdens zijn regeerperiode van 1929 tot 1933 met een kleine federale overheid en veel ruimte voor de vrije markt. Zijn opvolger, de Democraat Franklin Delano Roosevelt, sloeg een andere weg in. Losjes gebaseerd op de bevindingen van de Britse econoom John Maynard Keynes werkte Roosevelt met een sterke federale overheid om de economische depressie te bezweren.[21] Op het moment dat Roosevelt campagne voerde in 1932 was ongeveer een op de vier arbeiders werkloos.[22] Roosevelt richtte zijn campagne dan ook op het verbeteren van leefomstandigheden van armen en werklozen en op het vergroten van de werkgelegenheid. Onder het motto van de drie R's – *Relief, Recovery* en *Reform* – liet Roosevelt een economisch reddingsplan ontwerpen dat de naam *New Deal* droeg, gebaseerd op de lijfspreuk van Roosevelts campagne: *A New Deal for the American people*.[23]

De *New Deal* werd uitgevoerd door verschillende overheidsprogramma's. De eerste serie programma's werden in het leven geroepen om te voorzien in werkgelegenheid, de economie te reguleren, de bankwereld te stabiliseren, het klimaat te beschermen en om het Amerikaanse volk te activeren.[24] Er werden overheidsorganisaties opgericht die het beleid uit moesten gaan voeren. Eén van deze organisaties was de in 1935 opgerichte *Resettlement Agency*. Deze organisatie, die in 1937 werd omgedoopt tot de *Farm Security Administration* hield zich bezig met het verbeteren van de sociale en economische omstandigheden op het platteland. Zij deden dit bijvoorbeeld door het verstrekken van leningen aan boeren, maar ook door zich op verregaande wijze te mengen in de Amerikaanse manier van landbouw bedrijven. De *Resettlement Agency* ontwierp nieuwe, meer efficiënte manieren om land te verbouwen. Zo

[21] Thomas Noble (e.a.), *Western Civilization. Beyond Boundaries* (Boston 2011) 756-758.
[22] Mary Warner Marien, *Photography: a cultural history* 231.
[23] Carol Berkin e.a., *Making America. Volume 2: A History of the United States: Since 1865* 629-632.
[24] Aaron D. Purcell (red.), *The New Deal and the Great Depression* (Kent 2014) 5.

kochten ze grote stukken landbouwgrond en lieten grote groepen arme, werkloze boeren dit land verbouwen. Deze manier van samenwerking tussen overheid en boeren werd *sharecropping* genoemd. De boeren die het land verbouwden kwamen uit alle windstreken. Zo kwam het voor dat boeren uit Oklahoma te werk werden gesteld in Californië. De boeren kregen woonruimte in nieuw gecreëerde kampementen op overheidsgrond.[25] Boeren emigreerden, met hun familie naar deze plekken in de hoop op een vruchtbaarder bestaan.

Deze mate van overheidsinmenging stond in scherp contrast met het vrijemarktmodel dat Hoover gebruikt had om de economie te herstellen. Dat een overheid zich zo bemoeide met de landbouwproductie was voor Amerikaanse begrippen zeer links. In het land dat vrijheid zo hoog in het vaandel heeft staan, werd de vrijheid juist ingeperkt door zo'n vergaande overheidsinmenging. Het beleid toonde bovendien gelijkenissen met de grootschalige collectivisatie van de landbouw in de Sovjet-Unie, die enkele jaren voor de oprichting van de *Resettlement Agency* plaatsvond. De kritiek op de praktijken van de *Resettlement Agency* en de *Farm Security Administration* waren dan ook zeer scherp. De Amerikaanse historicus Sidney Baldwin beschreef de kritieken als volgt:

> To some of its foes, it was a dangerous, radical, and un-American experiment in governmental intervention, paternalism, socialism, or communism; a sop by a reluctant and middle-of-the-road President to political thunder on the left; a plaything created for the diversion of utopian dreamers; an organized conspiracy to undermine the *status quo* in rural America; or an anachronistic effort to turn the clock of agricultural progress backward of the age of the mule and the hand plow.[26]

De kritiek kwam vooral vanuit de rechtse kant van het politieke spectrum, maar ook mensen met een gematigder achtergrond waren kritisch over de werkwijze van de *Farm Security Administration*.[27] Bovendien heerste in de Amerikaanse steden het idee dat de leefomstandigheden op het platteland niet zo slecht was. Stedelingen waren ervan overtuigd dat zij zelf het hardst waren getroffen door de depressie, maar dat boeren op het platteland het nog relatief goed hadden. Het is waarschijnlijk dat deze veronderstelling voortkwam uit het idee dat op het platteland de *american dream* nog functioneerde. Het was toch immers ondenkbaar dat

[25] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* (2003) 2-7.
[26] Sydney Baldwin, *Poverty and Politics. The Rise and Decline of the Farm Security Administration* (1968) 4.
[27] Linda Gordon, 'Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist' 698.

eerlijke, hardwerkende boeren in armoede leefden? Deze veronderstelling wordt door Cara Finnegan de *Agrarian Myth* genoemd.[28]

Door alle kritiek was er een absolute noodzaak voor de *Resettlement Agency* om positief in de publiciteit te verschijnen. Vooral de associatie met de landbouwcollectivisatie in de Sovjet-Unie was een doorn in het oog van beleidsbepalers. De *Information Division* hield zich bezig met het verspreiden van informatie en functioneerde als een soort persbureau van de *Resettlement Agency*.[29] Rexford Trustwell, de directeur van de *Resettlement Agency,* was van mening dat foto's een goed middel waren om het beleid te legitimeren tegenover haar critici. Foto's zouden in staat zijn om de impact van de economische depressie op het platteland te laten zien.[30] Roy Emerson Stryker werd benoemd als leider van de *Historical Section*; de afdeling van de *Farm Security Administration* die het goede werk van de organisatie moest gaan documenteren. Deze aanstelling markeerde het begin van één van de grootste documentairefotografieprojecten ooit. Stryker kreeg de opdracht om de resultaten van de *Farm Security Administration* actief te verspreiden onder de Amerikaanse pers. Door critici werden de gemaakte foto's bestempeld als propaganda. Dat is niet verwonderlijk stelt Linda Gordon: 'FSA photography was a political campaign. The FSA was at the left edge of the Department of Agriculture, and its photography project was at the left edge of the FSA.'[31]

Stryker stelde aanvankelijk een twintigtal fotografen aan, die uitgezonden werden naar het platteland om zo de noodzakelijkheid van de *Farm Security Administration* te bewijzen. Onder hen waren Walker Evans en Dorothea Lange: fotografen wiens foto's heden ten dage nog grote bekendheid genieten. De fotografen waren binnen de *Historical Section* niet geheel autonoom. Het bleef duidelijk dat zij in opdracht werkten van Stryker die uitgebreide campagnes uitdacht en scripts schreef waar fotografen zich aan dienden te houden.[32] Het resultaat van deze uitgedokterde strategie was een enorme hoeveelheid foto's en uitgebreide aandacht ervoor in de Amerikaanse pers.

Op de foto's is armoede het centrale thema. De foto's bestaan uit kale landschappen, verloederde boerderijen en portretten van arme boeren. Deze foto's moesten ervoor zorgen dat het idee dat de omstandigheden op het platteland niet zo slecht waren verdween. Daarnaast lieten de foto's de successen van de *Farm Security Administration* zien. Zo fotografeerde Dorothea Lange de migrantenkampen die door de overheid waren ingericht. Lange liet zien hoe

[28] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* 20-21.
[29] Karin Becker Ohrn, *Dorothea Lange and the Documentary Tradition* (Baton Rouge 1980) 48.
[30] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* xi.
[31] Linda Gordon, 'Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist' 698.
[32] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* 1-8.

de geëmigreerde landarbeiders hun nieuwe leven vorm probeerden te geven.[33] Na het fotograferen werden de negatieven vervolgens opgestuurd naar Washington D.C., waar Stryker en zijn *Historical Section* ze van een bijschrift voorzagen en ze doorzetten naar de pers. Kranten als de *New York Times* en *Wall Street Journal* namen de foto's over en publiceerden ze. Daar bleef het niet bij. Toen de *Farm Security Administration* in 1943 ophield als zelfstandig orgaan waren er zo'n 270.000 foto's gemaakt en hadden bijna alle grote kranten foto's afgedrukt, waren ze verschenen in fotomagazines, wetenschappelijke tijdschriften, overheidspublicaties, rapporten en in museale tentoonstellingen.[34]

De foto's liggen tegenwoordig gearchiveerd in de *library of Congress* en worden in de Verenigde Staten als nationaal erfgoed beschouwd. Sommige foto's, zoals *Migrant Mother* van Dorothea Lange, hebben een iconische status bereikt en worden nog regelmatig afgedrukt in kranten en tijdschriften. Daarnaast zijn de foto's van de *Historical Section* ook nog vaak terug te vinden in tentoonstellingen. Het opvallende hierbij is dat de foto's steeds meer als kunstwerk beschouwd worden en steeds minder gezien worden in de context van de *Farm Security Administration.*[35] De esthetiek en kracht van de foto's is erg interessant om te onderzoeken, maar het is belangrijk dat de foto's ook in hun historische context worden geplaatst. Hierin zou een belangrijke taak kunnen liggen voor de historicus.

Het in opdracht maken van foto's voor de *Farm Security Administration* was niet onomstreden. De *Historical Section* functioneerde als een grote propagandamachine. De fotografen werkten in opdracht van de overheid en lieten daardoor geen objectief beeld zien. Jarenlang werden er dus door de overheid verzonnen narratieven over de omstandigheden op het platteland geproduceerd. Hoewel Stryker zelf liever sprak over 'het opzoeken van de publiciteit' dan over 'het produceren van propaganda' heeft dit gegeven wel gevolgen voor de manier waarop historici naar de foto's moeten kijken.[36] Welke informatie kan de historicus destilleren uit foto's waarvan hij weet dat ze verre van objectief zijn? Op dit moment zijn de foto's nog te weinig onderzocht op hun mogelijke waarde voor historisch onderzoek. Op welke manier dragen de foto's bij aan het bestaande beeld van de grote economische depressie van de jaren '30 op het platteland? Deze vragen staan centraal in het volgende hoofdstuk. Aan de hand van twee casestudies wordt gekeken naar foto's uit de collectie van de *Farm Security Administration.*

---

[33] Linda Gordon, 'Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist' 711-715.
[34] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* 53-56.
[35] Linda Gordon, 'Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist' 701.
[36] William Stott, *Documentary expressions and thirties America* (New York 1973) 26.

Hoofdstuk 3 – Casestudies

De fotocollectie van de *Farm Security Administration* is te omvangrijk om elke foto afzonderlijk te analyseren. Om te kunnen analyseren welke informatie de historicus kan destilleren uit de *Farm Security Administration* foto's zoomt deze paper in op twee verschillende casussen. Na een korte introductie van de afbeeldingen worden de gekozen foto's eerst systematisch geanalyseerd, waarbij eerst wordt beschreven wat er nou eigenlijk op de foto afgebeeld staat. Vervolgens wordt de foto geïnterpreteerd en getoetst aan de kritieken die besproken zijn in het eerste hoofdstuk. Aan de hand hiervan kan worden geconcludeerd wat de historicus kan opmaken uit deze foto's en of hij deze in kan zetten in historisch onderzoek.

In de eerste casus wordt een controversiële foto van Arthur Rothstein geanalyseerd. Van deze foto wordt geclaimd dat hij gemanipuleerd is en dat maakt hem in het kader van deze paper het onderzoeken waard. In de tweede casus wordt gekeken naar een serie foto's van Walker Evans. Centraal staat de familie Tengle, een geëmigreerde boerenfamilie in Alabama. Veel van de gemaakte foto's in de *Farm Security Admnistration* collectie maken onderdeel uit van een serie. Om te onderzoeken wat de historicus aan informatie kan halen uit een fotografische bron is het relevant om ook te kijken naar wat een serie van gerelateerde foto's vertelt.

Casestudy 1 – Controversie

Deze foto (zie figuur 2) werd gemaakt door Arthur Rothstein in 1936. De armoede op het platteland was voor een deel te wijten aan de aanhoudende droogte die het verbouwen van gewassen lastig maakte. Veel foto's die de fotografen van de *Historical Section* maakten zijn dan ook gesitueerd in het droge landschap. Dat is bij deze foto ook het geval. Rothstein reisde over de vlaktes van South Dakota en maakte deze foto. Rothstein fotografeerde de schedel van een stier op de door de droogte gebarsten grond. Deze foto draagt letterlijk dood en verderf uit. De schedel van de stier op de droge grond doet vermoeden dat er niks meer te grazen was, waardoor de stier is overleden. Een logische interpretatie is dan ook dat deze stier symbool staat voor de armoede en zware omstandigheden op het platteland van South Dakota. De kracht van deze foto zit hem in de eenvoud. Ondanks dat er maar twee dingen zichtbaar zijn – een schedel en de aardbodem – vertelt de foto duidelijk een verhaal. Rothstein fotografeerde deze schedel een aantal keer, waarbij hij speelde met de compositie en de lichtinval. Verschillende van deze

foto's zijn uiteindelijk gepubliceerd in verschillende dagbladen.[37] Enkele weken na het verschijnen van deze foto verschijnt in de republikeinse krant *Fargo* het bericht dat deze foto nep is. De krant claimde dat Rothstein de schedel zou hebben verplaatst om zo het perfecte beeld te creëren. Daarmee zou Rothstein, volgens *Fargo* geprobeerd hebben om de droogte in South-Dakota erger te doen lijken dan het was.[38] Rothstein gaf toe de schedel te hebben verplaatst en er ontstond een kleine rel die de 'schedel controverse' werd genoemd.[39]

Figuur 2: Arthur Rothstein, The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands (1936)

[37] Cara Finnegan, 'The naturalistic enthymeme and visual argument: Photographic representation in the "skull controversy', in: *Argumentation and Advocacy* 37 (2001) 3, 133.
[38] Cara Finnegan, *Picturing Poverty* 51-52.
[39] James Hewitson, 'Documenting Disasters: Rothstein's "Steer Skull" and the Use of Photographig Evidence in Environmental and Political Narratives' in: Marlene Kadar, Jeanne Perreault en Linda Warley (red.), *Photographs, histories, and meanings* (Londen 2009) 43-44.

Het feit dat de foto gemanipuleerd is heeft consequenties voor de manier waarop de historicus te werk moet gaan bij het analyseren van de foto. In het eerste hoofdstuk kwamen de drie postmoderne punten van kritiek op fotografie aan bod. Susan Sontag stelde dat foto's een schijnwerkelijkheid creëren; een beeld van iets dat niet echt is.[40] In het geval van de foto's die een hoofdrol speelden in de 'schedel controverse' is deze claim zeker terecht. De foto die Rothstein heeft genomen komt niet overeen met hoe het werkelijke landschap eruitzag. De constatering dat deze foto een manipulatie is zorgt ervoor dat de historicus vraagtekens moet plaatsen bij andere foto's die Rothstein heeft gemaakt; in hoeverre zijn Rothsteins andere foto's betrouwbaar? Het is aantrekkelijk om de foto in zijn geheel naar de prullenbak te verwijzen. Echter, op het moment dat de historicus zich ervan verwittigd heeft dat de betreffende foto een manipulatie is kan hij toch informatie uit de foto halen. De foto is weliswaar gedramatiseerd, maar de gebarsten grond laat wel degelijk de aanhoudende droogte zien. Geconcludeerd kan worden dat de foto een schijnwerkelijkheid representeert, maar dat hij wel elementen uit de werkelijkheid in zich heeft.

Het tweede punt van kritiek ging in op het gegeven dat foto's geen context bieden. Wie de foto van de stierenschedel bekijkt komt al snel tot de conclusie dat deze foto op zichzelf inderdaad geen context bevat. Het door de fotograaf gekozen kader zorgt ervoor dat deze foto op elke droge plek ter wereld zou kunnen zijn gemaakt. In dit geval geeft het bijschrift enige duiding. Deze foto moet gezien worden in het licht van de andere foto's die Rothstein heeft gemaakt in South-Dakota. Bovendien is het de taak van de historicus om het verleden te reconstrueren aan de hand van verschillende bronnen. Het is de vraag in hoeverre foto's minder context bieden dan een flard van een dagboek of de opgraving van een beschreven papyrusrol. De historicus zal, met behulp van andere bronnen de context moeten creëren waarbinnen deze foto begrepen kan worden.

Het derde punt van kritiek gaat over de notie dat foto's onmogelijk als objectief kunnen worden beschouwd. Het moge duidelijk zijn dat de fotografen van de *Farm Security Administration* verre van objectief waren. Sterker, ze waren bezig met het creëren van propaganda. Het feit dat Rothstein deze foto manipuleerde bevestigt wellicht zelfs wel dat Rothstein niet eens probeerde objectief te fotograferen. Is deze foto dan nog wel bruikbaar als historische bron? Zolang de historicus te werk gaat vanuit het idee dat deze foto slechts één representatie van de werkelijkheid is, is deze foto toch bruikbaar. De foto geeft inzicht in het narratief dat de *Historical Section* hanteerde in haar persoffensief. In een onderzoek naar de

[40] Susan Sontag, *On Photography* 54.

manier waarop de *Farm Security Administration* als propagandamachine functioneerde werkte is deze foto bijvoorbeeld uitermate geschikt.

Uit deze bronanalyse kan worden geconcludeerd dat deze foto, ondanks de kritiek die erop gegeven kan worden, toch bruikbaar is als bron in historisch onderzoek. Hoewel er slechts weinig op de foto afgebeeld staat is het geen arme bron. De foto laat duidelijk zien hoe de *Historical Section* trachtte de publieke opinie te beïnvloeden. Onderzoek naar het functioneren van de *Farm Security Administration* is zeer gebaat bij deze foto's.

Casestudy 2 – De familie Tengle

In de tweede casestudie staat een serie foto's van Walker Evans centraal. In de zomer van 1936 fotografeerde Evans de familie Tengle in Hale County, Alabama. De man des huizes was *sharecropper* in Hale County. De serie bestaat uit ruim zestig foto's van de familie en hun directe leefomgeving. Er zijn portretten van de kinderen, de hele familie en van de boerderij waar ze woonden. De serie is te omvangrijk om alle foto's afzonderlijk te bespreken. In plaats daarvan is ervoor gekozen om drie foto's uit te lichten en te bespreken. Het betreft een foto van de kinderen van Tengle (figuur 3), een close-up van kinderbenen (figuur 4) en een foto van de boerderij van de familie Tengle (figuur 5). Er is gekozen voor deze drie foto's, omdat zij de variatie in de serie van Evans goed laten zien.

Op de eerste foto (figuur 3) zijn twee vrouwen en drie kinderen te zien. Ze poseren op de veranda van een wat armoedige boerderij. De veranda lijkt omhooggehouden te worden door twee gestapelde stenen. De personen op de foto gaan gekleed in vlekkerige lompen, behalve de vrouw linksboven. Zij lijkt een verzorgde jurk te dragen. Op de achtergrond ligt een hond uitgestrekt op de houten planken. De tweede foto (figuur 4) toont een close-up van de benen van een kind (jongen of meisje blijft onbekend) dat op een stoel zit. In de schoot heeft het kind een lappenpop liggen. Ook dit kind is in lompen gekleed. Het heeft vieze benen en ook de vloer ziet er rommelig en vies uit. De derde foto (figuur 5) is een foto van een dor landschap met daarop een huisje waaraan al de nodige reparaties aan gedaan. Het bijschrift vertelt dat het de boerderij van de familie Tengle is.

Deze foto's vertellen een dubbel verhaal. Evans heeft het voor elkaar gekregen om zowel het succes als de noodzakelijkheid van de *Farm Security Administration* in hetzelfde beeld te vangen. Aan de ene kant laten deze foto's zien dat geëmigreerde boeren met dank aan de *Farm Security Administration* een nieuw bestaan op hebben kunnen bouwen. Wie inzoomt op de kinderen op de foto's valt op dat zij er zeker niet ondervoed uitzien. Deze twee signalen

wekken de subtiele suggestie dat de *Farm Security Administration* deze familie geholpen heeft. Tegelijkertijd laat Evans ook zien hoe noodzakelijk het programma is. Deze foto's ontkrachten de mythe dat de leefomstandigheden op het platteland zo slecht nog niet waren. De personen op de foto zijn gekleed in armoedige, vieze lompen en het huis waarin zij zich bevinden lijkt erg krakkemikkig. Daarnaast laat Evans met deze foto's zien dat het overheidsgeld dat de *Farm Security Administration* besteedt niet uitgegeven wordt aan enorme luxe. De foto's stralen soberheid uit. De duale boodschap van het succes en de noodzaak van de *Farm Security Administration* maakt dit tot een krachtige serie.

Op het eerste oog lijken de foto's die Walker Evans bij de familie Tengle maakte hele ordinaire kiekjes. De kritiek dat foto's een schijnwerkelijkheid bevatten lijkt in deze foto's dan ook niet aan de orde. De foto's zijn wellicht geposeerd, maar dat maakt ze niet minder 'waar'. Het is wel zo dat ook deze foto's op zichzelf geen context bevatten. Wie slechts één van de foto's bekijkt zal zich afvragen wat iemand bedoeld heeft met een foto van een boerderij. Echter, behoren deze foto's tot een uitgebreide serie, die de kijker van enige context bedient. Wie de gehele serie bekijkt zal het gevoel hebben de familie Tengle te leren kennen en leert hun belevingswereld begrijpen. Het is van belang dat de historicus deze foto's plaatst in de context van het fotoproject en van het beleid van de *Farm Security Administration.* Op deze manier kunnen de foto's begrepen worden.

Voor wat betreft de objectiviteit van de foto's valt hetzelfde op te merken als in de vorige casestudie. De foto's zijn niet objectief, maar het is de vraag in hoeverre dat de waarde van de foto als bron aantast. Wanneer de historicus de bron benaderd met het idee dat hij niet objectief is kan er toch nog informatie uitgehaald worden. De foto's geven namelijk een inkijkje in het leven van een Amerikaanse familie van *sharecroppers*. Dit betekent niet dat zij hét prototype Amerikaans gezin vormen, maar voor het reconstrueren van een beeld van het verleden zijn deze foto's toch interessant. De kleding die de personen dragen, de huizen waarin zij woonden. Beide geven subtiele hints over hoe het leven van een familie die door de *Farm Security Administration* geholpen is eruit kon zien. Deze beelden dragen bij aan een beter begrip van het klimaat waarbinnen de *Farm Security Administration* opereerde.

Figuur 3 Walker Evans, Floyd Burroughs and Tengle children, Hale County, Alabama (1936)

Figuur 4: Walker Evans, [Zonder titel, mogelijk gerelateerd aan Frank Tengle en zijn familie, Hale County, Alabama] (1936)

Figuur 5: Walker Evans, Prayer meeting house. Hale County, Alabama. Frank Tengle's farm (1936)

Conclusie

Dit onderzoek richtte zich op de manier waarop historici gebruik kunnen maken van foto's als historische bron. Vanuit postmoderne hoek is er veel kritiek geweest op (documentaire)fotografie. Fotografie werd verweten per definitie geen objectiviteit te bevatten, geen context te bieden en foto's zouden zelfs een schijnwerkelijkheid bevatten. De twee casestudies hebben aangetoond dat deze kritieken terecht zijn, maar niet hoeven te betekenen dat foto's daardoor onbruikbaar zijn als historische bron. Het lastige van de postmoderne kritieken is dat zij weliswaar terecht zijn, maar tegelijkertijd geen oplossing bieden voor dit probleem. Er circuleren wereldwijd zo ontzettend veel foto's dat het zonde zou zijn als deze niet gebruikt kunnen worden als historische bron. Susie Linfield richtte zich met haar boek *The Cruel Radiance* op fanatieke wijze tegen de kritieken en liet zien pragmatisch tegenover foto's als bron te staan. Zij verwerpt een groot deel van de kritieken, omdat ze volgens haar vanuit een verkeerde intentie zijn gemaakt. Bovendien dienen de verhalen die zij daarna schrijft om de geldigheid van haar argument aan te tonen. Door deze vorm van *cherry picking* beklijft het gevoel dat Linfield de postmoderne kritieken bagatelliseert.

Dit onderzoek vindt de beste aansluiting bij de bevindingen van Peter Burke. Beiden onderschrijven de kritieken die er zijn op het gebruiken van foto's als historische bron, maar laten tegelijkertijd een pragmatische houding zien. Door foto's als historische bronnen links te laten liggen doet de historicus te kort aan de enorme hoeveelheid foto's die beschikbaar is. Bovendien hebben foto's één streepje voor op geschreven documenten: ze geven als enige bron een visueel inzicht in de geschiedenis. Historici houden zich bezig met het zo compleet mogelijk reconstrueren van het verleden. Wat is er in zo'n geval dan op tegen om eens een foto uit dat verleden te bekijken?

Een geschiedenis van de *Farm Security Administration* kan niet voorbijgaan aan de 250.000 foto's die in het kader van dit project zijn gemaakt. Cultuurhistorische onderzoeken naar de *Farm Security Administration* gaan tot nu toe vooral over het functioneren van de *Farm Security Administration* als propagandamachine. De foto's worden weliswaar gebruikt, maar enkel om aan te tonen dat zij een vorm van propaganda zijn. Het is belangrijk, om tot een completer beeld, van de resultaten van de *Farm Security Administration* te komen. Dit kan verkregen worden als historici hun schroom overboord zetten en de foto's daadwerkelijk op hun inhoud gaan analyseren. Welke informatie verschaffen deze foto's en wat betekent dat voor het bestaande cultuurhistorische beeld van de *Farm Security Administration*?

Bibliografie

Literatuur

Baldwin, Sydney, *Poverty and Politics. The Rise and Decline of the Farm Security Administration* (Chapel Hill 1968)

Barthes, Roland, *Camera Lucida* (New York 1981)

Benjamin, Walter, 'A Short History of Photography' in: *Screen* 13 (Glasgow 1972) 1, 5-26

Berger, John, *Ways of seeing* (New York 1972)

Berkin, Carol (e.a.), *Making America. Volume 2: A History of the United States: Since 1865* (Stamford 2015) 629-632.

Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Londen 2001)

Finnegan, Cara, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs* (Washington 2003)

Finnegan, Cara, 'The naturalistic enthymeme and visual argument: Photographic representation in the "skull controversy', in: *Argumentation and Advocacy* 37 (2001) 3, 133-149

Gordon, Linda, 'Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist' in: *The Journal of American History* 93 (2006) 3, 698-727

Hewitson, James, 'Documenting Disasters: Rothstein's "Steer Skull" and the Use of Photographig Evidence in Environmental and Political Narratives' in: Kadar, Marlene, Perreault, Jeanne en Warley, Linda (red.), *Photographs, histories, and meanings* (Londen 2009) 43-58

Linfield, Susie, *The Cruel Radiance. Photography and political violence* (Chicago 2010)

Noble, Thomas (e.a.), *Western Civilization. Beyond Boundaries* (Boston 2011)

Purcell, Aaron D. (red.), *The New Deal and the Great Depression* (Kent 2014)

Rosler, Martha, 'In, Around and Afterthoughts (on Documentary Photography)' in: Bolton, Richard (red.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Boston 1989) 303-333

Sontag, Susan, *On Photography* (New York 1977)

Stott, William, *Documentary Expression and Thirties America* (New York 1973)

Wells, Liz, *Photography. A Critical Introduction* (Londen 2015) PDF E-BOOK uitgave

Werner Marien, Mary, *Photography: a Cultural History* (Londen 2014)

Bronnen

Arthur Rothstein, *The bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands* (1936)

Eadweard Muybridge, *Sallie Gardner at a Gallop* (1878)

Walker Evans, [*Zonder titel, waarschijnlijk gerelateerd aan Frank Tengle en zijn familie, Hale County, Alabama*] (1936)

Walker Evans, *Floyd Burroughs and Tengle children, Hale County, Alabama* (1936)

Walker Evans, *Prayer meeting house. Hale County, Alabama. Frank Tengle's farm* (1936)