

# דורותיאה לאנג וסאלי מאן לאומיות, גזע ומגדר בצילום הנוף האמריקני

הצלמות דורותיאה לאנג וסאלי מאן יצרו בשנות ה־30 (לאנג) ובשנות ה־90 (מאן) של המאה העשרים גוף עבודות מרשים, שמייצג את נופי ארצות־הברית. עם זאת, עבודותיהן לא הוכנסו לקנון צילום הנוף האמריקני, שהורכב ברובו מצלמים גברים לבנים, אלא התפרשו בהתאם לסטראוטיפים שלפיהם הדרום האמריקני הוא אזור כושל המזוהה עם חטא תקופת העבדות, ובהתאם להטיות מגדריות המציגות דימויים שיצרו נשים כשוליים, רגשיים ואישיים. איילת כרמי בוחנת את דרך התקבלותם של תצלומי הנוף של לאנג ומאן, ומראה כיצד הייררכיות מגדריות ואזוריות עיצבו את הקנון של צילום הנוף האמריקני, ומילאו תפקיד מכריע בכינון זהויות לאומיות ומרחבים גאוגרפיים.

להיסטוריה ולזיכרון הלאומיים – אך הן לא נחקרו דיין עד כה. לאנג הייתה בין הדמויות הבולטות שהשפיעו על הדורות הבאים של צלמי וצלמות הנוף בארצות־הברית, ביניהם מאן, וממעצבי תחום הצילום התייעודי החברתי. מאן היא אחת הצלמות בנות־זמננו הידועות ביותר ובין הבודדות שעסקו מפורשות במסורת ההבניה התרבותית של הטבע הדרומי בקנון צילום הנוף האמריקני, מסורת שבה לעבודותיה של לאנג יש תפקיד מרכזי. לפיכך, לאנג ומאן אינן דמויות שוליות בשדה הצילום האמריקני, אלא צלמות שזכו לתשומת לב יוצאת דופן ולפרסום רב, אשר פעלו בתקופות היסטוריות שונות ונבדלות זו מזו בשיטות עבודתן, בסגנוןן, במטרותיהן ובשדות החברתיים שבהם תפקדו עבודותיהן. ואולם דווקא בשל מעמדן המיוחד בתחום והשוני הרב ביניהן, כשבוחנים את הדרכים שבהן מסגרי קנון צילום הנוף את עבודותיהן, מתגלות ביתר שאת האסטרטגיות להדרתן של צלמות ממנו. נוסף על חשיפת האופן שבו כוננו אוצרים, היסטוריונים ומבקרי צילום את תולדות המדיום על־פי שושלת גברית – ולמעשה שכפלו מיתולוגיה של יצירתיות גברית ייחודית – אראה כיצד נבנה הקנון בהתאם להייררכיות פנים־גאוגרפיות, הנסמכות על אירועים מכוננים בהיסטוריה של האומה האמריקנית. מאחר שתצלומי הנוף של לאנג ומאן ייצגו את מערב ארצות־הברית ודרומה, בהתאמה, יתמקד המאמר בשני מרחבים גאוגרפיים אלו, שלכל אחד מהם הוענקו משמעויות סימבוליות מגדריות שונות ובהתאם אף דירוג הייררכי שונה. בעוד שאזור המערב כונן כמייצג הדימוי הטריטוריאלי של האומה והזהות המרחבית האמריקנית, בהתאם למאפיינים

קנון צילום הנוף האמריקני מורכב ממערכות מוסדיות ודיסקורסיביות של הזרם המרכזי של האמנות האמריקנית. אלה מעניקות משמעויות תרבותיות למרחבים הגאוגרפיים השונים, מקנות להם ערך או מונעות אותו, ומשתתפות בייצור של ידע כאמצעי להבניית נרטיב היסטורי לינארי. החל משנות ה־30 של המאה העשרים, עת התגבש הקנון ועוצבו הנחות היסוד שלו, ועד העשור הראשון של המאה העשרים ואחת, הוא עבר שינויים נרחבים. עם זאת, במאמר זה אבקש לטעון שהוא נותר משוקע במבנה ובשיח פטריארכליים.

דורותיאה לאנג (Lange, 1895–1965) בשנות ה־30 וסאלי מאן (Mann, 1951–) בשנות ה־90 יצרו, כל אחת בתקופתה, גוף עבודות רחב־היקף של תצלומי נופיה של ארצות־הברית. עבודותיהן נוגעות בסוגיות מהותיות בשיח הצילום – כמו למשל השימוש בצילום כדוקומנט ביחס

איילת כרמי מסיימת כעת שנת השתלמות בתר־דוקטורית במחלקה לתולדות האמנות והאדריכלות באוניברסיטת הרווארד, שבמהלכה היא כתבה ספר על סאלי מאן. בשנת 2015 קיבלה תואר דוקטור מאוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ולאחר מכן סיימה שנתיים של השתלמות בתר־דוקטורית בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. היא הציגה את עבודתה בכנסים בינלאומיים אחדים, כולל CAA בארצות־הברית ו־AAH בבריטניה. כרמי פרסמה מאמרים אחדים בכתבי עת של עמיתים. מאמרה "Sally Mann's American Vision of the Land" פורסם בכתב העת *Journal of Art Historiography* בדצמבר 2017.

יא"ל: ayeletcarma@gmail.com



דורותיאה לאנג, דרך מהירה מערבה, תצלום משנת 1938

A67.137.41014.1

Dorothea Lange, **Highway West**, 1938. Photonegative, 5 x 4 in. © The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California. Gift of Paul S. Taylor.

שבאופן מסורתי יוחסו לגבריות – למשל עוצמה, נועזות, אובייקטיביות וחלוציות – הובנה אזור הדרום כמסמל את "האחר הנשי", וזאת באמצעות חיבורו למונחים כמו נוסטלגיה, מקומיות וסנטימנטליות.

## דורותיאה לאנג והנוף של דרום ארצות-הברית ומערבה

דורותיאה לאנג היא אחת מהצלמות התיעודיות האמריקניות הגדולות ביותר במאה העשרים, וידועה בעיקר כמי שעבודותיה העניקו פנים לפועלי החקלאות העניים בתקופת השפל הגדול (The Great Depression), המשבר הכלכלי שפקד את ארצות-הברית החל משנת 1929 ולאורך שנות ה־30 ולאמריקנים ממוצא יפני שנכלאו במחנות מעצר בזמן מלחמת העולם השנייה. תצלומה המפורסם ביותר, **אם נודדת (Migrant Mother)**, שצולם בשנת 1936 במחנה של קוטפי אפונה בקליפורניה, פורסם שוב ושוב בספרים ובמגזינים בכל רחבי העולם והפך לדימוי איקוני שמסמל את השפל הגדול ומייצג את הרוח האמריקנית. עם זאת, בין השנים 1935 ל־1939 צילמה לאנג יותר מ־1,500 תצלומי נוף ללא ייצוגים של אנשים: בקליפורניה היא צילמה את התרחבות החקלאות התעשייתית והכבישים המהירים החדשים, שהתרחשה עם הגעתה של אוכלוסיית מהגרים מהדרום ומהמערב התיכון; בקרוליינה הצפונית היא צילמה נופים של חקלאות מסורתית המאורגנת סביב גידול טבק וכותנה, בתקופת השיקום שלאחר מלחמת האזרחים; ובאזור צפון־מערב ארצות-הברית היא צילמה את שיטות ההשקיה במדבר שיחי הלענה, את יישובם מחדש של פליטי סופות האבק, את מפעלי העץ הנטושים וכן מאות קילומטרים של קרחות יער שבהן השתקעו המהגרים.

את רוב תצלומי הנוף יצרה לאנג במסגרת עבודתה במנהל לביטחון החקלאות (Farm Security Administration, FSA) – גוף ממשלתי שהוקם בשנת 1935 בחסות משרד החקלאות של ממשל הנשיא פרנקלין דלאנו רוזוולט (Roosevelt), כחלק מהניו־דיל (New Deal), שם כולל לשורה של תוכניות שיקום כלכלי שהונהגו בארצות-הברית בשנים 1933–1938, ואופיינו במעורבות ממשלתית לקידום עבודות ציבוריות). מטרת המנהל הייתה לטפל בעוני הכפרי שאפיין את רוב האוכלוסייה החקלאית בארצות-הברית, ובלט בעיקר באזור הדרום. המשבר הכלכלי של החקלאות האמריקנית, שהחל כבר בתחילת שנות ה־20, החרף בתקופת השפל הגדול כתוצאה מהניצול וההתשה של האדמה, כשהגורמים העיקריים היו בצורת, סופות אבק, שיטפונות קשים וחרקים מזיקים שפגעו בגידול הכותנה. זאת ועוד, חדירתן של המכניזציה והתעשייה המודרנית אל אזור הדרום עודדה בעלי אדמות גדולים – שנתמכו על־ידי הממשלה – להמיר את האריסים והפועלים השכירים בפועלים יומיים. כתוצאה

מכך הפכו המוני פועלי חקלאות למובטלים, ואחרים סבלו מהרעה של תנאי עבודתם, הירודים ממילא. המציאות הכלכלית הקשה הובילה להגירה גדולה למרכזים תעשייתיים במזרח היבשת ובמרכזה, כמו מדינות אוהיו ומישיגן, או למדינות במערב שאקלימן חס, בעיקר לקליפורניה.

פעולותיו של המנהל לביטחון החקלאות גררו ביקורת חריפה מצד פוליטיקאים שמרנים בקונגרס, שראו בתוכניות ההתערבות הממשלתית של הניו־דיל פעולות אנטי־אמריקניות המעוררות חשד לנטיות קומוניסטיות. ביקורת זו התחזקה בתקופת הניו־דיל השני, בשנים 1935–1938. בתגובה לביקורת הוקם במנהל בשנת 1935 המדור ההיסטורי של מחלקת המידע, בראשותו של רוי אמרסון סטרייקר (Stryker). מטרתיו המוצהרות של המדור (כפי שהופיעו בדו"חות שנתיים, בתזכירים ובעלונים) היו לתעד את פני החקלאות האמריקנית והשפל הגדול, ליצור אוסף ענק של תצלומים שישמשו למחקר היסטורי, לשמור על תמיכה ציבורית ולבנות דימוי ציבורי חיובי של פעולות המנהל כדי להצדיק את הכספים הפדרליים שהוקצו לפרויקט השיקום. סטרייקר שכר לפרויקט אמביציוזי זה שישה צלמים, ביניהם גם לאנג, ועד שנת 1942 – כאשר המדור נסגר והתאחד עם מחלקת המידע במשרד ההגנה – הוא הפיץ ללא הרף את תצלומיהם לעיתונות היומית, למגזינים פופולריים ולמגוון הוצאות לאור, והציגם בתערוכות קבועות ונודדות במוזיאונים מרכזיים ובחללי תצוגה אלטרנטיביים.

בשל ההיקף העצום של פרויקט הנוף של לאנג, אתמקד בתצלומים שפורסמו בספר הצילום **אקסודוס אמריקני (An American Exodus)**, ראו ברשימה לקריאה נוספת) משנת 1939, שאותו הוציאה לאנג לאור יחד עם בן זוגה, הסוציולוג והכלכלן פול שוסטר טיילור (Taylor). בספר מופיעים תצלומיה מתקופת עבודתה במנהל לביטחון החקלאות, כשליש מהם תצלומי נוף. כמו כן נכללו בספר ציטוטים של פועלי חקלאות לבנים ושחורים שעמם שוחחה, ומסות של טיילור. הספר מגולל את סיפור הגירתם של פועלי החקלאות מהדרום מערבה, בעיקר לקליפורניה, והוא שופע דימויים של משפחות נודדות עם רכושן בחיפוש אחר עבודה זמנית בחקלאות. אלו מוצגים לצד תצלומים של נוף חקלאי, כבישים מהירים, שלטי חוצות, חוות בודדות הניצבות בינות לשיחי לענה, בקתות עץ מתפוררות, בתי־ספר שכוללים חדר אחד, תחנות רכבת ופנים הבתים. התמונות צולמו בסגנון ישיר שמתאפיין בפוקוס חד, במגוון רחב של גוונים, בבחירות בפרטים, ובהתנגדות למניפולציות בפיתוח הנגטיב ובהדפסתו, כגון צביעה של הנגטיב. סגנון זה, שבזמנו נתפש כחדשני ובמידה רבה כמתאר את המציאות כפי שהיא, ניצב אל מול הסגנון הפיקטוריאליסטי שרווח בארצות-הברית לפני כן – אסתטיקה שדגלה בפוקוס מטושטש ובמניפולציות בתהליך ההדפסה ליצירת נגטיב שנדמה כאילו ציירו עליו, במטרה מוצהרת לכוון את הצילום כאמנות יפה,



דורותיאה לאנג, **אם נודדת**, תצלום משנת 1936  
מקור: ויקיפדיה, By Dorothea Lange

בהקשר שהיה מרוחק ממטרתם של מבקרי ואוצרי הצילום: לכוון את הצילום כאמנות יפה.

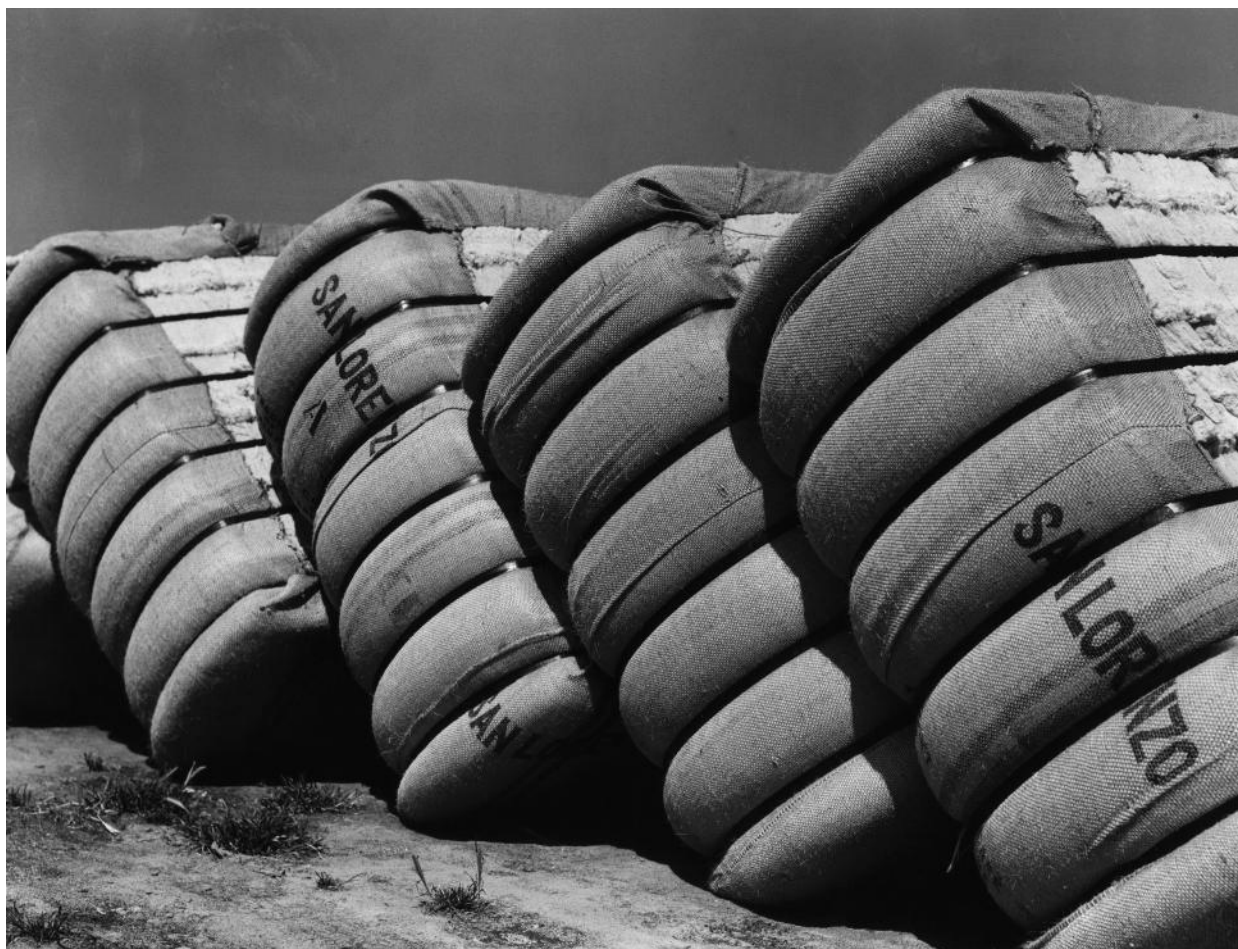
ואולם, אילו היה בעבודתה של לאנג ריחוק כה משמעותי מהמטרה האמנותית, מדוע אצר ניוהול תערוכת יחיד במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק לצלם התיעודי ווקר אוונס (Evans) כבר בשנת 1938? אוונס, שהיה בן-זמנה של לאנג, יצר אף הוא את תצלומיו המפורסמים במסגרת הממשלתית של המנהל לביטחון החקלאות וכחלק מפרויקט התיעוד החברתי. מדוע זכה דווקא אוונס להישג נדיר זה, שנחשב עד ימינו ממש לפסגת הקריירה של צלמים? לטענתי, שתי סיבות מרכזיות הובילו להדרתה של לאנג מקנון צילום הנוף: חריגתה מהייצוג הקנוני של נוף המערב וההטיה המגדרית שלו.

הסיבה הראשונה היא, כאמור, החריגה של לאנג מהייצוג הקנוני, החיובי, של נוף המערב, כמו גם הביקורת הרדיקלית והגלויה שלה על השיטה הקפיטליסטית. כפי שעמדה על כך יערה גיל גלור בספרה **ספר הצילום התיעודי**, נרטיב ההגירה שיצרו לאנג וטיילור פעל על תבנית נרטיבית של

שוות מעמד לציור. דוגמא בולטת לסגנון זה ניתן לראות בעבודתו של אדוארד ג'ין סטייכן (**הברכה** - **ערב** *The Pool - Evening*) משנת 1899. סגנון הצילום הישיר שבו בחרה לאנג תאם את האתיקה הפרוגרסיבית שלה ואת אמונתה בכוחו של הצילום התיעודי לעודד שינוי חברתי. לשיטתה, סגנון צילום זה חשף בצורה הבהירה ביותר את אי-הצדק וחוסר השוויון, ולא הסיח את דעת הצופים אל עבר היבטיו האסתטיים של הצילום.

עם יציאתו לאור זכה הספר לביקורות טובות, אולם מחזור המכירות שלו נותר נמוך - כמה אלפים בלבד - וכך גם הפצתו. יתר על כן, לאנג לא זכתה לקרדיט הולם על תצלומי הנוף שלה: היסטוריונים של צילום פירשו אותם כחלק מהדיוקנאות של פועלי החקלאות העניים שיצרה, ולא עמדו על תפקידם בהבניית המרחב הגאוגרפי והזהות הלאומית האמריקנית. לאור זאת, אוצרי צילום לא כללו את העבודות הללו בתערוכות צילום נוף מרכזיות, ומבקרי צילום פירשו את שאיפתה לצדק חברתי וכלכלי בהתאם לסטראוטיפים מגדריים של רוך וטיפול, וסברו שתצלומיה מושפעים מסיפורה האישי ומרגשותיה. דוגמא בולטת למגמה פרשנית זו ניתן לראות בביקורת האוהדת שניתנה לתערוכת הרטרופקטיבה שלה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק בשנת 1965: ג'ון בנסון (Benson), מבקר מגזין הצילום הוותיק **אפרטור** (*Aperture*) - שלאנג הייתה בין מייסדיו - תיאר את תצלומיה כמבטאים "דאגה אימהית כלפי העולם" ורגישות "נשית" (ראו ברשימה לקריאה נוספת, עמ' 45).

לכאורה, אפשר לטעון שהסיבה להתעלמותם של שומרי הסף האמונים על הגדרת קנון צילום הנוף האמריקני נעוצה בכך שלאנג לא מיקמה את הפרויקט הצילומי שלה במסגרת השיח האסתטי. על-פי כריסטופר פיליפס (Phillips) במאמרו "בית-הדין של הצילום" (*The Judgment Seat of Photography*), בשנות ה-20 וה-40 נאבקו אוצרים, היסטוריונים וצלמים - כמו מנהל המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק (MoMA - Museum of Modern Art), אלפרד באר (Barf), ואוצר מחלקת הצילום של המוזיאון, בומונט ניוהול (Newhall) - לבסס את הצילום במרחב אסתטי עצמאי משלו. להשגת מטרתם הם השתמשו באוצר מילים ובמושגים שאובים מתולדות האמנות, כגון התפתחות האמן, השפעות סגנוניות ותיחום האלמנטים הצורניים, וכך כוננו שושלת של צלמים אינדיבידואליים המאורגנת ברצף נרטיבי היסטורי. בהשפעת תאוריות מודרניסטיות שכיחות של אמנות, הם חיפשו אחר קריטריונים ויזואליים הייחודיים למדיום, וביקשו להתרחק מהאסתטיקה הפיקטוריאליסטית, שנתפשה כמהולה בטומאה ציורית. אף שסגנון הצילום של לאנג תאם את האסתטיקה האידאלית שלהם, השיח התיעודי והמחקרי שבמסגרתם יצרה - כמו גם המסגרת הממשלתית שבה פעלה - הציבו את עבודתה



דורותיאה לאנג, "אימפריית הכותנה משתרעת לרוחב הדרום מהאוקיינוס האטלנטי עד לאוקיינוס השקט", תצלום משנת 1938 לערך, מתוך הספר **אקסודוס אמריקני (An American Exodus)**

A67.137.38216.1

Dorothea Lange, **The empire of cotton stretches across the South from the Atlantic to the Pacific**, circa 1938. Photonegative, 5 x 4 in. © The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California. Gift of Paul S. Taylor.

מהאוקיינוס האטלנטי עד לאוקיינוס השקט" (עמ' 9), אולם לאחר מכן מובהר שמדובר באימפריה קורסת ושהסיבה לתהליך התמוטטותה טמונה בבסיסה הרעוע מלכתחילה. תצלומי הנוף שבהמשך הפרק מתארים את הדרום כחבל ארץ חקלאי, עני, טרום-תעשייתי, כושל ומתפורר, אדמה יבשה ואכזרית שאין לה דבר להציע לאנשיה.

הדימוי הפותח של שקי הכותנה קושר ויזואלית בין נוף הדרום לעבדות ולמלחמת האזרחים. תעשיית הכותנה, שעליה נשענה כלכלת מדינות הדרום, מילאה תפקיד מרכזי בקונפליקט שבין מדינות האיחוד הצפוניות לקונפדרציה, והייתה כוח כלכלי באסטרטגיה הדיפלומטית של הקונפדרציה. זו ביקשה לשמר ולהרחיב את כלכלת העבדות, שעליה התבססה תעשיית הכותנה, ולקדם מסחר בינלאומי החופשי מתעריפי הכותנה הגבוהים שנקבעו

חטא ועונשו, ונשען על מיתוסים אמריקניים שכיחים כמו "הנדידה מערבה" ו"האיכר האציל". לאנג וטיילור הציגו את העוני הכפרי-חקלאי של שנות השפל כנובע מחטאים אנושיים היסטוריים שבהם הייתה כרוכה מערכת החקלאות האמריקנית – כמו ניצול אפריקנים-אמריקנים ונישולם של הילידים האמריקנים – והִבְנו את תהליך ההתיישבות הלבנה מאז המאה השמונה-עשרה כמונע מתאוות בצע ומגזענות בחסותו של הקפיטליזם הדורסני, "על אדמה שיושבה בחטא" (עמ' 144).

הספר **אקסודוס אמריקני** נפתח בפרק שכתרתו "הדרום הישן" ושראשיתו מודפס דימוי תקריב של שקי כותנה כבדים שעונים אלה על אלה באופן שממלא את חלל התמונה (ראו התמונה שלמעלה). הטקסט לצד התצלום מציין כי "אימפריית הכותנה משתרעת לרוחב הדרום

בצפון. הצגת אדמת הדרום כמסוכנת וכקשורה במהותה לחטא ההיסטורי של העבדות ולמלחמת האזרחים תואמת את המשמעויות הסימבוליות הפנים-גאוגרפיות של האזור, כפי שכונו בקנון צילום הנוף האמריקני. בהיסטוריה של הצילום, תצלומי מלחמת האזרחים היו הראשונים שייצגו את אדמת הדרום, וזאת משום שצבא הקונפדרציה בחר באסטרטגיה של התגוננות – ולכן רוב הקרבות נערכו בטריטוריות דרומיות, וגרמו הרס וחורבן בכשני שלישים מאדמת הדרום. ההיסטוריונית ליסה בריידי (Brady) מראה בספרה **מלחמה על האדמה** (*War upon the Land*) שלמעשה, צבא האיחוד הרס במודע את המערכות האקולוגיות החקלאיות של כלכלת הדרום, מתוך אמונה כי הרס זה יסייע בהחלשת רצונו של צבא הקונפדרציה להמשיך במלחמה. צלמים מצפון ארצות-הברית שצילמו את הקרבות, כמו מתיו בריידי (Brady) ועוזריו טימותי או'סליבן (O'Sullivan) ואלכסנדר גרדנר (Gardner), עיגנו את הקשר שבין אדמת הדרום למוות, בייצגם את המלחמה ואת תוצאותיה דרך ההרס של הנוף הדרומי. תצלומיהם, שתיארו שדות קרב זרועי גופות ופורסמו בעיתונות היומית, תכופות כהדפסים ואיורים, רמזו לכך שמדינות הדרום היו אשמות בהרס הטבע ובמותם של אנשים רבים. נוסף על כך קשרו התצלומים בין הטבע הדרומי לאויב הדרומי והציגו את מזג האוויר של הדרום ואת תנאי השטח בו כמשתפי פעולה עם צבא הקונפדרציה, במטרה לשתק את חיילי האיחוד. מאחר שתקופת העבדות נתפשה בצפון כפגם מוסרי, שהעונש המוצדק עליה הוא הרס שיטתי של הנוף ושקיעה כלכלית של האזור, נוף הדרום חופר אסוציאטיבית להרס ולמוות, וכוון כמייצג את המלחמה. תצלומים אלה זכו למעמד קנוני, כשניוהול פתח אתם את דיונו בצילום התיעודי האמריקני בספרו הקלסי **ההיסטוריה של הצילום** משנת 1937 (*The History of Photography, 1839 to the Present*).

באמצעות דימוי שקי הכותנה המלווה בתצלומים של האדמה החרבה, לאנג וטיילור הקבילו את העוול ההיסטורי של חטא העבדות לאי-הצדק הקפיטליסטי, ורמזו כי בבסיס שניהם עומדת החמדנות שמביאה להרס האדמה והמרקם החברתי האמריקני. בטקסט המלווה את התצלומים אוששו לאנג וטיילור קישור ויזואלי זה, ומתחו קו היסטורי בין מצבם של פועלי החקלאות לבין העבדים השחורים. בכך הם הציגו את העבודה היומית בחקלאות כסוג של עבדות מודרנית המשותפת לפועלי חקלאות עניים – שחורים ולבנים כאחד.

בניגוד לייצוג של אזור הדרום, תצלומי נוף המערב של לאנג חרגו מהמסורת של ייצוג האזור בקנון צילום הנוף האמריקני ומהמשמעויות הסימבוליות שניתנו לו. מצד אחד, השימוש בכותרת הספר במילה "אקסודוס" – שמו הלועזי של ספר שמות – המתארת את יציאתם של בני ישראל ממצרים, מעניק להגירה האמריקנית של שנות ה-30

ממד אפי והקשר תנ"כי, כמסע סמלי לעבר הארץ המובטחת. עם זאת, התצלומים והטקסט חותרים תחת מיתוס זה: הפרק האחרון מגולל את סוף המסע, עם הגעתם של פועלי החקלאות אל אדמת קליפורניה הפורייה והעשירה בצמחייה, לעומת ייצוגם המאובק והצחיח של נופי הדרום ואזורי המישורים הגדולים.

הנופים המצולמים הללו הם נופים חקלאיים, מעשי ידי אדם. הבלטת עקבותיהם של בני-האדם על האדמה בנרטיב של **אקסודוס אמריקני** נועדה להצביע על כך שלא נותרו יותר שטחי אדמה "חופשיים" במערב, ולהציג את ההגירה מערבה כחסרת תכלית כלכלית ועתיד ממשי. כך, למשל, התצלום **דרך מהירה מערבה** (*Highway West*), ראו תמונה בעמ' 31), שמתאר את כביש US54 לכיוון קליפורניה הנפרש לעבר האופק, יוצר דימוי של תקווה, התקדמות והבטחה – אך תחושות אלו מופרות כשהטקסט המלווה את הפרק האחרון מתאר את התפשטות המיכון החקלאי בקליפורניה ואת חוסר השוויון של המערכת הכלכלית הנוכחית, שפועלת לטובת העשירים בלבד ומותירה את פועלי החקלאות במצב בסיסי של חוסר ביטחון ועוני. כפי שהדגימה גיל גלור, המוצא הפוטנציאלי שמציעים לאנג וטיילור מחליף את הערגה הנוסטלגית לאדמה בהצעה ל"שיתוף פעולה פרולטרי" והתאגדות של פועלים (**ספר הצילום התיעודי**, עמ' 120).

נרטיב ביקורתי זה של נוף המערב עמד אל מול הבנייתו המקובלת בקנון צילום הנוף של התקופה. בין הדימויים הראשונים של המערב היו עבודותיהם של צלמים כמו גרדנר ואו'סליבן, שצורפו בין השנים 1867 ל-1879 למשלחות הפדרליות שנשלחו לערוך סקירות גאולוגיות וגאוגרפיות, לגלות, למפות ולשיים את המרחבים העצומים שבין רכס הרי הרוקי לרכס הרי סירה נבאדה, וכמו כן לתעד את תוואי מסילות הרכבת החדשות שנבנו. תצלומיהם הציגו את אזור המערב כמרחב בראשיתי שלא הופרע על-ידי מגע אדם, גן-עדן מסביר פנים למתיישבים החדשים ובעל פוטנציאל אדיר להתפתחות ולחקירה. הפצת התצלומים בעיתונות היומית, בתערוכות, בספרים, במגזינים ובגלויות לא רק תרמה לקידום תעשיית תיירות הפנים של מעמד הביניים הלבן ולגלי ההגירה הגדולים מערבה, אלא גם היה לה חלק מרכזי בהבניה הסימבולית והממשית של האומה. מלחמת האזרחים הותירה את החברה האמריקנית מדממת ושסועה, ובעוד שדימויי הנוף של צפון המדינה ודרומה היו טעונים רגשית, נוף המערב גילם אפשרות לדימוי לאומי חיובי וניטרלי שיאחד את האזרחים תחת מיתולוגיה משותפת. הצגתו בתצלומים כאדמה בתולה וריקה מנוכחות אנושית (כולל זו של הצלם, כלי עבודתו או תהליך הצילום) העלימה את תהליכי הנישול והגירוש של האמריקנים הילידיים מאדמותיהם, ויצרה הופעה מטעה של טבעיות ושקיפות. ייצוג זה הצטלב עם האידיאולוגיה השכיחה בתקופה של

"הייעוד הגלוי" (Manifest Destiny) ו"העם הנבחר", הנושא את שליחות הנדודים ומשא הייסורים בחיפוש אחר הארץ המובטחת. בדומה לנוף המערב, גם הצלמים עצמם הפכו לסמל המיתוס האמריקני של האינדיבידואל המחוּספס, החלוץ הכובש את פחדיו ועוזב את העיר בחיפוש אחר השממה הפראית של הטבע. דוגמא בולטת לביטוי של אידאולוגיה זו אפשר לראות בתצלום של או'סליבן משנת 1867, **גבעות חול מדבריות ליד שקע קרסון, נבאדה** (Desert Sand Hills near Sink of Carson, Nevada), המתאר את קרון חדר החושך של הצלם במסעו ליד העיר קרסון שבנבאדה, כשהוא רתום לארבע פרדות.

באופן מפתיע המשיך קנון צילום הנוף האמריקני להִבְנוֹת את נוף המערב כמייצג הזהות האמריקנית וכביטוי להתקדמות ולהבטחה גם עשרות שנים אחרי שאידאולוגיית "הייעוד הגלוי" נעלמה מהשיח הציבורי – בסוף שנות ה-90 של המאה התשע-עשרה – וקולות ביקורתיים כלפי ההתפשטות מערבה והשפעתה ההרסנית על חיי הילידים האמריקנים הפכו לשכיחים יותר. דימוייהם של או'סליבן וגרדנר נעשו קנוניים, באמצעות הצגתם החוזרת ונשנית בתערוכות מכוונות של הנוף האמריקני – וניוהול היה מי שהתווה לראשונה קו זה, כשכלל את תצלומיהם בתוכנית התערוכות ההיסטוריות שקבע ושיבח אותם בספרו **ההיסטוריה של הצילום**. אמנם מטרתו הייתה לשרטט את נרטיב ההתפתחות האסתטית והטכנולוגית של הצילום, אך מבלי משים הוא שעתק את ההייררכיות הלאומיות המצויות בבסיסם, וזאת על-ידי תיאור עבודת הצלמים ברטוריקה של קדמה מודרניסטית, במונחים כ"נועזות" ו"חדשנות". מה שנעלם מחיבורו של ניוהול היה האידאולוגיה האימפריאליסטית והקשר בין דימויים אלו למנגנוני השליטה המרחביים של המדינה וסוכניה, שהניעו את ההתפשטות הטריטוריאלית מערבה.

קו זה שוכפל בתערוכות הקנוניות **הצלם והנוף האמריקני** (*The Photographer and the American Landscape*) משנת 1963 ו**נוף אמריקני** (*American Landscape*) משנת 1981, שאצר מנהל מחלקת הצילום רבי-ההשפעה של ה-MoMA בניו-יורק, ג'ון סרקובסקי (Szarkowski) – תערוכות שבהן נכללו רק תצלומים שתיארו את נוף המערב. לצד או'סליבן וגרדנר בחר סרקובסקי את אנסל אדמס (Adams) כצלם הבולט של התקופה. תצלומיו של אדמס, שתיארו ממבט עילי את אזורי הפרא של צפון ארצות-הברית ומערבה, הציגו חוויה נפשית של פליאה ויופי אל מול מרחבי הטבע העצומים והבראשיתיים של אמריקה. את עבודתו של אדמס טיפח לראשונה מורהו, הצלם, העורך והתאורטיקן אלפרד סטיגליץ (Stieglitz), שהיה דמות מובילה בחיי התרבות האמריקניים ובעל גלריה יוקרתית בשדרה החמישית בניו-יורק. סטיגליץ הציג את תצלומיו של אדמס בתערוכת יחיד בשם **מקום אמריקני** (*An American Place*) בשנת 1936,

ומעמדו הרם בתחום העניק להם חותם של איכות. התפישה כי תצלומיו של אדמס מייצגים את הזהות האמריקנית זכתה שוב לאישוש בשנת 1981, עת זכה במדליית החירות – אות הכבוד האזרחי הגבוה ביותר בארצות-הברית – מידי הנשיא ג'ימי קרט (Carter).

החזרתיות בהבניית תצלומי נוף המערב כדימוי חיובי לאומי נשענה גם על האקלים הפוליטי של השפל הגדול ותקופת המלחמה הקרה. בשנים אלו נתפש המערב כסמל להתאוששות כלכלית וכאי של תקווה בתקופה קשה ועגומה, בעיקר בזכות יוזמות ממשלתיות כמו הקמתו של סכר הובר (Hoover Dam), שסיפק מקומות עבודה רבים לציבור. תצלומי הנוף של אדמס נתפשו כעדות מצולמת לפוטנציאל ההשראה והגאולה של הנוף, ותאמו את ההבטחה הכלכלית של האזור ואת הדימוי העצמי החיובי של האומה. הקשר בין ההתפעמות העילאית מהשממה הפראית של הנוף האמריקני לבין ההבטחה האלוהית הושרש במחשבה האמריקנית עוד במאה התשע-עשרה, על-ידי פילוסופים כגון הנרי דיוויד ת'ורו (Thoreau) וראלף וולדו אמרסון (Emerson) – כפי שהראו ג' ביירד קאליקוט (Callicott) ומייקל פ' נלסון (Nelson) בספרם **הדיון הגדול והחדש על השממה** (*The Great New Wilderness Debate*). קשר זה זכה לפרשנות ויזואלית מחודשת בתצלומיו של אדמס, תחת האקלים הפוליטי של המלחמה הקרה, כשרעיונות "הייעוד הגלוי" בגלגולם המודרני הולידו את האומה האמריקנית כמנהיגת "העולם החופשי", ואידאולוגיה לאומית זו הצטלבה גם עם התפישה הסביבתית של אדמס ועם השימוש הפוליטי שהוא עשה בהם במסגרת פעילותו ארוכת השנים בארגון איכות הסביבה, מועדון הסיירה (Sierra). אדמס התמקד בהיבט הרוחני-רגשי של הפארקים ושל השממה, מתוך תחושת הערכה לעולם הטבעי, הקדום והטהור; תפישתו הציבה את האדם מחוץ לטבע, ואף כאויבו. באמצעות הטענת תצלומיו בהקשר של ציווי אלוהי לשמירה על הטבע, אדמס ביקש לקדם חקיקה פדרלית למען הקמת שמורות טבע ופארקים לאומיים, שתמנע את הפיכתם למקומות נופש ואת מסירת השליטה בהם לידי זכיינים פרטיים.

בניגוד לאדמס, תצלומי המערב של לאנג סטו מהטון הרוחני-דתי שיוחס לנוף ומהתפישה הרומנטית של שימור הטבע והגנה עליו מפני פיתוח. הם הציגו את האדם כקשור לנוף ביחסי גומלין והדגישו את חשיבות היחסים שבין האדם לביתו ובין הקהילה לאדמתה, ואת המחויבות והאחריות הלאומית למקום ולאנשים שחיים בו. לדוגמא, לצד תצלומים המתארים את התהפוכות שעברו על האדמה כתוצאה מפעולות האדם, הציגה לאנג את השפעת השינויים האלו על גוף האדם ורוחו – נשים וגברים שפניהם סחופות רוח ומלאות קמטים – ועל החברה והזהות האמריקניות. התפישה הסביבתית ההיברידית שהציגו תצלומיה של לאנג התיישבה באופן חלקי עם המגמות הסוציאליסטיות

שלה ושל טיילור ועם ביקורתם על הקפיטליזם. על רקע גל הפטריוטיות ששטף את אמריקה בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה והמלחמה הקרה, עמדה ביקורת זו נגד המיתוסים הלאומיים של חופש ואינדיבידואליות, הכרוכים בצורת המשטר הדמוקרטית והשיטה הכלכלית שביקשה האומה לייצג ולייצא.

הסיבה השנייה להתעלמות של קובעי הקנון של צילום הנוף האמריקני מדימויי הנוף של לאנג הייתה קשורה להטיה המגדרית המובהקת שלו. כך, למשל, העיקרון הנרטיבי המוביל בתערוכות שאצר סרקובסקי הוא העברת שרביט הבכורה מאב לבן: הגנאלוגיה ששרטט החלה באו'סליבן וגרנר, המשיכה עם סטיגליץ, הסתיימה בעבודותיו של אדמס ונכרכה במערכת סימבולית מגדרית. סרקובסקי נמנע מלכלול עבודות נוף שיצרו נשים (התערוכה בשנת 1963 לא הציגה אף לא תצלום אחד של אישה מתוך 23 צלמים גברים לבנים, והתערוכה בשנת 1981 הציגה תצלום אחד של לאנג ותצלום אחד של לורה גילפין [Gilpin] מתוך 189 תצלומים, כאשר היתר נוצרו בידי 40 גברים לבנים). זאת ועוד, בטקסטים המלווים הוא התייחס ליוצרים בלשון זכר בלבד, וכרך את העבודות עם מאפיינים שבאופן מסורתי יוחסו לגבריות, דוגמת אובייקטיביות, חלוציות וחקירה. למשל, בקטלוג שלו היה את התערוכה **הצלם והנוף האמריקני** תיאור סרקובסקי את או'סליבן כ"שילוב של מדען, חוקר נועז ואמן רדיקלי", שעבודותיו החדשניות אינן נגועות באנקדוטליות ובסנטימנטליות (עמ' 3). את תצלומיו של אדמס פירש סרקובסקי כ"חזון הרואי" שמנסה לפענח את הייחודיות של הרוח האמריקנית הגלומה בנוף (עמ' 5) ומתואר בעזרת מאפיינים "גבריים" של פעולה וקדמה אסתטית. בשיח צילום הנוף ככלל זכה אדמס לתשבחות בשל מומחיותו המקצועית, שליטתו במדיום וייסוד קבוצת הצלמים רבת ההשפעה "F/64", שדגלה בצילום ישיר (צמצם סגור, עומק שדה מקסימלי, חדות מרבית, דגש על פרטים ומסגרות צילום מוקפדות). אדמס עצמו, שהיה חבר קרוב של לאנג ואף עבד אתה על כתבות צילומים עבור מגזינים כמו **לייף (Life)**, כתב במשך שנים מכתבים לניהול בניסיון לשכנעו להציג את עבודותיה במוזיאון, אך זה לא נענה לבקשתו. החזרתיות בהצגה החזותית והטקסטואלית, כמו גם התחזוקה המתמדת של ההיררכיה המגדרית של הקנון במרחבים אמנותיים מרכזיים, מיסדו את תצלומי נוף המערב כצורות גבריות-לאומיות בשיח הזהות – שיח שבו לאנג יכלה להיתפש כשולית בלבד.

תערוכת הרטרופקטיבה של לאנג נפתחה רק לאחר מותה בשנת 1965, ולא זו בלבד שהציגה רק מבחר מצומצם מתצלומי הנוף שלה ונמנעה מלמקם אותה במסורת הוויזואליזציה המרחבית של הנוף האמריקני, היא גם הפחיתה מערכה. בטקסט שכתב הסופר והמשורר ג'ורג' אליוט (Elliott) לקטלוג התערוכה הוא הציג את תצלומיה

כנובעים מ"טריק של חסד" ומ"מזל" ולא מעבודתה הקשה, ממימונתה ומכישרונה (עמ' 7, 13). תיאור זה היה יוצא דופן וחסר תקדים בכתובה הקטלוגית של תערוכות רטרופקטיביות במומה, שנוטה לקדש את הצלם הגבר כגאון היוצר.

## סאלי מאן ונוף הדרום

בדומה ללאנג, גם מאן היא אחת הצלמות האמריקניות הידועות בתקופתנו. היא התפרסמה כאשר סדרת תצלומי המשפחה שלה, שכללה תצלומי עירום של ילדיה, פורסמה בשנת 1992 בספר ובתערוכה בשם **משפחה קרובה (Immediate Family)**, ראו ברשימה לקריאה נוספת). תצלומים אלה עוררו סערה ציבורית בעולם האמנות ובתקשורת האמריקנית סביב פורנוגרפיית ילדים ואימהות. חמש שנים מאוחר יותר פרסמה מאן תצלומי נוף של כמה מן המדינות שבדרום ארצות-הברית – ג'ורג'יה, וירג'יניה, לואיזיאנה ומיסיסיפי. היא צילמה את הצמחייה השכיחה בדרום ארצות-הברית, כעצי המגנוליה והצמח המטפס הקודזו (Kudzu), את נהר הטלהצ'י (Tallahatchie), את שרידי אחוזות המטעים המתפוררות ואת האתרים שבהם התחוללו קרבות מלחמת האזרחים. מאן הציגה גוף עבודות זה בשלוש תערוכות עוקבות בגלריות חשובות בלוס אנג'לס ובניו-יורק בין השנים 1997 ל-2005, ובספרה **דרום עמוק (Deep South, 2005)**. תצלומי הנוף זכו להצלחה כלכלית ולביקורות אוהדות בכתבי עת מובילים בעולם האמנות ובעיתונות הפופולרית, כמו ה**ניו-יורק טיימס**, שאף הכתיר אותה בשנת 2001 כצלמת האמריקנית הטובה ביותר. עם זאת אוצרים, מבקרים וחוקרים של צילום העדיפו לכוון את מאן כאמנית של אנשים, העוסקת בקשרים אנושיים ובגוף האדם, ומיעטו להתייחס לעבודות הנוף שלה. יתרה מכך, תצלומי הנוף של מאן הוכנסו לנישה פחותת ערך של אימהות, ביוגרפיה ומקומיות (Localism), בניגוד לתצלומי המערב של צלמים-גברים לבנים, הנתפשים כמייצגים את הנוף ה"אמריקני".

רוב המבקרים כרכו את פרשנות התצלומים בעובדה שמאן נולדה בדרום ארצות-הברית והמשיכה להתגורר בו, וקראו אותם כמטאפורה אוטוביוגרפית. הם קישרו את התצלומים לתפישה המאדירה את הדרום ותייגו אותם כנוסטלגיים, כרומנטיים וכמגלמים ויזואליזציה של קינה ושל אובדן בעקבות ההפסד ההיסטורי של מדינות הדרום במלחמת האזרחים. דוגמה בולטת אפשר לראות בביקורתו של המשורר אלפרד קורן (Corn), שפורסמה בשנת 1998 בכתב העת **אמנות באמריקה (Art in America)**. לטענתו, "באזור שבו ספר ההתגלות מפורש באופן מילולי, תצלומים אלה הם ביטוי אפוקליפטי שמביט אחורה אל מלחמת האזרחים, או קדימה לקראת התגשמות הציפיות המשיחיות

של כתות דתיות מסוימות בדרום" (עמ' 88). פרשנויות אלה התבססו על תוכן התצלומים, על בחירתה של מאן לצלם בטכניקה ששימשה את צלמי מלחמת האזרחים, ועל האסתטיקה הפיקטוריאליסטית של התצלומים, שעוד בשנות ה-30 נתפשה כמיושנת. ואולם, פרשנות זו נשענה גם על מסורת של פרקטיקות צילומיות ועל תבניות שיח סטראוטיפיות.

על-פי ההיסטוריון אנתוני הרקינס (Harkins) בספרו **הילבילי: היסטוריה תרבותית של אייקון אמריקני** (*Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*), בעשורים שלאחר המלחמה נטתה ההגמוניה התרבותית והכלכלית בארצות-הברית להגדיר את הדרום באופן סטראוטיפי כמרחב הומוגני ולבן, טרום-תעשייתי, רגשני ומחובר עמוקות למשפחה ולאדמה – כלומר, היפוכה של הקדמה האמריקנית. אנשי האזור הצטיירו כדתיים, כמיושנים וכתמימים, שתקועים בעברם הזוהר טרם מלחמת האזרחים, ומשוקעים באבלם על אובדנם והפסדם. לתדמית זו תרמה בין היתר הפצתם של דימויים תרבותיים כמו ה"הילבילי", דמות גנרית של כפרי פשוט (עמ' 13-46). תהליכי הקונויציה של תצלומיהם של בריידי וגרדנר תרמו לביסוס התפישה של נוף הדרום כקשור למוות ולהרס שזרעה המלחמה, והתצלומים מתקופת השפל הגדול של לאנג ושל צלמים אחרים שפורסמו בתקשורת האמריקנית חיזקו עוד יותר את הייצוג המלנכולי של הדרום ואת הצגתו כפרימיטיבי וכנחשל כלכלית, תרבותית וחברתית. האזור שמצא את עצמו מצולם, יותר מאשר בכל תקופה אחרת, הפך ל"בעיה הכלכלית המרכזית של האומה", כפי שטען רוזוולט בדו"ח של ועידת החירום הלאומית (National Emergency Council) ב-4 ביולי 1938 (ראו ברשימה לקריאה נוספת). פרסום פעילותה של התנועה לזכויות האזרח תרם גם הוא לייצוגו הסטראוטיפי של האזור בתקשורת כמקום המאוכלס בפרובינציאלים גזעניים שכלואים ברעיון ההגנה על מורשתם ואין להם דבר להציע להווה – דוגמה בולטת לכך היא תצלומי של צ'רלס מור (Moore), שמתארים דרומיים לבנים תוקפים בברמינגהם ובסלמה שבאלבמה מפגינים מטעם התנועה לזכויות האזרח. כפי שהראה מרטין ברגר (Berger) בספרו המכונה **להתבונן מבעד לגזע** (*Seeing through Race*, 2011); ראו ברשימה לקריאה נוספת וכן במאמרו בגיליון זה), דימויו האיקוניים של מור, שפורסמו במדיה הלבנה המרכזית, מילאו תפקיד חשוב בשיח הלאומי והציגו את חוסר הצדק ואי-השוויון הגזעי כבעיה של אלימות דרומית קיצונית שהפעילו בריונים. נרטיב זה אפשר ללבנים ליברלים מהצפון להתגונן מפני תחושת האשמה שלהם, ולדמיין את המדיניות שלהם כמתקדמת ואנושית. כמו כן הוא מנע מהם לבחון בביקורתיות את מערכת האמונות שלהם, את האפליה הממסדית באפשרויות התעסוקה והדירה, את מדיניות ההפרדה הגזעית הנוקשה שהונהגה בערים בצפון-מזרח

ארצות-הברית, ואת הכוחות הכלכליים, החברתיים והפיזיים שהושקעו כדי לשמר אותה ודחקו את הקהילות השחורות למצב של עוני קשה (עמ' 58-77).

ייצוג סטראוטיפי זה של המרחב הדרומי חזר ועוגן בשיח בשל הגאוגרפיה של מרכזי ייצור התרבות, בלא לתת את הדעת על ההבדלים הרבים בגאוגרפיה, בתרבות ובאתנוגרפיה בין מדינות הדרום. מאחר שרוב המוזיאונים הגדולים – כמו גם בתי ההוצאה לאור, אולפני הטלוויזיה והסרטים וחברות הפרסום – ממוקמים בלוס אנג'לס או בניו-יורק, התפישה של הדרום עוצבה בתרבות הפופולרית ובתקשורת בידי לא-דרומיים.

במסגרת דינמיקה תרבותית זו מיקמה הפרשנות הנוסטלגית-מקומית את תצלומי הנוף של מאן במרחב בעל משמעויות פחותות ערך, וקיבעה את עבודתה כפרטיקולרית וכחסרת יכולת לשאת בעול האידאולוגיה של ייצוג הכלל. אמנם נוסטלגיה ומקומיות דרומית אינן מילות גנאי, אך נוסטלגיה שמובנית כתחושות של כמיהה לחזור למקום או לזמן נחשק כחלופה להווה נתפשת כהיפוכה של העמדה הביקורתית כלפי האזור, עמדה נפוצה בקרב האליטה התרבותית של צפון-מזרח ארצות-הברית, שאליה משתייך הזרם המרכזי של עולם האמנות האמריקני. הדרום, בהיותו ה"אחר" בהיררכיה הפנים-גאוגרפית של ארצות-הברית, שנופו סימלו אלימות, הרס ונחשלות, לא יכול היה להיתפש כמייצג הזהות הלאומית.

העובדה שגם נוף המערב היה קשור מבחינה היסטורית לנישול, לגזל ולהכחדה לא פגמה ביכולתו לגלם דימוי מרחבי-לאומי חיובי. תערוכות צילום נוף עכשוויות, כמו **ממסגרים את המערב: תצלומי הסקירה של טימותי ה' או'סליבן** (*Framing the West: The Survey Photographs of Timothy H. O'Sullivan*), שהוצגה במוזיאון הסמית'סוניאן בווינגטון בשנת 2010, ובפוקוס: **לצייר נוף** (*In Focus: Picturing Landscape*), שהוצגה במוזיאון פול גטי (Getty) בלוס אנג'לס בשנת 2012, חגגו את ההתפתחויות האסתטיות והטכניות של הצלמים הללו, תוך שימוש במילים "ההתפשטות מערבה" בלשון סגיי נהור, כדי לתאר את הכיבוש האימפריאליסטי של האזור (ראו ההודעה לעיתונות של התערוכה **ממסגרים את המערב**).

רוב המבקרים קשרו בין הפרשנות הדרומית-נוסטלגית לפרשנות מגדרית, וקראו את תצלומי הנוף של מאן כביטוי לנשיותה ולאימהותה, וכשירת קינה על גדילת הילדים וחוסר רצונה של האם להיפרד מהם. רבים מהם פירשו את השינוי התמטי והאסתטי שעשתה – במעבר מצילומי משפחה לצילומי נוף – כשינוי רדיקלי, וייחסו אותו לעובדה שילדיה גדלו והיו למתבגרים, ולכן אי-אפשר עוד לצלמם בעירום. פרשנות זו התעלמה מהעובדה שמאן עסקה בצילום נוף במשך כל הקריירה שלה, ואף פרסמה תצלומי נוף בשני ספרי צילום מוקדמים יותר, בשנת 1977 ובשנת 1983. דוגמא

בולטת לכך היא הפרשנות שהציעה היסטוריונית האמנות קרול מאבור (Mavor), שביקשה לשבח את עבודותיה של מאן ולקדם את הערך התרבותי של הדרומיות והאימהות. בשנת 2002 היא פירשה במאמרה "געגועים לאימא אדמה" ("Mother Land Missed") את התצלומים על-פי המטאפורה הסטראוטיפית של "אימא אדמה" וערכה פמיניזציה של הנוף. לטענתה, "העצים [המצולמים] מדברים אימהות [...] משרטטים את המעגל הנשי של מוות/התייבשות/גסיסה את הצמיחה המחודשת של נביטה/לבלוב/התבגרות" (עמ' 16). היא הוסיפה וקבעה שתצלומי הנוף הם "נוסטלגיים בלי להתבייש" ומגלמים קלישאות דרומיות (שם).

מפתח להבין את הקריאה המגדרית של עבודות הנוף של מאן כנובעת מתוכנן בלבד, או מעבודותיה המוקדמות שבהן צילמה את ילדיה וערעה על ההבניה החברתית של האימהות. אולם למעשה, ייצוג האדמה כאישה ופרשנות מגדרית לתצלומי נוף שנעשו בידי נשים נטועים במסורת ארוכה בשיח הצילום הפאלוצנטרי – שיח שהעמיד במרכז את נקודת הראות הגברית ודחק נשים צלמות לשוליים. הטיות מגדריות אלו מְבִּינות את הדימויים שיצרו נשים במסגרת "האחר הנשי" – השולי, הרגשי והאישי – כייצוגים הפכפכים, וכביטוי לכך שהאמנית לא השכילה להרחיק את עצמה ממושאים.

במרחק מהפרספקטיבה המהותנית, שפירשה את עבודותיה של מאן כביטוי לזהותה כאישה דרומית, ניתן להבין את החיבור בין מקומיות דרומית, נוסטלגיה ונשיות על בסיס דבריה של הגאוגרפית החברתית דורין מאסי (Massey) בספרה **מרחב, מקום ומגדר** (*Space, Place, and Gender*). לטענתה, "מושגים גאוגרפיים מוטמעים ומכוננים במערכת של משמעויות מגדריות" (עמ' 9). לדברי מאסי, האוניברסלי והאובייקטיבי מקודדים במחשבה המערבית המודרנית כגבריים, ואילו המונח "מקומי" חובר באופן מסורתי למשמעות הסימבולית של הנשי והפרטיקולרי. קשר זה כונן באמצעות האסוציאציה שבין "מקום" ל"בית", והוא מטעין את המונח "מקומי" בנוסטלגיה לבית הילדות ולחמימות של רחם האם (שם). בשיח הנוף האמריקני נפגשו הסטראוטיפים של הדרום הנחרד והמובס, שמעצבים את האזור כשקוע במצב פסיבי של ערגה לעבר עד שחדל מלתפקד כחלק יצרני באומה, עם סטראוטיפים מגדריים, ולפיהם "נשיות" כרוכה בפסיביות וסנטימנטליות. דינמיקה זו מקטינה את הצד הנשי-מקומי-נוסטלגי של המשוואה, ומקבעת את תצלומי הנוף של מאן בטרטוריה פחותת ערך ושולית בשני המבנים ההיררכיים.

הביקורת השליליות המעטות שקיבלו תצלומי הנוף של מאן חושפות ביתר שאת את הסימטריה שבין ההיררכיה המגדרית להיררכיה הפנים-גאוגרפית. למשל, בביקורתה הקטלנית מ-27 בספטמבר 1999 של מבקר הניו יורקר (*The New Yorker*) הילטון אלס (Als) נכתב:

"לא זו בלבד שהיא [מאן] צריכה להוכיח את עצמה כנערה דרומית טובה הנאמנה לאנשיה, היא גם מנסה להציג את עצמה כאמנית רצינית [...] בסופו של דבר, מאן היא דרומית 'לא משוקמת'" (*an unreconstructed Southerner*, עמ' 98). באמצעות גינוי נאמנותה לאזור ושימוש בשפה סקסיסטית ("נערה טובה"), הביקורת מציגה את מאן כאמנית יומרנית המנסה ליצור אמנות חשובה אך לא מצליחה להתגבר על מגבלות תפישתה הרגשנית כלפי מולדתה ומקום מגוריה. קרוב לוודאי שעבור אלס ומבקרים אחרים, תצלומים כגון **ללא כותרת (וירג'יניה)** (*Untitled [Virginia]*) **וללא כותרת (דרום עמוק #7: זוהר כהה)** (*Untitled [Deep South #7]*) **Dark Glow**), שתיארו את נוף העצים והנהר באור רך, בפוקוס מטושטש ובהרמוניה סימטרית, נתפשו כחוטאים בקינה רומנטית ובכמיהה נוסטלגית לְעָבְרו הזוהר של הדרום – וכתוצאה מכך, כלא ביקורתיים דיים.

אך פרשנות זו אינה מן ההכרח. אבקש להציע פרשנות אלטרנטיבית לתצלומי הנוף של מאן, ולהצביע על צדדיהם הביקורתיים. מאן חוזרת לתצלומים איקוניים של אירועים היסטוריים מכוננים ומצלמת מחדש את המרחב הדרומי שבו התרחשו. פעולה זו מסבה את מוקד החקירה הוויזואלית ממהות הטבע הדרומי כשלעצמו למסורת ייצוגי בקנון הצילום האמריקני. באמצעות מחוות אלו היא מבקשת לחשוף את הבניית נוף הדרום בפרט ולערער על הטבעיות והשקיפות של צילום הנוף ככלל.

באופן מוצהר, מאן יוצרת מחווה למסורת הצילום של צלמי המאה התשע-עשרה שתיעדו את מלחמת האזרחים, וחוזרת אל זירות הקרבות שצילמו או'סליבן וגרדנר. תצלומו של גרדנר **אנטיטם, מרילנד, גופות של חיילי הקונפדרציה נאספות לקבורה** (*Antietam, Md. Bodies of Confederate Dead Gathered for Burial*) מ-1862 מתעד את קרב אנטיטם (Antietam) (ראו תמונה בעמוד הבא), שהיה העקוב ביותר מדם בכל ההיסטוריה של ארצות-הברית. היקף הנפגעים העצום הוביל לכך שאלפי גופות של חיילי הקונפדרציה נותרו בשדה וחיכו לקבורה, מה שהותיר משימה קשה עבור חיילי האיחוד. סדר הקבורה היה תלוי בצד ששלט בשדה הקרב: חיילי הצד המפסיד נקברו אחרונים, תכופות בקברי אחים, כדי לחסוך זמן. בתצלומו של גרדנר, המתעד מציאות אכזרית זו, נראית שורת גופות שוכבת על הדשא בצורת ריש הפוכה, וברקע עצים אחדים. העין נמשכת לקומפוזיציה האלכסונית, לתוצאות הקרב, ומבקשת ללא הצלחה לבודד את הפרט מערמת הגופות. בהשוואה לתצלומו של גרדנר, בתצלום של מאן **שדות קרב, אנטיטם (קורי עכביש)** (*Battlefields, Antietam [Cobweb]*) (ראו תמונה בעמוד 41) משנת 2002, אין כל ייצוג אנושי, חי או מת. למעשה, לא מתרחש בו כמעט דבר. שלושה רבעים ממנו מתארים אדמה שחורה, שעליה צומחת במרחק צמחייה דלילה, והרבע האחרון מציג שמים חיוורים.



אלכסנדר גרדנר, אנטטיטם, מרילנד, גופות של חיילי הקונפדרציה נאספות לקבורה (*Antietam, Md. Bodies of Confederate Dead Gathered for Burial*), תצלום משנת 1862

התצלום של מאן **שדות קרב, אנטטיטם (קורי עכביש)** עושה בדיוק ההפך: הוא הופך את המוכר והגלוי לבלתי נראה, את הידוע לבלתי ידוע. מאן מתרגמת את הנוף לדימוי מינימליסטי מופשט שמבטל את אשליית המרחק והעומק, והופכת את התיעוד הריאליסטי המוכר של גרדנר לתצלום מטושטש שבו דבר לא נראה. הנוף המצולם ניתן לזיהוי, לידיעה, רק באמצעות מידע שחיצוני לדימוי עצמו. התצלום רק רומז על האלימות שהתחוללה על האדמה, על-ידי יצירת אווירה של סכנה ואיום, ומותיר את מילוי פרטי הנרטיב ההיסטורי לדמיונם של הצופים. פעולה זו מעתיקה את תשומת לבנו לרובד הרגשי בתצלומיו של גרדנר ולמגבלותיהם בעיצוב הזיכרון ההיסטורי: ראשית, הצלמים האמריקנים של מלחמת האזרחים ביימו חלק מדימוייהם האיקוניים, גררו גופות לאורך שדות קרב וארגנו אותן בתנוחות שונות, כדי ליצור דימויים ציוריים יותר ובעלי השפעה גדולה יותר שתאמו את הערכים וההשקפות

הקומפוזיציה המאוזנת והיעדר מרכיבים חזותיים מכוונים את תשומת לב הצופה לפעולה היחידה שמתרחשת בו – הפגמים הכימיים שבמסגרת הנגטיב כמו פוצעים את התצלום ומאיימים להשתלט עליו, ואלה שבמרכזו נדמים למטחי יריות. טכניקת הצילום של הקולודיון הרטוב מתאפיינת בסביבת צילום הפכפכה ולא יציבה, שגורמת לפוקוס מטושטש ולפגמים טכניים מקריים, כגון דליפות אור או שריטות על הנגטיב – תוצאות שמאן מעוניינת בהן. בחירתה בטכניקה זו יוצרת דימוי המעורר תגובות רגשיות שנבנות על ההיכרות עם תצלומיו הקנוניים של גרדנר. התצלומים של גרדנר הוצגו כחודש לאחר הקרב בגלריית בריידי בניו-יורק, בתערוכה בשם **המתים של אנטטיטם** (*The Dead of Antietam*), ונתפשו כעדות למציאות האיומה של המלחמה. היה זה הקרב הראשון שהאזרחים האמריקנים ראו – והפצתם ופרסומם של התצלומים במרחב הציבורי הפכו את הסמוי, הלא-נודע והנשכח לגלוי.



סאלי מאן, *שדות קרב, אנטיטם (קורי עכביש)*, תצלום משנת 2002

SALLY MANN, *Battlefields, Antietam (Cobweb)*, 2002, Gelatin silver print, 38 x 48 inches (96.5 x 121.9 cm), © Sally Mann. Courtesy Gagolian.

התרבות רותמת את הצילום למשימות ייצוגיות. כך מאן מאפשרת לראות את המדיום כמדגיש הן את הממד הדמיוני של הבניית המקום הן את ההבניה הפוליטית שבבסיס פעולת הצילום עצמה.

תצלום שמדגים זאת היטב הוא **דרום עמוק, ללא כותרת (גדת נהר אמט טיל)** (*Deep South, Untitled*) משנת 1998, שבו צילמה מאן את המקום שאליו הושלכה גופתו של אמט לואיס טיל (Till) בשנת 1955, ליד נהר הטלהצ'י שבמיסיסיפי. טיל היה נער שחור שהתגורר בשיקגו ונרצח בלינץ' המוני כשביקר את משפחתו, וחטא לכאורה באמירה שאינה הולמת או נגע בפרק ידה של אישה לבנה. גופתו הושלכה לנהר כשהיא עטופה בכותנה כדי שתשקע, תיעלם ותישכח – אולם היא צפה ועלתה מחדש, והוחזרה לשיקגו. אימו, שגידלה אותו לבדה, התעקשה לקיים הלוויה פומבית ולהשאיר את ארון המתים פתוח, כדי שהאכזריות שבה

המוסריות של קהל הצופים באותה תקופה; שנית, תצלומיו של גרדנר אינם תיאורים אמיתיים של חיים ומוות בשדה הקרב, משום שצלמי מלחמת האזרחים לא יכלו לתאר את אירועי המלחמה – בשל המגבלות הטכניות של המצלמה והחצובה הכבדות, זמני החשיפה הארוכים, לוחות הזכוכית השבירים והצורך בנשיאת חדר חושך נייד ובו כל המכשירים והכימיקלים הדרושים לפיתוח לוח הזכוכית לאחר החשיפה, במהירות לפני שתמיסת הקולודיון תתייבש.

המחווה הגלויה של מאן למסורת התיעודית של גרדנר מסבה את תשומת הלב למסורת של צילום נוף הדרום וקידודו בקנון. היא מחייבת אותנו להסתכל על הקודים החזותיים של הייצוג, שכוננו את הדרום כסמל לאופייה האלים של ההיסטוריה האמריקנית. במקום הסגנון התיעודי, שמדמה את הצלם לצופה שקוף, הטכניקה של מאן מנכיחה את פעולת הצילום ומקבילה אותה להבניית ההיסטוריה והמרחב. היא מצביעה על שיח הנוף כמערכת שבמסגרתה



סאלי מאן, **דרום עמוק, ללא כותרת (גדת נהר אמט טיל)**, תצלום משנת 1998  
SALLY MANN, **Deep South, Untitled (Emmett Till Riverbank)**, 1998, Gelatin silver print, 40 x 50 inches (101.6 x 127 cm),  
© Sally Mann. Courtesy Gagolian.

להזיזו – אך בתצלום של מאן ניסיון זה נידון לכישלון, והתצלום אינו הופך לחד או לברור יותר. בדומה לזיכרון הלאומי של הרצח, גם תצלום זה דורש פענוח חוזר ונשנה של המשמעות וההקשר. הצורך להסתמך על ההיכרות המוקדמת עם מסורת צילומית כדי לפענח את הדימוי שיצרה מאן מאיר את תפקידו של הצילום בתיווך ובהבניה של הזיכרון ההיסטורי: באמצעות ייצוג הנהר והגופה הטמונה בו, מנקודת מבט קרובה שמגבילה את טווח הראייה ובטכניקה המאופיינת בטעויות מקריות שנותרות מחוץ לשליטה, מאן משרטטת את הזיכרון ההיסטורי כהליך גחמני, מטושטש ומקוטע שמעורר משמעויות מרחביות וחוויות רגשיות עזות. כך התצלום מתפקד כמצבת זיכרון של ההיסטוריה האלימה של הדרום, ובו בזמן מערער על תפקידו של הצילום בייצוג ה"אמת" בזיכרון ההיסטורי.

כיצד ניתן להבין את התעלמות השיח הצילומי מהמהלך הביקורתי שביצעה מאן ואת התמשכות הפרשנות הסטראוטיפית שניתנה לעבודותיה? האם קנון צילום הנוף האמריקני באמת לא השתנה מאז שנות ה-30: שתי תערוכות צילום נוף מרכזיות שנפתחו בשנות ה-70 וה-80, ושאותן אבחן להלן, ערערו עמוקות על הקנון ועל ערכיו האסתטיים והתמטיים. עם זאת, מאחר שהן לא בחנו לעומק את

נרצח בנה תהיה גלויה לעיני כול. תמונת הגופה המושחתת התפרסמה בעיתוני הקהילה השחורה וגררה תגובה ציבורית סוערת, תמיכה נרחבת בקרב הקהילה השחורה ואהדה רבה בקרב הלבנים בכל רחבי ארצות-הברית. האירוע היה לאירוע מכונן בתנועה לזכויות האזרח בדרום.

בניגוד לתצלום המפורסם של גופתו, בתצלום של מאן לא רואים את טיל, אלא רק את נוף הנהר הפסטורלי. במישור הראשון של התצלום נראית חלקת אדמה בוצית, שמעט צמחייה מכסה אותה. בשאר התצלום נראה הנהר, ובו משתקפים העצים. בתצלום הצהוב והמטושטש אין רמז לאלימות שהתחוללה במקום, אין הוא מאפשר לנו להבין את הרצח האיום ההוא. במקום הפעולה, האלימות והדחיפות שעורר תצלומו של טיל, המסך המטושטש שדרכו אנו רואים את הנוף וצבעיו של התצלום יוצרים תחושה של עצלות מתמשכת, שכמו נגרמת מהאוויר החם והמהביל של מיסיסיפי. על אף יופיו של התצלום ואווירת החלום שבו, היכרות הצופים עם התצלום המפורסם של טיל מעלה את דמותו מהמתים, מעוררת אותנו לדמיין את הגופה הטמונה בנהר ורומזת לקטסטרופה האלימה שכמו מחכה לפרוץ מהאדמה. הערפל המטושטש שמאפיין את התצלום נדמה לחפץ שמפריע לראייה ושיש לסלק אותו,

ההייררכיות המגדריות והפנים-גאוגרפיות הנטועות בבסיסו, בפועל הן חיזקו אותו.

## הטופוגרפיה החדשים

בשנת 1975 נפתחה במוזיאון המכובד לצילום בית ג'ורג' איסטמן (Eastman) שברוצ'סטר, ניו-יורק תערוכה קבוצתית מכוננת בשם **הטופוגרפיה החדשים: תצלומים של נוף ששונה בידי אדם** (*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*) שאצר ויליאם ג'נקינס (Jenkins). התערוכה, שהציגה את תצלומיהם של צלמי נוף אמריקנים, ביניהם רוברט אדמס (Adams), סטיבן שור (Shore), פרנק גולק (Gohlke) ולואיס בלץ (Baltz), וכן את עבודותיהם של הצלמים הגרמנים הילקה וֶבֶרְנֶדְט בֶּכֶר (Becher), תיארה טופוגרפיה שגרתית וארכיטקטורה בנלית של נופי מערב ארצות-הברית (בעיקר נופי קולורדו וקליפורניה). התצלומים הציגו פארקים של קרוונים, רחובות ריקים, שורות של בתים סטנדרטיים, מחסנים תעשייתיים, כבישים מהירים וגורדי שחקים. עבודותיהם של "הטופוגרפיה החדשים", כפי שכונו, צולמו כמעט כולן בסגנון ריאליסטי, ממרחק, בשחור-לבן, בזווית חזיתית וסימטרית, בפוקוס חד ובתאורה חזקה, שחושפת את פרטי הנוף.

התערוכה והקטלוג הנלווה לה סימלו תפנית בקנון צילום הנוף האמריקני. מהפך זה הומשג בטקסט של הקטלוג ובהצהרותיהם של הצלמים במדיה כהתפתחות סגנונית וכשינוי רדיקלי בבחירת נושאי הצילום (הקטלוג מופיע ברשימה לקריאה נוספת). התערוכה, שהציגה תגובה ביקורתית לסגנון הנשגב והאידיאלי של אנסל אדמס, ביקשה להעביר למוקד תשומת הלב את הבנלי, התעשייתי והגנרי כנושאים לגיטימיים בצילום נוף. אוצר התערוכה והצלמים הגדירו את הפרויקט כסוג חדש של צילום נוף, שמבוסס על תיאור טהור של התבוננות נטולת שיפוט ומעורבות רגשית, ועל סגנון תיעודי, מחקרי, אובייקטיבי וא-אסתטי לכאורה. הסמיכות בין פתיחת התערוכה לייסודו של יום כדור הארץ ולהתחזקות התנועה למען איכות הסביבה העניקה לתצלומים הקשר פוליטי ומערכת כמעט מובנת מאליה של משמעותיות זמינות של ביקורת סביבתית וחברתית-פוליטית. קנון צילום הנוף האמריקני אימץ את הסגנון של הטופוגרפיה החדשים כמודל חדש וסמכותי של צילום נוף ביקורתי, ופירש את תצלומיהם כביטוי של חוסר נוחות גובר לשחיקתו של הנוף בגלל הפיתוח התעשייתי והתפשטות הערים. אוצרים מרכזיים שיבחו את עבודותיהם והציגו אותן תכופות בחללי תצוגה מרכזיים, ודורות של צלמי נוף ראו באסתטיקה שלהן דגם לחיקוי.

אחת הסיבות המרכזיות לקנוניזציה של התערוכה הייתה שהסגנון ונושאי הצילום של הטופוגרפיה החדשים נשענו במוצהר על עבודותיהם של צלמים קונספטואליים

משנות ה-60, כמו אד רושה (Roche) והֶבְּרֶרֶס, אשר השתמשו בסגנון תיעודי כדי לצלם את הנוף. אלו קודמו בשיח הצילום וזכו לאישור ולהערכה מצד היסטוריונים, מבקרים ותאורטיקנים של הצילום מסיבות אחרות. בשנות ה-70 וה-80 חדרו תאוריות ביקורתיות ופוסט-סטרוקטורליסטיות צרפתיות לשיח הצילום, ובהשפעתן יצאו חוקרי צילום אמריקנים מובילים כמו רוזלינד קראוס (Krauss), כריסטופר פיליפס (Philips) ובנימין בכלו (Buchloh) נגד הכפפתו של הצילום לשיח האסתטי על-ידי ניהול וסרקובסקי. חוקרים אלה העניקו לצילום את הבכורה בפרויקט הרחב יותר של הביקורת הפוסט-מודרנית, והגדירו אותו כמדיום א-אסתטי במהותו. לדידם, השיח האסתטי משתף פעולה עם המציאות החברתית הדכאנית ועם השוק הקפיטליסטי, מתכחש להקשרים הפוליטיים וההיסטוריים של הצילום ומפרק את המדיום מהפוטנציאל הביקורתי שלו. במסגרת מטרות אידאולוגיות אלו נקראו פרקטיקות תיעודיות וקונספטואליות כביקורת רדיקלית על ערכי המודרניזם והסדר האסתטי הקפיטליסטי.

למרות השינויים הגדולים שהתרחשו בשנים אלו בקנון צילום הנוף האמריקני, ההייררכיות המגדריות והפנים-גאוגרפיות שבבסיסו לא עורערו. כמעט כל המשתתפים בתערוכה היו גברים (הילה בֶּכֶר הייתה האישה היחידה שעבודתה הוצגה), עבודותיהם קודדו בהתאם לסטראוטיפים המסורתיים של הגבריות – כמו קדמה, חקירה וקריירת רגשית – ומוקמו בשושלת גברית של צלמי נוף המערב. בראש ובראשונה, יָשֵׁם התערוכה היציב את הצלמים ביחס של התפתחות והמשכיות עם העבודות הטופוגרפיות של או'סליבן וגרדנר ועם מטרותיהן המחקריות. כמו כן, בטקסט של הקטלוג ובשיח הצילומי בשנים שאחרי התערוכה פורשו עבודותיהם של הטופוגרפיה החדשים ביחס למסורת התיעודית של ווקר אוונס, שנתפש – יחד עם רושה – כמקור להשראה אמנותית. דמותו של אוונס כצלם הבולט של פרויקט המנהל לביטחון החקלאות הועצמה על-ידי חוקרי צילום מרכזיים, שתפשו אותו כמורד הידוע בסטרייקר, מנהל הפרויקט, והבינו את עבודותיו כהתגלמות המודל המוערך של ריחוק רגשי בין הצלם למושאי מחקרו. דימוי זה תאם את תפישת המרד של הטופוגרפיה החדשים ועלה בקנה אחד עם הנרטיב המודרניסטי הפטריארכלי, שהֶבְּנָה את המיתוס הרומנטי של האמן כמורד, כחדשן אסתטי, כאיש חזון וכגיבור. לעומת אוונס, אוצרים וחוקרים של צילום התעלמו מהאופי המחקרי של תצלומיה של לאנג ותפשו את עבודתה כמעורבת ואמפתית יתר על המידה. אף כי לאנג מיקמה את תצלומי הנוף שלה בהקשר מחקרי, השתמשה בתצלומיה לביקורת חברתית-פוליטית, ובדומה לאוונס, הניחה את היסודות להערכה האסתטית של היומוזם, השגרתית והעכשווי – תרומתה לשינוי בסגנון ובמטרות הצילום לא זכתה להכרה.

על רקע ניתוח תערוכה זו, מתבהרת עוד יותר הסיבה לכך שתצלומי הנוף של מאן נתפשו כרגשניים, מסורתיים ושמרניים. בניגוד לתצלומיהם של הטופוגרפים החדשים, עבודותיה לא תיארו את ההשפעה ההרסנית של האדם על הטבע, לא נקשרו לתאוריה סביבתית ולא עסקו בבנלי ובגנרי בפרברים בארצות-הברית. תצלומיה היו גם שונים מאידאל הריחוק הרגשי שקידמו הטופוגרפים החדשים, ודמו מדי לסגנון המתפעל והמוקסם של מסורת צילום הנוף האמריקני שייצג אדמס. העובדה שבני-אדם, ובכללם הצלם, נעדרו מהתצלומים – כמו גם עקבותיהם, למשל, של דימויי ארכיטקטורה תעשייתיים ומסחריים – חיזקה גם היא את תחושת הרציפות של ייצוג הנוף, ורציפות זו מיקמה את תצלומיה של מאן בהקשר מרוחק מהמודל הסגנוני האובייקטיבי, לכאורה, ומהמשמעויות הפוליטיות והרדיקליות שיוחסו לעבודותיהם של הטופוגרפים החדשים. עם זאת, כשבוחנים את השפעת התערוכה על התקבלותם של מאן ושל אדמס רואים כי התערוכה לא פגמה במעמדו של אדמס כאחד האבות המייסדים של צילום הנוף האמריקני, ואף חיזקה את מעמד האיקוני של תצלומיו: כפי שקורה לעתים קרובות, מרד נגד אב קדמון מוביל באופן פרדוקסלי לאישוש חשיבותו בשדה התרבותי, מאחר שהוא מציב את עבודתו כנקודת התייחסות מכריעה.

## לתבוע מחדש את גן העדן

חוקרות, אוצרות וצלמות פמיניסטיות עמדו עוד בסוף שנות ה-80 על אופיו הפאלוצנטרי של קנון צילום הנוף האמריקני. בהשפעת הביקורת של התנועה הפמיניסטית בתולדות האמנות על מבנה הקנון האמנותי ועל שיח תולדות האמנות, הן שאפו לערער על קנון צילום הנוף האמריקני ולכונן היסטוריה פמיניסטית חדשה של "האימהות המייסדות" של הצילום, שתחליף את גיבוריו. בשנת 1987 נפתחה התערוכה **לתבוע מחדש את גן העדן: נשים אמריקניות מצלמות את הנוף** (*Reclaiming Paradise: American Women Photograph the Land*) במוזיאון טוויד (Tweed) לאמנות שבמינסוטה, ולאחר מכן נדדה בין 13 ערים נוספות ברחבי ארצות-הברית. תערוכה חלוצית זו, שאצרה גרטשן גארנר (Garner), הציגה עבודות של 26 צלמות אמריקניות, ביניהן לאנג, וביקשה לכונן מסורת אלטרנטיבית של צילום נוף, תוך הבדלה בין האסתטיקה הגברית של הטבע לזו של צלמות הנוף. בטקסט שבקטלוג טענה גארנר שבעוד שמבטו של הצלם-הגבר מבקש לשלוט במרחב הגאוגרפי, מבטה של הצלמת-האישה מתאפיין ברגישות נשית, בהאחדת העצמי והאדמה, באינטימיות ובארוטיות (עמ' 5-9). ההיגיון שהנחה את התערוכה הושפע מההגות האקו-פמיניסטית הרבגונית של שנות ה-70, שהייתה נטועה במסגרת הפמיניזם התרבותי-מהותני, המפאר את האימהות והנשיות, וחיזקה

את הצימוד אישה-טבע. לטענת הוגות אלה, נשים מקיימות יחסים רגשיים ואינטימיים עם הטבע יותר מאשר גברים, זאת בשל מעורבותן בפרקטיקות של רבייה. פרשנות שכזו לתצלומי נוף שיצרו נשים חזרה ונשנתה גם בכתביה המחקרית של חוקרות צילום פמיניסטיות בסוף שנות ה-90. כפי שמאמר זה מראה, ניסיונותיהן של חוקרות ואוצרות פמיניסטיות לשנות את אופיו הפאלוצנטרי של קנון צילום הנוף האמריקני לא צלחו. תערוכות נוף עכשוויות במוזיאונים בולטים בארצות-הברית עדיין מציגות בעיקר את עבודותיהם של צלמים-גברים לבנים. לדוגמא, ששת הצלמים העכשוויים שנבחרו ללוות את עבודתו של אוס'ליבן בתערוכה **ממסגרים את המערב** בסמית'סוניאן היו גברים. דוגמא נוספת היא התערוכה **צילום והפארקים הלאומיים של אמריקה** (*Photography and America's National Parks*) שהוצגה בבית ג'ורג' איסטמן בשנת 2016. מתוך למעלה מ-50 הצלמים שעבודותיהם הוצגו בתערוכה, חמש בלבד היו נשים. אחת הסיבות לכישלונן של חוקרות ואוצרות פמיניסטיות להשגת שוויון מגדרי בשיח צילום הנוף הייתה שהן מיקמו שלא במתכוון את תצלומי הנוף של נשים במרחב פרשני אנכרוניסטי, מרחב שבשני מובנים נמצא מחוץ לשיח האמנותי המקובל: ראשית, הצימוד אישה-טבע נוגד את הבניית האמן באתוס המודרניסטי, המכונן את האמן כיוצר פעיל, מודע ורציונלי, המעצב את התרבות על-פי דרכו; צימוד זה מרחיק את הצלמת ממתחם התרבות וממקם אותה כסובייקט פסיבי, יצרי, בלתי-נשלט ומוגבל. ביקורת אוהדת להפליא של תצלומי הנוף של מאן, שכתבה גרייס גלוק (Glueck) בניו-יורק **טיימס**, מדגימה היטב את מגבלות הפרשנות המגדרית-מהותנית: גלוק טענה שבכמה מהתצלומים נראה כאילו "מאן] נתנה לטבע ללחוץ על תריס המצלמה באקראיות ואיבדה את הפרספקטיבה האנושית", וכך שללה ממאן את הסוכנות האמנותית הפעילה שלה ("Art in Reviews: Sally Mann", עמ' E37). שנית, פרשנות זו עומדת גם בניגוד לביקורת הפוסט-מודרנית, משום שהיא מְבַנֶה את תצלומי הנוף כמייצגים זהות "נשית" אחידה, הנובעת לכאורה ממגדרה ומאימהותה של האמנית. פרשנות זו אינה תואמת את המהלך הדה-קונסטרוקטיבי של תאורטיקנים פוסט-מודרניים של הצילום, שתבעו לפרק את הפרדיגמות של הסובייקט האמנותי הייחודי ולהצביע על האמן כסובייקט נוזל, שאי-אפשר לעמוד על זהותו. מעבר לריחוק מהמערך האידאולוגי של שיח האמנות, פרשנות זו בעייתית מבחינה פמיניסטית מפני שהיא נשענת על טענה מהותנית שמשמשת במחשבה ובפרקטיקה המערבית כדי להפחית מערכן של נשים ושל תוצריהן התרבותיים. ההישענות של גישות מהותניות על סטראוטיפים מגדריים מקבעת את כל הנשים בקטגוריה צרה והומוגנית אחת, מעלימה הבדלים אתניים, גזעיים ומיניים, ובסופו של דבר מעודדת סקסיזם, מצדיקה את הסדר החברתי הקיים ומובילה

- Meaning: Critical Histories of Photography**, Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 125-144.
- J. Baird Callicott and Michael P. Nelson (eds.), **The Great New Wilderness Debate**, Athens, GA: University of Georgia Press, 1998.
- Ayelet Carmi, "Sally Mann's American Vision of the Land", **Journal of Art Historiography** 17, December 2017, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/carmi.pdf>
- Alfred Corn, "Photography Degree Zero", **Art in America** (January 1998), 88-91.
- George P. Elliott, **Dorothea Lange**, New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- Gretchen Garner, **Reclaiming Paradise: American Women Photograph the Land**, Duluth, MN: Tweed Museum of Art, 1987.
- Grace Glueck, "Art in Review: Sally Mann," **New York Times**, October 15, 1999, E37.
- Anthony Harkins, **Hillbilly: A Cultural History of an American Icon**, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- William Jenkins, **New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape**, Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.
- Dorothea Lange and Paul S. Taylor, **An American Exodus: A Record of Human Erosion**, New York: Reynal and Hitchcock, 1939.
- Sally Mann, **Immediate Family**, with afterword by Reynolds Price, New York: Aperture, 1992.
- Sally Mann, **Deep South**, New York: Bulfinch Press, 2005
- Doreen B. Massey, **Space, Place, and Gender**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Carol Mavor, "Mother Land Missed: Longing for Sally Mann's Landscapes", **Independent Weekly**, January 2, 2002, 16-17.
- Beaumont Newhall, **The History of Photography, 1839 to the Present**, New York: The Museum of Modern Art, 1937.
- Christopher Phillips, "The Judgment Seat of Photography", in: Richard Bolton (ed.), **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**, Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 15-23.
- John Szarkowski, **The Photographer and the American Landscape**, New York: The Museum of Modern Art, 1963.
- U. S. National Emergency Council, **Report on Economic Conditions of the South**, Washington D.C., 1938, 1.

להמשך האפליה. פרשנויות מגדריות-מהותניות לתצלומי נוף של נשים הכירו בכך שהן נשענות על סטראוטיפים מגדריים וניסו באופן מפורש לשנות את העמדה הנחותה שהוענקה להן בתרבות המערבית. ואולם, אם פרשנויות אלו לא יטעינו את הסטראוטיפים המגדריים בתכנים חדשים – שיחשפו את ההיררכיה המנמיכה שבבסיס קטגוריות הזהות – הן רק יחזקו אותם. מאחר שהפרשנות המגדרית של תצלומי הנוף שיצרו מאן ולאנג לא לוותה בהכרה במשמעויות הפוליטיות של המגדר או בבדיקת הנשיות כדימוי בתוך התרבות, היא נותרה חלק בלתי-נפרד מההיגדים הפטריארכליים – ובסופו של דבר הגבילה את התקבלותן לקנון צילום הנוף האמריקני. כפי שטענה חוקרת הצילום דבורה ברייט (Bright) במאמרה הידוע "על אימא טבע וגברי המרלבורו" ("Of Mother Nature and Marlboro Men") משנת 1985, קנון זה נותר "מאחז גברי, שבו שולטים צלמים כאו'סליבן, אדמס ואוונס, ואילו ייצוגי נוף שיצרו נשים מושמטים ממנו בעקביות" (עמ' 128-129). 20 שנה לאחר מכן, נדמה שלא הרבה השתנה.

#### לקריאה נוספת:

- יערה גיל גלזר, **ספר הצילום התיעודי: ביקורת חברה ותרבות בארה"ב בתקופת השפל הכלכלי והניידל**, תל אביב: רסלינג, 2013.
- Anonymous, **Exhibitions: Framing the West: The Survey Photographs of Timothy H. O'Sullivan**, press releases from the Smithsonian American Art Museum website: <http://americanart.si.edu/exhibitions/archive/2010/osullivan/>
- Hilton Als, "The Unvanquished: Sally Mann's Portrait of the South", **New Yorker**, 27 September, 1999.
- John Benson, "The Dorothea Lange Retrospective, The Museum of Modern Art, New York", **Aperture** 12:4 (1965), 40-57.
- Martin Berger, **Seeing through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography**, Berkeley: University of California Press, 2011.
- Lisa M. Brady, **War upon the Land: Military Strategy and the Transformation of Southern Landscapes during the American Civil War**, Athens, GA: University of Georgia Press, 2012.
- Deborah Bright, "Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry unto the Cultural Meaning of Landscape Photography", in: Richard Bolton (ed.), **The Contest of**