



Jean-Marc Bustamante, *Tableau no. 43*, 1981

תיאוריית הצילום המודרניסטית של מייקל פריד > מאמר זה בוחן בביקורת את ספרו של מייקל פריד מדוע יש לצילום חשיבות בתור אמנות כפי שלא הייתה לו מעולם, שיצא לאור בשנת 2008. המאמר בוחן את הרלוונטיות של הקטגוריות של פריד של היטמעות ותאטרליות לצילום עכשווי ואת הנחת המוצא שלו כי צילום הוא אמנות מודרנית. פריד מסביר את הופעתם של תצלומי צבע בקנה מידה גדול בשנות השמונים של המאה העשרים במונחים של חזרה לבעיית ההתבוננות, שאפיינה את התפתחות הציור במאה השמונה עשרה. בניגוד לעמדתו של פריד, מאמר זה מצביע על החשיבות של המינימליזם והאמנות המושגית להכנת מעמדו של הצילום העכשווי.

ד"ר ורד מימון מרצה בכירה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. ב־2006 השלימה את עבודת הדוקטורט שלה באוניברסיטת קולומביה בניו יורק. מאמריה בתחומים של ההיסטוריה והתיאוריה של הצילום ואמנות עכשווית הופיעו בכתבי העת: *October, History of Photography, Art History, Oxford Art Journal, Third Text* עם אחרים את אוסף המאמרים *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, Duke University Press, 2009.

תיאוריית הצילום המודרניסטית של מייקל פריד

מייקל פריד טוען בספרו מדוע יש לצילום חשיבות בתור אמנות כפי שלא הייתה לו מעולם כי בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים של המאה העשרים, עם הופעתם של תצלומי צבע בקנה מידה גדול, שנועדו לתלייה על קיר, "סוגיות הנוגעות ליחסים בין התצלום לצופה העומד לפניו נעשו קריטיות לצילום כפי שלא היו עד אז".¹ הצילום נעשה בעל חשיבות בתור אמנות כפי שלא הייתה לו קודם לכן, משום שעם השינוי הזה בפרקטיקה הצילומית הוא ירש את בעיית ההתבוננות (beholding) – בעיה שפריד ניתח בספריו ההיסטוריים הקודמים על הציור הצרפתי במונחים של ניגוד בין היטמעות² לתאטרליות, וכן בכתביו הביקורתיים, בייחוד ב"אמנות וחפציות", בתור ניגוד בין מודרניזם בשיאו למינימליזם.³ על פי פריד, הצילום העכשווי מייצג עוד

1 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, pp. 2

2 הערת המתרגם: בהעדר תרגום קרוב יותר, בחרתי במילה "היטמעות" לתרגום המילה האנגלית absorption, שפירושה בה בעת ספיגה והטמעה של תוכן וגם היטמעות, מצב שבו הסובייקט שקוע במתרחש מולו אנב שכחה עצמית.

3 עם ספריו של פריד נמנים: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholding in the Age of Diderot*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1980; *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press 1990; *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: University of Chicago Press 1996 *Artforum*, 5:10 June 1967, pp. 116–47. "Art and Objecthood" ראה אור לראשונה בכתב העת *Artforum*, 5:10 June 1967, pp. 116–47. הציטוטים במאמר זה לקוחים מהדפסה חוזרת בתוך Gregory Battcock, (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton 1968. הציטוטים בגרסה העברית לקוחים מתוך מייקל פריד, "אמנות וחפציות", תרגם: אמיר צוקרמן, המדרשו 9, עורך גלעד מלצר, בית ברל, יוני 2006.

פיתול אחד במאבקו הדיאלקטי של הציור המודרניסטי לגבור על התאטרליות, אחרי מה שנראה כתבוסתה הסופית בשנות השבעים והשמונים של המאה העשרים, בעקבות עלייתו לגדולה של הפוסט-מודרניזם בכל התחומים. כיוון שכך, אף שתצלומיהם של כל האמנים החשובים הנדונים בספר כגון ג'ף וול (Jeffrey "Jeff" Wall, נולד 1946), תומס שְטְרוֹת (Thomas Struth, נולד 1954), תומס רוֹף (Thomas Ruff, נולד 1958), אנדריאס גורסקי (Andreas Gursky, נולד 1955) וריִנְקָה דֵייִקְסְטְרָה (Rineke Dijkstra, נולדה 1959) שייכים ל"משטר צילומי יחיד" ומייצגים "התפתחות מגדירת תקופה בתולדות הצילום האמנותי", בכל זאת פריד מבין אותם כממשיכי "האונטולוגיה של תמונות, כפי שנוסחה לראשונה בתור תיאוריה על ידי דְנֵי דֵיִדְרוֹ בנוגע לדרמה הבימתית והציור, בסוף שנות החמישים והשישים של המאה השמונה עשרה".⁴

ניכר כי טיעונו של פריד מנוסח הן כעמדה ביקורתית הן כטענה היסטורית. קודם לכן שמר פריד בתקיפות על "תהום שאינה בת גישור", הפעורה בין כתביו ההיסטוריים לכתביו הביקורתיים, אבל הספר הזה "שייך לסוג מעורב – בה בעת ביקורת והיסטוריה".⁵ יתרה מזו, ספריו הקודמים של פריד התמקדו בציור והדגישו את רעיון ייחודיות המדיום בתור תנאי לקיומם של ערך אסתטי ואיכות. האם ספרו של פריד על הצילום שוקל מחדש את טענתו הידועה לשמצה ב"אמנות וחפציות", שלפיה "המושגים איכות וערך – ובמידה שהללו מרכזיים לאמנות, למושג האמנות עצמו – הם משמעותיים, או מקבלים את מלוא משמעותם, רק במסגרת של האמנויות האינדיבידואליות. מה שנמצא בין האמנויות הוא תיאטרון?"⁶ דרמוד קוסטלו טוען כי "המפנה הצילומי" של פריד אינו מצביע על התכחשות לעמדתו הקודמת, אלא על "הרחבה הגיונית של מונחי החיבור המוקדם שלו", וכי "מושג ייחודיות המדיום של פריד טומן בחובו את זרעי ההתפוררות שלו עצמו".⁷ אמנם פריד מקבל את הרעיון של קלמנט גרינברג, כי האמנויות האינדיבידואליות הן בעלות מהויות מובחנות, אבל מתנגד לטענתו של גרינברג כי האמנויות הן בעלות מהויות אל-זמניות. על פי פריד,

Fried, *Why Photography Matters*, p. 2 4

שם, עמ' 4. 5

פריד, "אמנות וחפציות", עמ' 142 (ההדגשות במקור). 6

Diarmuid Costello, "After Medium Specificity Chez Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer", in: *Photography Theory*, (ed.) James Elkins, New York and London: Routledge, 2007, pp. 77–78. ראו גם מאמר מאת קוסטלו: "On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts", *Critical Inquiry* 34, Winter 2008, pp. 274–312 7

מה שמגדיר מדיום אינו קבוצה אפריורית כלשהי של מגבלות מהותיות או "מהות שאינה ניתנת לצמצום" (לדוגמה, שטיחות); אלא, כפי שהוא טוען ב"אמנות וחפציות", אלו הם פשוט "התנאים המינימליים שבזכותם אפשר לראות משהו כציור". עם זאת השאלה המכרעת היא "מה מסוגל, ברגע נתון, לשכנע, להצליח כציור. אין בזאת כדי לומר שלציור אין מהות; הטענה היא שהמהות הזאת – כלומר זו שכופה שכנוע – נקבעת במידה רבה על ידי העבודות החיוניות שנוצרו בעבר הקרוב"⁸. כיוון שכך, בכל רגע נתון ציירים צריכים לגלות את המוסכמות שיעוררו שכנוע פנימי ויחזקו את תחושת הזהות של ציוריהם.⁹ בעיני קוסטלו, הדבר מרמז על כך שבסופו של דבר, מה שמגדיר מדיום הוא "מבנה של כוונה אמנותית" – הדרך שבה אמנים מטפלים במסורת האמנותית והאמצעים שהם נוקטים כדי לשכנע את הצופה.¹⁰

על פי קריאה זו, רעיון ייחודיות המדיום רחב מאוד, שכן – כטענת קוסטלו – "מדיומים אמנותיים אינם מוגדרים באופן פיזי, סיבתי או אונטולוגי",¹¹ אלא בהתבסס על היכולת להשוות אותם עם יצירות מן העבר, בלא תלות בחומרים הייחודיים או באמצעים האמפיריים שהם נוקטים. על סמך ההיגיון הזה, קוסטלו טוען כי אפשר להגדיר באופן מנומק את וול בתור צייר ואילו את גרהרד ריכטר (Gerhard Richter, נולד 1932) בתור צלם. כך, אף על פי שפריד מתייחס אך ורק לשינויים בתוך מדיום מוגדר, קוסטלו מראה כי מרגע שמוסיפים את הזמן להגדרתו של מדיום כלשהו, "הרעיון של שינוי שהוא פנימי למדיום פירושו אחד: פנימי לִמְבְנָה של התכונות, הפועל בתוך – ונגד – המגבלות שהציבו יצירות מופת מן העבר".¹² אם כן, הוספת ממד הזמן מוציאה מכלל אפשרות את השמירה על גבולות ברורים בין מדיומים אמנותיים, משום שלא ברור מה ייחשב בעתיד ציור. במקום מדיומים מובחנים, מושג המדיום של פריד מוביל לרעיון של "רצף תמונתי", שבו הציור והצילום – ובמקרה של וול גם הקולנוע – הם חלק ממערכת יחידה של אמות מידה אסתטיות.¹³

8 פריד, "אמנות וחפציות", עמ' 123-124 (ההדגשות במקור).

9 קוסטלו מראה כי בהסתמך על ויטגנשטיין, פריד וקאוול מבינים את המוסכמות בתור "מושגות בצורות חיים – כלומר, דפוסים עמוקים ורחבי תפוצה של הסכמה או הסתגלות הדדית יסודית, שבהעדרן לא נוכל להבין את הוולת ולחלוק אתו עולם". לפיכך, אף כי המוסכמות אינן "מהויות אל-זמניות", הן גם אינן שרירותיות – מה שמסביר כיצד פריד יכול למתוח ביקורת על גרינברג ובה בעת לדבוק ברעיון שלאמנויות יש מהויות מובחנות. ראו: Costello, "On the Very Idea", p. 290.

10 שם, עמ' 80.

11 שם, עמ' 83.

12 שם, עמ' 311.

13 שם, עמ' 80. זה גם מה שטוען ג'ף וול במאמרו "Frames of Reference", *Artforum* 42:1, September 2003, p. 190.

הפרשנות הזאת משכנעת, כמוכן שפריד נמנע בדרך כלל מהתייחסות לצילום בתור מדיום מודרניסטי ייחודי, כפי שהגדיר אותו, לדוגמה, ג'ון ז'רקובסקי בספרו "עינו של הצלם, וטען בזכותם של "מושגים" אסתטיים הייחודיים לצילום.¹⁴ על פי רוב, הספר של פריד לא נועד להראות שהצילום הוא מדיום מודרניסטי ייחודי בעל מאפיינים מובחנים, אלא בדיוק להפך: שהצילום הוא צורת אמנות מודרנית משום שהמטטר הצילומי החדש עוסק באותן הסוגיות שהיו בשורש הציור מאז שנות השישים של המאה השמונה עשרה ועד שיא המודרניזם. פריד טוען אפוא כי הפתרון שמצאו אמנים אחדים לבעיית התאטרליות "אינו יכול לעלות על הדעת מחוץ למדיום הצילום", ושהליכים אנטי-אטרליים ייחודיים שייכים "אך ורק למדיום הצילום".¹⁵ לאמתו של דבר, הוא עוד מרחיק לכת וגורס כי מרגע שמבינים את הצילום בדרך זו, "אפשר לחשוב עליו כעל מדיום אונטולוגי".¹⁶ עם זאת, אין הוא מסביר מדוע שָבו בעיות של התבוננות ונעשו רלוונטיות בעת הזאת, ומדוע הן שבות ו"מועלות על הבמה" דווקא בצילום ולא בציור, שם התעוררו במקורן. כלומר, אפשר להבין את הטענות האונטולוגיות שלו על הצילום העכשווי כייחודיות לתקופה היסטורית, אבל הן אינן מוצגות בתור "הסבר היסטורי" מרובה פרטים, אלא כטענה ביקורתית.

יתרה מזו, דווקא הדגש על רציפות היסטורית ועל רעיון ה"תמונת" הוא ההופך את הטענות ההיסטוריות בספרו של פריד לבעייתיות. אף על פי שפריד משמיע טענות בזכות "משטר צילומי חדש" ו"התפתחות" חשובה בתולדות הצילום, הוא מבסס את טיעונו על הנחה א-היסטורית, שלפיה ישנה "מוסכמה קמאית" שציורים או תמונות נועדו שיתבוננו בהם, ומתעלם לא רק משינויים היסטוריים באופני הייצור וההתקבלות האמנותיים, שהצילום היה אחראי להם במידה חלקית, אלא גם משינויים במעמדם של המתבוננים ויחסייהם עם העולם ועם צורות ייצוג חזותיות. כפי שהראה ג'ונתן קָרְרִי בספרו פורץ הדרך טכניקות של הצופה, משמעות המושג "צופה" ומשמעות המושג "התבוננות" השתנו במידה ניכרת במאה התשע עשרה, ועודן ממשיכות להשתנות.¹⁷ חשוב מכול, בעקבות לפקח ולהעניש של מישל פוקו, הראה קררי כיצד כל מושג של צופה, ובייחוד הצופה המודרני, אינו ניתן למיקום וזיהוי פשוטים בתחום האמנות ודגמי הייצוג, אלא יש לראותו קשור במישרין לתצורות רחבות של ידע ופרקטיקות ייחודיות של כוח. כיוון שכך, הוא קבע כי "הצופה בעצם אינו אלא אחד התוצרים של בניית

14 John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York: Museum of Modern Art, 1966

15 Fried, *Why Photography Matters*, pp. 341–342

16 שם, עמ' 347.

17 ראו: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth*

Century, Cambridge, MA: MIT 1990, pp. 25–66

סוג חדש של סובייקט או אינדיבידואל במאה התשע עשרה.¹⁸ הרעיון שלפיו יש דגם אחד של התבוננות ושל צופה, המצוי אך ורק בתחום האמנות, אינו עומד במבחנה של נקודת ראות היסטורית, וכמוהו הרעיון הטרנס-היסטורי של "התמונתיות", המתעלם מכך שההיסטוריה מציגה צורות רבות ושונות של מובנות חזותית. כלומר, רק מנקודת ראות מוגבלת מאוד ("צילום אמנותי") וא-היסטורית מעצם טבעה (התבוננות בתור אקט חסר כשירות) אפשר לטעון שהציור, הצילום והקולנוע חולקים בהכרח אותה מערכת של שיקולים אסתטיים. אמנם המתווה ההיסטורי של פריד דיאלקטי ולא אבולוציוני, אבל הרעיון של מסורת תמונתית, המתבטאת במלואה בזמננו בדמותו של הצילום, מהדהד – בהיגיון שלו, לא בתוכן – את הרעיון השנוי מאוד במחלוקת, שלפיו הצילום מסמן את נקודת הסיום הטלאולוגית של מסורת עשיית התמונות במערב, בכל הנוגע לחיפוש אחר הדומות. ספרו של פריד משנה את המונחים בטיעון, לא את ההיגיון ההיסטורי הטבעי בו: במקום הדמיון החזותי הוא מציג טענה בזכות ה"תמונתיות" (pictorialism). המאבק הדיאלקטי הפילוסופי, הקיומי כמעט, שפריד מייחס כעת לצילום האמנותי, מצריך, כפי שהראה סטיבן מלוויל, סוג כלשהו של "מוחלט מקובע", שאולי יש לו זכות קיום בתור עמדה ביקורתית או אתית, אבל לא בתור טענה היסטורית רצינית.¹⁹

מן ההיבט הזה, אין פלא שעבודתו של וול זוכה למקום של כבוד בספרו של פריד, ושהיא מתגלה נוחה בייחוד לקריטריונים הביקורתיים ולתזה ההיסטורית שלו, כמו לטקסטים הפילוסופיים שהוא מגייס, בעיקר של ויטגנשטיין והיידגר. אחרי ככלות הכול, עבודתו של וול ניזונה מן הקטגוריות האסתטיות המודרניסטיות של פריד, ואילו המושגים של פריד עצמו על הצילום התפתחו מקצתם בעקבות ידידותו עם וול. בדומה לקטגוריות של פריד, עבודתו של וול מאמצת את אותו הסוג של רציפות היסטורית של "התמונתיות", כעולה ממאמציו "להקים לתחייה" או "להשיב על כנו" את "הציור של החיים המודרניים" באמצעות הצילום. כיוון שכך, כפי שרוולינג קראוס טוענת, עבודותיו של וול "מדלגות להן בעליזות על הברירה

18 שם, עמ' 14.

19 בניתוח דה'קונסטרוקטיבי לתיאוריה האסתטית המודרניסטית של פריד, סטיבן מלוויל מראה כי גם אם ה"סיפור" של הציור על פי פריד הוא דיאלקטי ו"בעיקרון אינו כפוף לסמכותו של שום מוחלט; בה בעת, זהו סיפור שאי אפשר לספר אלא אם מקבלים כי קיים מוחלט כלשהו היכן שהוא." מלוויל מראה שהמוחלט הזה מתבטא באמונה כי הציור יכול להתקיים במצב "טהור" של אנטי-תאטרליות, במקום להכיר בכך שבאופן אינהרנטי אין להפריד בינו לבין התאטרון. ראו: Stephen Melville, "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism", *October* 19, Winter 1981, p. 65

האומללה שהציב לעצמו המודרניזם, בין קבלת גישה לאחדות תמונתית על חשבון החלל הנרטיבי והתלת־ממדי (כשהאחדות מושתתת אפוא על תנאי החומריים של המשטח), לבין הודאה בכך שאחדות כזו אינה עולה בקנה אחד ובאופן בלתי הפיך עם מרקם החוויה הממשית, באמצעות האסטרטגיות של אי־אחדות פיגורטיבית, המוקנות לקולאז' ולפוטומונטאז'".²⁰ אבל השאלה העיקרית היא אם עבודותיו של וול יכולות לשמש בתור "מטא־דגם" לעבודותיהם של אמנים אחרים הנדונים בספר; האם ההנחה האי־היסטורית של "תמונתיות", שבשורש הפרקטיקה של וול, תקפה בכלל לצילום האמנותי החדש בתור "משטר צילומי יחיד". לאמתו של דבר, מקריאת ספרו של פריד מתברר עד כמה שונות זו מזו עבודותיהם של וול, רוף, שְׁטְרוֹת, דֵיִיקְסְטְרָה, תומס דֵמָאָנְד (Thomas Demand, נולד 1964), קנדידה הופֶר (Candida Höfer, נולדה 1944) ופיליפ־לורקה דיקורצ'יה (Philip-Lorca diCorcia, נולד 1951), לא רק במונחים של תחומי העניין האינדיבידואליים, אלא גם במונחים של עמדות אסתטיות ודרך התמודדות עם סוגיות של אי־רציפות היסטורית ומורשת המודרניזם בשיאו, הקונספטואליזם והמינימליזם.

אף על פי כן, הגם שבספר הזה פריד עדיין עומד מאחורי הניגוד ה"קמאי" שלו בין היטמעות לתאטרליות, הוא גם מעדכן את הטיעון שלו במידה ניכרת. מאחר שפריד שאב את הקטגוריית האלה מכתביו של דידרו על התאטרון ועל הציור, עליו להסביר מה פירושן בתחום הצילום והקולנוע. ההבחנה בין המונחים האלה היא אונטולוגית ומסתמכת על הרעיון שהמתבונן והציור שייכים לשני "עולמות" נפרדים בטבע. בעיני פריד, אובייקט יכול להיחשב ציור רק באמצעות האמונה וחויית הטראנסצנדנטיות (שב"אמנות וחפציות" העניק לה את השם המפורסם "נוכחיות"). ככלל, חויית הציור והחוויה האסתטית מבוססות על סתירה. כדי למשוך או "לשבות" את המתבונן, הציור חייב לבסס את בדיית היעדרו. אם כן, ההיטמעות מסמנת קבוצת אסטרטגיות המשמשות כדי לשמור על האשליה הזאת, בין באמצעות תיאור תמונתי של אנשים השקועים (absorbed) בפעילויותיהם בין בתור אפקט אמנותי של פעולה דרמטית; ואילו בתאטרליות האשליה הזאת מתפוגגת בשל פנייה ישירה אל המתבונן או הכרה בנוכחותו. זו הבחנה ביקורתית ומוסרית, כפי שפריד טוען בהיטמעות ותאטרליות:

עצם מצב ההתבוננות עומד על ספסל הנאשמים כתאטרלי, כמדיום של הפְּקָה והזרה, במקום כמצב של היטמעות, הזדהות, התעלות־על־העצמי; הצלחתן של שתי

Rosalind Krauss, "...And Then Turn Away? An Essay on James Coleman", *October* 81, 20 Summer 1997, pp. 28–29

האמנויות האלה, ולמעשה תפקודן המתמשך כביטויים חשובים של רוח האדם, נעשים תלויים בשאלה אם הצייר והדרמטיסט מסוגלים להפוך את מצב העניינים הזה על פיו, ליצור דה-תאטרליזציה של ההתבוננות ועל ידי כך להפוך אותה שוב לדרך גישה אל האמת והשכנוע הפנימי – אמנם, אמת ושכנוע פנימי שאי אפשר להשוותם לגמרי לשום אמת או שכנוע פנימי שנודעו או נחו עד כה.²¹

בעיני פריד, ההיטמעות בציור מקבילה להשתקעות של הצייר במעשה הציור ומשקפת את השתקעותו של המתבונן ביצירה: מבחינה זו היא גם תנאי לרפלקסיביות עצמית. השאלה היא כיצד הקטגוריות האלה חלות על הצילום והקולנוע. ב"אמנות וחפציות" טען פריד כי:

היות שהקולנוע ניצל מתאטרון – באופן אוטומטי, כביכול – הוא מספק מקום מפלט מסביר פנים ומושך לרגישויות הנתונות במלחמה עם תאטרון ותאטרליות. בו בזמן, אופיו האוטומטי, המובטח של המפלט – ליתר דיוק, העובדה שמדובר במפלט מתאטרון ולא בניצחון עליו, בספיגה (absorption) ולא בשכנוע – פירושו שהקולנוע, אפילו האקספרימנטליסטי ביותר, אינו אמנות מודרניסטית.²²

פריד מעלה טיעון דומה בנוגע לצילום, כשהוא קובע שהואיל והצילום הוא טכנולוגיה לתיאור אוטומטי של העולם, תחושת ההשתקעות של הצייר במעשה הציור לאורך זמן אינה ניתנת להשגה בצילום, ולכן קשה לקרוא אותו במונחים האלה.²³ זה מה שהופך את הצילום העכשווי למרתק כל כך עבור פריד: האופן שבו אמנים כמו וול שוחים נגד הזרם במצב העניינים הזה, על ידי שימוש במוסכמות מן הקולנוע כדי ליצור "מרחק צילומי", שבאמצעותו התאטרליות כבר איננה נעקפת סתם כך, אלא "מסופלת או מפורקת".²⁴ הצילום העכשווי מחדיר מחדש את התאטרליות אל חויית ההתבוננות על ידי הדגשה של המלאכותיות ושל המבנה והעבודה הכרוכים

21 Fried, *Absorption and Theatricality*, p. 104. האל פוסטר מציין כי ברעיון ה"שכנוע", פריד תובע התמסרות לאמנות. כיוון שכך, האיום העיקרי שהמינימליזם מציב "אינו רק שהוא עלול להפר את האוטונומיה של האמנות, אלא שהוא עלול להשחית את האמונה באמנות." מבחינה זו, במקום שתהא האמנות נפרדת מן הדת, היא "תחליף סודי למשמע מוסרי של הסובייקט, שבעבר סיפקה אותו הדת." ראו: Hal Foster, "The

Crux of Minimalism", *The Return of the Real*, Cambridge, MA: MIT 1996, pp. 52-53

22 פריד, "אמנות וחפציות", עמ' 141.

23 Fried, *Why Photography Matters*, p. 50

24 שם, עמ' 13.

בעשיית התצלומים, מה שפריד מכנה ה"להיראותיות" (to-be-seeness), אבל הוא אינו נכנע לה כפי שעשה המינימליזם. אם כן, לפתוח מחדש את בעיית ההתבוננות אין פירושו שיבה להיטמעות, לאיטום גמור בין חלל התצלום ובין החלל של המתבונן, אלא הכרה בכך שלאחר המינימליזם אי אפשר עוד לשמור על האשליה כאילו המתבונן איננו, ומכאן תחושת ה"בין לבין" הזאת של "להיראותיות", שבה המתבונן מודע לכך שההכרים "מבוימים" בדרך ייחודית עבורו, אך עם זאת הוא עדיין מסוגל לחוות את התצלום כמעמיד מולו "עולם" נפרד, "טאבלו" (tableau) הקיים בלא תלות בו עצמו. פריד גם טוען, בנתחו את הסרט *Zidane: A 21st Century Portrait* מאת דאגלס גורדון ופיליפ פֶאָרְנוֹ מ־2006, שאין עוד צורך לחשוב על היחס בין היטמעות לתאטרליות כעל יחס של ניגוד, אלא כעל יחס של חפיפה חלקית וחילוף מקום.²⁵ בנוגע לעבודותיהם של פֶרְנַדְּ וְהִילָה בֶּכֶר (Bernd Becher; 2007-1931, Hilla Becher), נולד (1934) וג'יימס וֶלִינג (James Welling), נולד (1951), הוא גם טוען שיש חפיציות "טובה" של אובייקטים ממשיים וייחודיים, בניגוד לאובייקטים מופשטים ו"גנריים". מנקודת הראות הזאת הוא קובע כי הבעיה של המינימליזם הייתה שהאובייקטים שלו לא היו ממשיים וייחודיים מספיק.²⁶

ואולם למרות עמדתו החדשה של פריד כי ההיטמעות והתאטרליות מעורבות כעת זו בזו, הניתוח שלו נעשה באופן שמדגיש, גם הפעם, את הניגוד ההיררכי בין היטמעות לתאטרליות. בעיני פריד, הצילום העכשווי בעל ערך אסתטי משום שהוא נחשב לפועל במורשת של המודרניזם, שעל פי פריד הוא עדיין חי וקיים. לפיכך, המאפיין הבולט ביותר בפרשנויות של פריד הוא נטייתו להתעלם מכך שהצילום בן זמננו הטמיע אסטרטגיות ודגמי פרקטיקה ששאב מן המינימליזם והאמנות המושגית. יותר משהוא מעוניין להציע פרשנויות מקיפות על הצילום העכשווי, פריד מעוניין "להוכיח" שהצילום העכשווי הוא חלק מן המסורת האנטי-תאטרלית של האמנות. הדבר ניכר בייחוד בפרק שעוסק בטקסט החשוב של ז'אן-פרנסואה שבריייה על "צורת הטאבלו". שבריייה טוען שהשינוי בקנה המידה של הצילום האמנותי והעובדה שהתצלומים "תוכננו והופקו עבור הקיר" מסמנים התכוונות מחדש של עמדת הצופה בצילום, בכך שהם מזמינים "חוויה מתעמתת מצד הצופה, חוויה שעומדת בניגוד חריף לתהליך השגור של ניכוס והקרנה, שבו דימויים מצולמים מתקבלים ו'נצרכים' בדרך כלל". הוא גם מדגיש שאין משתמעת מדבריו "שום נוסטלגיה לציור" וש"הפרונטליות של התמונה התלויה על הקיר או מחוברת אליו, והאוטונומיה שלה כאובייקט, אינן מספיקות בתור

25 שם, עמ' 230.

26 שם, עמ' 304.

היגדים סופיים". אם כן, חשיבותה של צורת הטאבלו מתבטאת בהפעלה מחודשת של "חשיבה המושתתת על פרגמנטים, פתיחות וסתירה, ולא באוטופיה של סדר כולל או שיטתי".²⁷ בעיני שברייה, קנה המידה של התצלומים החדשים וגיוסה המחודש של צורת ה"טאבלו" אינם יכולים לציין שיבה אל הציור, ולו גם לאחר שינויים והתאמות, שכן כל כמה שהתצלומים החדשים משדרים תחושה של אוטונומיות, הריהי קשורה לבלי התר למעמדם בתור "אובייקט". לפיכך, עבור שברייה, העובדה שהתצלומים החדשים כבר אינם מעוררים במתבונן הזדהות והקרנה דמיונית היא פשוט דרך למנוע תחושה של סגירה ומושלמות פרשנית, ואילו עבור פריד היא מציינת תנאי מספיק והכרחי לחלוקה "אונטולוגית": "עולם" התמונה כאטום לחלוטין ונפרד מן ה"עולם" של המתבונן.

ההנחה הזאת מביאה את פריד לקרוא באופנים שאינם מורכבים את העבודות ואת הטקסטים פרי עטם של האמנים שהוא מצטט באריכות לעתים קרובות. לדוגמה, הוא מצטט את ז'אן-מארק בוסטמנטה (Jean-Marc Bustamante, נולד 1952), שמצהיר:

תמונה 1

לא רצייתי ליצור תצלומים שיהיו אמנות, אלא [רצייתי ליצור] אמנות שתהיה צילום. סירבתי לפורמט הקטן ולהיבט המלאכה המשתמע מהשחור-לבן. רצייתי לעבור לצבע, בפורמט שנועד לקיר, כדי לתת לתצלום את הממדים של טאבלו, לחולל בו תמורה כך שייעשה אובייקט.²⁸

ניכר שאצל בוסטמנטה, כמו אצל שברייה, הטאבלו הוא אמצעי שנועד להדגיש את סטטוס העבודות שלו כאובייקטים, ולא כדי "לגבור" עליו. דבר זה – לצד ההתנגדות למלאכת יד, האופי הסדרתי של עבודותיו שנקראות טאבלו בתוספת מספר וכן העובדה שהדימויים שלו מציגים אתרים פריפריים לא־מובחנים בלי "אירועים" – מחבר את העבודות שלו במישורין גם לקונספטואליזם וגם למינימליזם. לדוגמה, היצירה *Tableau No. 43* מ־1981:²⁹ התצלום בנוי סביב מחיצה או גדר המורכבת מלוחות מתכת זהים ומפרידה בין מבני בטון מוזנחים וקופסתיים לבין מה שנראה ככביש עפר או מגרש חנייה. ברקע, בין מבני הבטון, נראים אישה ושני ילדים, ואילו בקדמת התמונה שולטות אבני החצץ של הכביש. כפי שפריד קובע, אין בתצלום דבר המזמין הקרנה דמיונית כלשהי, גם משום שהחדות הכללית והקומפוזיציה מונעות

27 מצוטט שם, עמ' 143.

28 מצוטט שם, עמ' 22.

29 שם, עמ' 20.

מן הצופה להתמקד בחלק כלשהו של התצלום או בדמויות האנושיות, שהן חסרות ייחוד לחלוטין. ובכל זאת, להבחנות האלה יכולה להיות משמעות שונה לחלוטין מן "העובדה האונטולוגית" כי הצופה והדימוי שייכים לעולמות נפרדים. המשמעות הזאת יכולה לנבוע מן ההתאמה הברורה בין רטוריקה חזותית של שוויון-ערך לבין נושא הדימוי, הניכר בחזרות (לוחות המתכת, המבנים הקופסתיים, שני הילדים, החציץ), ובסדר לא-היררכי, כמו באסתטיקה המינימליסטית של "דבר אחרי דבר", שנועדה להפנים צורות ייצור תעשייתיות. לאמתו של דבר, דווקא תחושת הסדר, שאינו סתם צורני, אלא גם אדריכלי, חברתי ותרבותי, היא המקנה לדימוי קוהרנטיות. כלומר, העובדה שהצופה מזהה את הסדר הזה כתנאי בסיסי אדריכלי ואורבני (מורשתה של האדריכלות הפונקציונליסטית המודרנית, ששמה יצא לשמצה בינתיים), היא העושה את הדימוי לקריא.

אין להסיק מעצם השימוש במונח "טאבלו" כי נקודת המוצא והרעיונות שנקשרו בו בכתיב דידרו רלוונטיים גם כאן. פריד מכיר בחשיבותו של המינימליזם בתצלומיו של בוסטמנטה, ועם זאת טוען כי הם אינם צועדים "את הצעד הנוסף שיביא לזיהוי גמור שלהם עם החפציות המינימליסטיות – תהא משמעותה אשר תהא בהקשר הנוכחי".³⁰ אבל בהתעקשות על ההנגדה הביקורתית בין היטמעות לתאטרליות, הפרשנות שלו מסרבת לראות שתצלומיו של בוסטמנטה, בסדרתיות שלהם ובהקפדה על סילוקה של הסובייקטיביות כמרכז הן של ייצור הן של התקבלות, מצביעים על כך שבפרקטיקות אמנותיות עכשוויות נעשה ה"טאבלו" קשור לבלי התר ל"דוקומנט" המושגי ולאובייקט המינימליסטי. כלומר, דווקא מעמד ה"אובייקט" של התצלומים האלה הוא שאינו מאפשר לקשר אותם עם כל צורה של חוויה טרנסצנדנטלית והומניסטית.

פריד רוצה למצוא בצילום המודרני "תמונות" מספיקות לעצמן, המעוררות אמונה ושכנוע פנימי, אך לעתים קרובות הוא מוצא "דוקומנטים", לא במובן חומרי או אמפירי, אלא במובן מושגי ואפיסטמולוגי. לדוגמה, נתבונן כיצד הוא מתאר את דיוקנאות של רוף. רוף טוען בתוקף כי דיוקנאות שלו נעדרי היבטים פסיכולוגיים והם מסרבים לתפקד כמסך הקרנה לנרטיבים ולחוויות של הצופים. כפי שהוא ציין מפורשות: "אני יכול להראות רק את פני השטח" ואילו הצופים צריכים "לקחת את התמונה כתמונה".³¹ אמירה זו נשמעת לפריד כ"אידאל מודרניסטי" ופותחת דיון על היחס בין סוגי ה"פנייתיות" (facingness) של התצלומים, האופן שבו טבעם החזיתי מהדהד בנושא המצולם, הממקם אותם "ללא ספק בתחומו של הציור", כיוון ש"זה

Fried, *Why Photography Matters*, p. 23 30

31 מצוטט שם, עמ' 148.

היבט הכרחי של הציור מעל כן [...] שתוצריו תלויים על הקיר ופונים אל המתבוננים, שעל פי רוב עומדים כשפניהם מופנות אליהם, במערכת יחסים שיש בה משום שיקוף הדדי; הדייוקן החזיתי כתת-ז'אנר רק הופך את היחסים האלה נהירים עוד יותר משהם במקרים אחרים.³² ואולם איזו הצדקה יש לנהוג בתצלומי של רוף כמו היו ציורים, כאשר ברור מאליו כי הם מתייחסים, כפי שרוף עצמו מצהיר, לז'אנר צילומי ייחודי, לתמונת הדרכון, שהיא התגלמות ה"דוקומנט" הצילומי בתולדות הצילום? גם כאן, רק אם מלכתחילה מתעלמים מתולדות הצילום בתור תבנית של פרקטיקה חברתית ותרבותית, אפשר לטעון ברצינות כי הדייוקנאות של רוף שייכים "לתחומו של הציור". מנגד, בהתחשב באזכור הגנרי הזה, ברור שעבודותיו ואמירותיו של רוף אינן מעלות על הדעת את האוטונומיה והמוכלות העצמית האסתטית של הציור המודרניסטי, אלא את מה שכינה בנג'מין בוכלו, בנוגע לאמנות המושגית, "אסתטיקה של אדמיניסטרציה"³³ מבחינה זו, "לקחת את התמונה כתמונה" כלל אין פירושו "להתבונן" בה, אלא "לקחת" אותה בתור אובייקט באמצעות הסרת כל תחושה של הקרנה או שיקוף, כל צורה של הבעה, סימבוליזציה והתעלות, ליצור עבודות שבכוונה אינן מצליחות להעביר תחושת שכנוע פנימי.³⁴

גם ג'יימס אלקינס השגיה בכך, וציין שדייוקנאות של רוף, שטרות, דייקסטרה ובייאט שטרולי (Beat Streuli, נולד 1957) מגלים משהו ש"דומה יותר למצב של צמח, מלהסחת דעת או אפילו לריקנות טהורה ובלתי קריאה, שעשויה, תיאורטית, להילוות לאקט ההקראות".³⁵ בעיני אלקינס יש בכך כדי להצביע על "כישלון" של העבודות לעומת יצירות מן העבר. עם זאת, האין ה"כישלון" הזה בדיוק התנאי שהאמנות העכשווית פועלת בו כיום? ומבחינה זו, האין היצירות האלה בעצם אמבלמטיות, ולא לקויות מבחינה "אסתטית"? עובדה, שהפנים כבר אינם מקום של "שיקוף הדדי" בין ציור למתבונן, אלא הפכו למקום (בין משתמש למסך מחשב) של "התקה וניכור". אין

32 שם, עמ' 149.

33 ראו: Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of

Administraion to the Critique of Institutions", *October* 55, Winter 1990, pp. 105–4334 בדיון שולחן עגול עם פריד, קראוס ובוכלו, שנערך בבית Dia Art Foundation ב-1987, אמר האל פוסטר לפריד כי "מניע ראשי של האמנות החדשנית בדורי הוא דווקא שהיא לא תעורר שכנוע פנימי – שהיא תערער את השכנוע הפנימי, שהיא תסיר את הערפול מן האמונה". אף על פי שפוסטר מתייחס לאמנות של שנות השבעים והשמונים, הקביעה שלו מצביעה גם על כך שאי אפשר להתעלם ממורשת המינימליזם, הקונספטואליזם וכן הפוסט-מודרניזם, בהקשר של הצילום העכשווי. ראו: Hal Foster, (ed.), *Discussions*, in *Contemporary Culture*, Seattle: Bay Press, 1987, p. 8035 ראו: James Elkins, "Critical Response: What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried", *Critical Inquiry* 31, Summer 2005, p. 953

לכך קשר להיסטוריה הייחודית של הציור וההתבוננות, כפי שפריד רומז, כמדומה, כשהוא מייחס את סוגיית ה"פנייתיות" לניתוח שלו את ציוריו של מאנה (Édouard Manet, 1832-1883).³⁶ לעומת זאת, יש קשר בין היצירות האלה לתצורות ייחודיות ורחבות של סובייקטיביות וליחסי הכוח שהן נטועות בהם, כפי שתצלומיו של רוף רומזים כשהם מתיקים את "הדיוקן הפסיכולוגי" אל תמונת "פוטורצח" מוגדלת, המזכירה דרישות דיסציפלינריות ומוסדיות של זיהוי ומעקב.

בתור קטגוריה אסתטית ומוסרית הייתה ההיטמעות אמצעי שבעזרתו קיוו ציירים להעצים את ההבעה בציוריהם, וזאת דרך העברת תחושה של מופנמות ופנימיות פסיכולוגית. לעומת זאת, מה שמועבר בדיוקנאות המצולמים בימינו איננו בשום אופן תחושת פנימיות או הסתפקות "אונטולוגית" בעצמי, אלא ריקנות, תחושה רדיקלית של "ריקות" או היעדר, אבל לא של המתבונן ההומניסט אלא של הסובייקט המודרני כסוכן פעיל של הבעה, פעולה ומשמעות. במובן זה הפך ה"דוקומנט" המושגי ל"אופק אפיסטמולוגי", שהאמנות העכשווית פועלת בתחומיו.³⁷ עבודתו של רוף, בייחוד יצירותיו האחרונות, שבהן הוא מעבד ומגדיל דימויים שהוא שואב מן האינטרנט, היא המעידה על כך יותר מכול.

לדוגמה, סדרת *jpeg's* האחרונה של רוף, המורכבת מתצלומים בקנה מידה גדול, הנראים מטושטשים ומפוקסלים. האם הדרך הטובה ביותר לתאר אותם היא בתור יצירות המזכירות את "המבנה הפואנטיליסטי של הנאוראימפרסיוניזם", כפי שפריד מציע?³⁸ נקודת ראות פורמליסטית לחלוטין אינה יכולה לספק פרשנות מספקת לדימויים אלו, משום שהיא מתעלמת מן המקור והתוכן שלהם (כולם דימויי "רדיימייד" מן האינטרנט ברזולוציה נמוכה, ורבים מהם מתארים אסונות כמו מגדלי התאומים העולים באש) וכן מדרך היווצרותם. כפי שבנט סימפסון טוען, "דומה כי אי אפשר לראות את תצלומיו של רוף בתור תמונות בלי לראות אותם בה בעת בתור תהליכים. התוכן שלהם משמש להם גם בתור תנאי".³⁹ העובדה שהם נקראים על שם תכנית דחיסה לקובצי צילום

36 ראו: Fried, *Manet's Modernism*

37 ראו לדוגמה את התערוכות הרבות (מאז דוקומנטה 11 (קאסל 2002), שציגה באופן רב-משמעות את השיקול הזה) העוסקות ב"מסמך" וב"תיעודי" באמנות בת זמננו; לדוגמה: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: International Center of Photography, 2008; *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, New York: Bard College's Center for Curatorial Studies and Hessel Museum of Art, Annandale on Hudson, 2009

38 Fried, *Why Photography Matters*, p. 154

39 Bennett Simpson, untitled text, in *Thomas Ruff: Jpegs*, Aperture 2009, n. p.

דיגיטליים ונדגמים מ"ארכיון" הרשת מרמות בדיוק על תנאי הדוקומנט, שרוכש לו סטטוס באופן בלתי תלוי ב"מחבר", ובמקום להציג "מימנות" (skill) מציג את תנאי הייצור והסיווג שלו, במקרה הזה – דימויי מדיה. המתח האפיסטמולוגי בין שקיפות לאטימות בדוקומנט הצילומי הוא שמעניין את רוף. התפוצה המועצמת שלו בספרים, בעיתונים או בדפי אינטרנט מחד גיסא, וה"אילמות" או ה"ריקנות" האינהרנטיות שלו מאידך גיסא, הן המעוררות את "פעולת המשמוע", אבל גם מערערות עליה.

בהגדלת הדימויים האלה והצגתם בתור תמונות רוף אינו מרמז על אוטונומיה "תמונתית" אלא על תחושה רדיקלית של הטרונומיה תרבותית, על העובדה שה"דוקומנט" כבר איננו סתם אסטרטגיה מושגית, אלא הפך לתנאי היסטורי לכל תבנית של פרקטיקה אמנותית ותרבותית בעידן הנוכחי, בלי קשר לכך שאפשר להגדילו ולתלותו על הקיר כמו תמונה. הדבר רק מדגיש עד כמה אי אפשר להפריד בין מגוון דרכי ההתבוננות (פורנוגרפי, מסחרי, חברתי ואסתטי) לבין מגוון רחב של ביטויים חזותיים של מובנות.

ספרו של פריד מותח את הגבול של קטגוריות ההיטמעות והאנטי-אטרליות באופן שאינו מצליח להצביע על הבדל היסטורי. לפעמים ההתעקשות שלו על חשיבותה של ההתבוננות מבלבלת וחושפת – בלי שהתכוון לכך – את העובדה שאולי הקטגוריות האלה כלל אינן תקפות לצילום, או שהן רלוונטיות רק במצב פגום מאוד, שמרוקן מתוכן את הישימות הביקורתית שלהן. לדוגמה, כשפריד מנתח את עבודתו של גורסקי, הוא טוען שתחושת המרחק המושגת על ידי שימוש בעדשה טלסקופית המתפקדת כ"מתקן קטיעה" ושוללת את "עצם האפשרות להדדיות", לא רק בין הצופה לסובייקטים האנושיים הנראים בתצלום, אלא גם בין הצופה לבין התמונה עצמה, "מכריזה על האנטי-אטרליות של התמונה – כמו על האוטונומיה או המוכלות העצמית שלה – במונחים צילומיים מובהקים (ציור ובו דמויות זעוריות במידה דומה [...]) לא היה משפיע עלינו בשום אופן בעצמה (כו)".⁴⁰ אם כן, התנאי שבו אנו חווים את תצלומיו של גורסקי בתור "שְׁלָמִים" רחבי היקף ומוכלים בעצמם הוא טכני בעיקרו או "אוטומטי": הפוקוס הכללי, רמת החדות ורמת הפירוט שלהם, מובילים ל"ראייה" צילומית משוללת גוף" ולסיטואציה שבה "התמונה חופשית לחתור למטרות מופשטות" באמת ובתמים.⁴¹

ואולם אם התנאי לאוטונומיה של התמונה הוא טכנולוגי, איך הוא יכול לסמל מופרדות "אוטולוגית" אתית או מוסרית? האם השימוש בטכנולוגיה מאותת

“אוטומטית” על טענה אונטולוגית? אם אכן ההיטמעות בתצלומיו של גורסקי היא בעיקר אפקט טכני (גם של מניפולציה דיגיטלית), כניגוד לאפקט אמנותי, במה שונים תצלומיו מסרטים, שבהם ישנו “מפלט” מן התאטרון אבל לא “ניצחון” עליו? אם אין אפשרות טכנית ותפיסתית להדדיות, איך אפשר להימנע מן הצופה? “לקטוע” את הצופה הוא דבר־מה חזק הרבה יותר מליצור את ה־“אשליה” כי הוא נעדר. במקרה של יצירת “אשליית” ההעדר, הצופה הוא מרכיב במעשה הייצוגי, ואילו במקרה של “קטיעת” הצופה הוא אינו כזה. מבחינה זו, תצלומיו של גורסקי הם אי־תאטרליים, לא אנטי־תאטרליים. פריד מודע לכך כשהוא קובע “שההיטמעות אצל גורסקי היא באופן קבוע ‘שטוחה’ או מכנית; בשום מקום אין היא נתפסת כמרמזת ולו על שמץ של מופנמות או עומק נפשי מצד הסובייקטים האנושיים שלו”.⁴² אבל אם כך הם פני הדברים, כיצד אפשר להשתמש במונח הזה בנוגע לעבודתו של גורסקי? אם ההיטמעות נעשתה “שטוחה” כל כך, איך היא יכולה לתפקד בתור אמצעי ל־“הזדהות” או התעלות? אם היא הפכה לעוד אמצעי של הזרה, דומה כי השימוות הביקורתית שלה התרוקנה מתוכן לחלוטין.

בעיה דומה עולה גם בניתוח של פריד למחשבות על הצילום של רולאן בארת, שבו ההיטמעות עוברת “אונטולוגיזציה”. פריד מציע קריאה של מושג ה־“פונקטום” אצל בארת במונחים של אנטי־תאטרליות, כפרט שאין לראותו כאילו הוא מיועד לצופה. עבור בארת, התנאי לחוויית ה־“פונקטום” הוא שהוא יראה – אך לא יִרְאָה – כאילו סודר במתכוון על ידי הצלם. ה־“פונקטום” הוא אפוא פרט שהיה חלק מן האירוע הצילומי, ושהצלם לא היה יכול שלא לצלם אותו. עבור פריד זה סימן לטענה אנטי־תאטרלית, דרישה שהתצלום “יישא בחובו מעין ערבות אונטולוגית לכך שהוא לא יועד להיות כך על ידי הצלם – דרישה שמרחיקה לכת הרבה יותר מכל מה שנמצא אצל דידרו”.⁴³ בארת מפתח את המושג “פונקטום” בתור חוויה של אינטנסיביות טמפורלית – הוא מביט בדיוקן מאת אלכסנדר גארדנר (Alexander Gardner, 1821-1882) של לואיס פֵּיין, שצולם לפני שנתלה על חלקו ברצח לינקולן, בחושבו “הוא עומד למות”; ואילו פריד מפרש את המושג “פונקטום” בתור “עֶרְכּ לֵאנטי־תאטרליות” משום ש־“התחושה של משהו כנחלת העבר [...] אינה יכולה להיתפס על ידי הצלם”.⁴⁴ ואולם תחושת האי־חפיפה הזמנית בין עבר להווה היא דבר־מה שמתרחש בכל תצלום: בעיני בארת זה הדבר שמסמן את הייחודיות האונטולוגית של הצילום. האם פירושו

42 שם, עמ' 173.

43 שם, עמ' 102.

44 שם, עמ' 104.

של דבר הוא שכל הצילום, כמו הקולנוע, הוא "מטבעו" אנטי־אטרלי? הדבר נכון גם בנוגע לפרט הלא־מכוון, הנובע מכך שהצילום הוא צורה "אוטומטית" של תיאור, ולפיכך בכל תצלום יש אפשרות פוטנציאלית לפרט לא־מכוון.⁴⁵ בעיני בארת, הדבר אינו מהווה בעיה שכן הוא ממשיג את ה"פונקטום" בתור סובייקטיבי באופן שאינו ניתן לצמצום – לא הפרט הוא הקובע, אלא השפעתו הייחודית על אינדיבידואל ייחודי. לפיכך, לכל התצלומים יש פוטנציאל להפעיל את חוויית ה"פונקטום", אבל במציאות רק תצלומים ייחודיים עושים זאת בגלל מצבו הפסיכולוגי של המתבונן, הביורפיה שלו וכן הלאה. הטקסט של בארת אינו מניח את קיומו של "המתבונן", אלא של מתבונן אחד יחיד ומיוחד – הוא עצמו. הניתוח של פריד "מתרגם" באופן מסורבל את ההתמודדות הבלתי־אטרלית במפורש של בארת עם היחסים בין צופה ייחודי לתצלומים אינדיבידואליים לכדי תיאוריה אסתטית כללית של האנטי־אטרליות, המתעקשת על ה"אוטונומיה" של התמונות. דבר אחד הוא לטעון כי הצילום הוא מדיום אונטולוגי (בניגוד למדיום אמנותי) בגלל יחסו האינדקסי הייחודי אל הממשי; ודבר אחר הוא לטעון כי הוא אנטי־אטרלי "מבחינה אונטולוגית". טענתו של בארת איננה אסתטית או מייחסת־ערך – לאמתו של דבר, היא נועדה להתנגד לאסתטיזציה של הצילום – ואילו טענתו של פריד היא אכן כזו. שוב, מה שמוטל כאן על כף המאזניים הוא זכות הקיום הביקורתית של האנטי־אטרליות בתור קטגוריה אסתטית ומוסרית. אם אין היא מומשגת בתור אפקט אמנותי מכוון, איך היא יכולה להציע שיפוטי ערך תקפים בנוגע ליצירות אמנות?

הקטגוריות של פריד פועלות במיטבן כאשר משנים אותן במידה ניכרת, לא כאשר מותחים אותן – לדוגמה, בניתוחו המבריק של שְׁטְרוֹת של דיוקנאות משפחתיים, שאין צורך לומר כי הם שונים מאוד מן הדיוקנאות של רוף, שכן עדיין שמור בהם, גם אם במודוס של התפוגגות, רעיון כלשהו של סובייקטיביות מוכלת בעצמה ואוטונומית.⁴⁶ הפרשנות שלו מרתקת בשל הדרך שבה היא מגייסת הלכה למעשה את רעיון ה"להיראותיות" בתור קטגוריית ביניים, שפועלת גם בניגוד לתאטרליות האינהרנטית של תצלום הדיוקן (העובדה שסובייקטים מביטים למצלמה) וגם נגד האי־אטרליות

45 טענה זו נשמעת גם ב"Critical Response" של ג'יימס אלקינס, המדגים שם שפרשנותו של פריד ל"פונקטום" של בארת דורשת ממנו לטפל בסוגים שונים של תצלומים, לא רק תצלומים אמנותיים הכוללים "פרטים לא־מכוונים". מבחינה זו, הפרשנות שלו אינה יכולה להתיישב עם שום רעיון של "אוטונומיה אסתטית" בנוגע לצילום.

46 לעניין הדיוקנאות המשפחתיים של שטרות, ראו: Benjamin H. D. Buchloh, "Portraits/Genre: Thomas Struth", in *Thomas Struth: Portraits*, Munich & London: Schirmer Art Books, 1997, pp. 150–162

האוטומטית של המדיום. פריד מצביע על כך שבדיוקנאות של שטרות הסובייקטים אינם מוצגים או מועמדים על ידי שטרות, אלא מציבים את עצמם ומתבקשים להביט למצלמה, ולא אל שטרות, שאינו עומד מאחורי המצלמה. שטרות גם מאריך ככונה את זמן החשיפה ומצלם תצלומים רבים. הדיוקנאות שלו מקשרים באופן פורה את המקום שהאינדיבידואל לוקח לעצמו בישות הפסיכולוגית של המשפחה עם הדרך שבה הוא מציג את עצמו במודע בפני המצלמה. לפיכך, פריד טוען כי כל דיוקן מציג שני צירים משלימים: האחד צדי, ששוכן כולו בתמונה ומתייחס ל"יחסים בין בני המשפחה, והאחר ניצב לו ומייצג את המבט החזיתי הנמשך מן התמונה אל הצופה. ציר המשפחה "ניכר בחוסר מודעות", ולעומתו "ציר הפנייה אכן ניכר במודעות המצולם לכך שמצלמים אותו". כיוון שכך, "ההיגיון של ההיטמעות הוא כזה, שככל שעזה יותר מחויבותם של המצולמים לתהליך הזה, כך הם בהכרח מודעים פחות לרשת החובקת כול של יחסים משפחתיים".⁴⁷ כאן חוויית ההיטמעות קשורה לעובדת ההיראות באופן שאינו מרמז על הרגשת פנימיות אלא על תחושה עזה של התרכויות בהצגה. פריד מציג טיעון משכנע דומה בנוגע לדיוקנאות של דייקסטרה, הפועלים במרווח שבין כוונה לאפקט, בין ההתרכויות של הסובייקטים בהופעתם החיצונית להתרכויות במצלמה ומה שמתגלה עליהם למרות או בגלל המודעות שלהם. הניתוח של פריד משכנע, משום שבמקום להרחיב את האנטי-אטרליות באופן א-היסטורי, הוא מזהה את התנאים ההיסטוריים החדשים של העמידה בפני מצלמה ושל ההתבוננות.

ברור כי בימינו, הצילום כבר אינו מתפקד בתור "אובייקט תיאורטי", שבהקשר של הפוסט-מודרניזם, כפי שקראוס קובעת, הביא לשקיעת רעיון המדיום. לנוכח הידחקותו של הצילום מפני הדימוי הדיגיטלי, דומה כי קראוס ופריד מציעים תפקידים מנוגדים לצילום העכשווי. קראוס טוענת כי על רקע מצב ה"פוסט-מדיום", "הצילום מתפקד בניגוד לכיוונו הקודם, של הרס המדיום, ונעשה [...] אמצעי של מה שעלינו לקרוא לו אקט של המצאה מחדש של המדיום".⁴⁸ בעודה מתמקדת בעבודתו של ג'יימס קולמן (James Coleman, נולד 1949), היא מראה כי דווקא בגלל התיישנותו של הצילום הוא יכול לפתח כשרים "גאולתיים" ורבי דמיון בתוך התמיכה הטכנולוגית, שלא יתפקדו "כתחייה שלו עצמו, ואף לא כתחייה של אף לא אחד מן המדיומים הקודמים של האמנות, אלא של מה שפּנְיָמִין דיבר עליו בעבר כריבוי ההכרחי של האמנויות". קראוס שבה אפוא ומגייסת את רעיון המדיום על מנת להרחיק את עצמה

Fried, *Why Photography Matters*, pp. 202-203 47

Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry* 25, Winter 1999, ראו: 48

מכל "רעיון מאוחד של האמנות".⁴⁹ מנגד, פריד טוען כי הצילום העכשווי מוכיח (אונטולוגית), שוב, את הרעיון המודרניסטי שלו על ייחודיות המדיום, שכעת יש להבינו לא כמונחים של מגבלות אמפיריות אלא של "כוונה אמנותית" ומושג א-היסטורי כללי של "תמונתיות". הצילום חשוב אפוא בתור אמנות, משום שהוא מוכיח את ערכי המודרניזם בשיאו ותובע לעצמו שנית את אפשרות האוטונומיה האסתטית. ואולם למרות ההבדלים האלה, שניהם עדיין מקשרים את המעמד הביקורתי של הצילום עם רעיון מחודש של המדיום. השאלה היא אם זו הדרך הפרודוקטיבית לעסוק בתפקיד הצילום באמנות העכשווית, שכיום הצילום כרוך בה במה שז'אק ראנסייר מכנה "חלוקת החושי", כלומר – בבעיות של "אמת" ו"בריון" ובפתיחתם של אופקים חדשים של קריאות ונראות.⁵⁰ שאלת המדיום רלוונטית לשיקולים האלה במידה מעטה בלבד, משום שפרקטיקות אמנותיות עכשוויות, על הדגש שהן שמות בכימיו והמצגה (enactment) של מאורעות ועל העניין שלהן באקטיביזם, אינן פועלות עוד מנקודת המוצא של "הקרע הגדול" בין תיאוריות מודרניות לתיאוריות פוסט-מודרניות של האמנות ושל הצילום. מבחינה זו, לא תמיד ברור אם ספרו של פריד – באמצעות בחינה מעמיקה של הצילום ורעיון ה"להיראותיות" – מייצג מאמץ להשאיר מאחור את "הקרע הגדול", או להנכיח אותו עוד יותר.

(מאנגלית: אביעד שטיר)

49 שם, עמ' 305 (הדגשה במקור).

50 ראו: Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, (trans. Gabriel Rockhill), London & New York: Continuum, 2004. לעניין חשיבות עבודתו של ראנסייר לתיאורטיזציות חדשות של האמנות בת זמננו, ראו: Vered Maimon, "The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices", *October* 129, Summer 2009, pp. 85–112.