

הסוואה

אילת זהר

ליצור ערך לקסיקלי [to lexicalize] פירושו להפריד פריט לשוני מהמערכת הדקדוקית שאליה הוא שייך [ולחברו] לקונבנציות של דקדוק אחר. גיאטרי צ'קרבורטי ספיבק¹

תוצאת החיקוי היא הסוואה [...] אין זו שאלה של יצירת הרמוניה עם הרקע, אלא ביחס לרקע מוכתם [bigarré], להיעשות בעל כתמים [se faire bigarrure]. ז'אק לאקאן²

הסוואה (camouflage) היא מושג צעיר יחסית, שהופיע לראשונה בשפה האנגלית (בהשאלה מן הצרפתית) ביולי 1917, בדיווח ממלחמת העולם הראשונה שתיאר את אופני ההסתרה של כוחות צרפתיים ואת השימוש באסטרטגיות עקיפות כאמצעים ללחימה מתוחכמת.³ בהמשך לתיאור זה, הממוקם בתוך הקשר צבאי, אני מבקשת להתייחס אל פעולת ההסוואה כאל ניסיון להתחמק מן המבט הפאנאופטי המתקיים בתוך מערכות יחסי כוח: הניצוד מבקש להסתתר ממבטו של הטורף, הקורבן מתחמק ממבטו של התוקפן – בין שהדברים קורים במרחב הביולוגי, הצבאי או הפוליטי. לאור זאת, הדיון שאני מציעה במושג הסוואה מבוסס על יחסי הגומלין בין הסוואה, נראות, היטמעות, פרשנות הנראות וצילום. הטיעון המרכזי נוגע בשאלת היכולת של פרקטיקת ההסוואה לחתור כנגד המבט בכלל⁴ וכנגד המבט הצילומי בפרט.⁵ בהמשך, ההסוואה מערערת גם על מושגיו והנחותיו של המבט ההגמוני והאופן שבו הוא משליט סדר במרחב (המחורץ).⁶ בהקשר הפוליטי אני דנה בהסוואה כמנגנון המאפשר להתחמק משליטת המבט השלטוני, ההגמוני. ההסוואה היא פעולה פוליטית כשהיא ניצבת כתנועה חתרנית וסמויה של התחמקות והסתרה, מעבר מתחת לרדאר של מנגנוני שליטה שונים. לפיכך היא מאפשרת היעדרות (פסיבית) מן המבט השליט, ומתוך היעדרות זו נוצרת בפועל התנגדות למשמע, או היעלמות ואי-נוכחות בתוך השדה, תוך שימוש באמצעים שונים של הטעיית הראייה או הטעיית הפרשנות שמטרתה התנגדות ובריחה מכוחו של השלטון.

כדי להרחיב את הדיון אתמקד בתיאוריות של ההסוואה והמבט כפי שנוסחו בתחילה בהקשר הביולוגי ובהקשר הצבאי, תוך שימוש במושגים הלקוחים מן הפילוסופיה של ז'יל דלז ופליקס גואטרי – הדיון במרחב השליטה ההגמוני (חלל מחורץ) – והתקתם אל ההקשר של תיאוריה פוסט־קולוניאלית.⁷

השימוש במושג הסוואה נעשה מתוך הבנה שזו פעולה המונעת את האפשרות להיראות: היא פוגעת במערך הכוחות הפועלים בשדה נתון באופן שבו ניטלת מן המבט השולט – של התוקף או

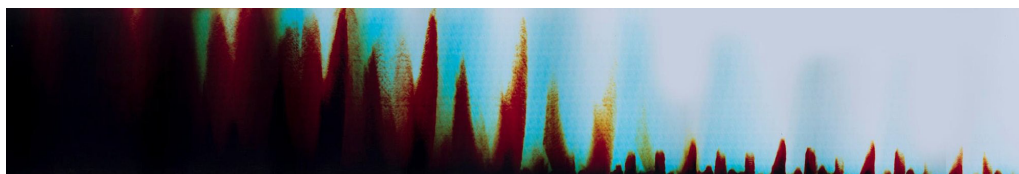
של בעל הכוח – האפשרות להבחין בנוכחות במרחב. בשל כך יש בהסוואה ממד חתרני, המבקש לפרק את יחסי הכוח המובנים סביב המבט ביחס למי שמביט ומה שהוא רואה. ההסוואה חותרת תחת שליטתו של המבט המייצג עמדת כוח, כאמצעי להיעלמות משדה הראייה שלו ולהישרדות בתנאים של דיכוי או אי-שוויון קיצוני. מתוך כך, הטקסט הנוכחי מבקש להרחיב את גבולות הדיון המקובל בהסוואה (בשדה הביולוגי ובפרקטיקות צבאיות) כדי לטעון כי ההיעלמות מן המבט, המתואר במושגים סימבוליים כמו מבט הגמוני או מבט פאנאופטי, מתפקדת באופן דומה בתוך מערכות של יחסי כוח שבהן נוצרת שליטה דרך מבט בקורבן (אנושי) נשלט או מוכפף, ומתוך כך נוצרת למעשה האפשרות לדיון לקסיקלי-פוליטי במושג ההסוואה. בהמשך אשתמש במושג הסוואה בהקשרים הפוליטיים והפוסט-קולוניאליים כפועל יוצא המתאר את השליטה במבט כאמצעי כוחני המתקיים בכל אחד מן התנאים או השדות שמנתי לעיל (הביולוגי, הצבאי, הפוליטי והפוסט-קולוניאלי) כמרחבים (או שיחים) שמתקיימים בהם יחסי כוח מורכבים. מכאן עולה השאלה אם היכולת הגלומה בפרקטיקת ההסוואה ליצור עיוורון אצל בעל המבט השולט/הכובש טומנת בחובה גם אפשרות משבשת, כזו שפועלת נגד ההנחות המובלעות בתהליך הצפייה והזיהוי של הקורבן, הן בשדה הראייה והן בפרקטיקות של תיוג מזהה (פרופיילינג). האם עיוור (blinding) השולט הוא פעולה חתרנית שהופכת את יחסי הכוחות וחשיבותה קריטית להמשך הקיום? בהמשך לשאלות אלו, אבקש לברר כיצד הצילום, כשלוחה של המבט, ממוקם בתוך מערכת היחסים הזאת, ובאיזו מידה הוא שותף לעיוור זה.

טענתי המרכזית במאמר היא כי השימוש בצילום כחלק מתהליך יצירתן של אסטרטגיות הסוואה שונות, ומנגד, השימוש בצילום כאמצעי לזיהוי ההסוואה, חושף את הכשל המובנה המוטמע במבט, ומנכיח את האופן שבו אנחנו מקדימים ידיעה וציפייה למה שהעין מוסרת. ההסוואה, כך אטען, חושפת את נקודת העיוורון של המבט, ומבטאת למעשה את המהותנות התודעתית המובנית במבטו של המתבונן. עוד אטען כי ההסוואה היא פרקטיקה מפורת ולא ממקדת. לפיכך האפרטוס הצילומי, המבוסס על מנגנון הראייה הממוקד בנקודה מרכזית, נכשל ביכולת לזהות או לחשוף את המוסווה (שמצוי במצב של היטמעות בחלל). חוסר יכולתו של הצופה להבחין בקיומו של המוסווה יוצר חוויה של התפרקות והיטמעות בחלל, שדומה לחוויה סכיופרנית בצדו של המוסווה (כפי שמושג זה מוגדר ובא לידי שימוש בעבודתם של דלז וגואטרי).⁸ כהרחבה לכך אטען כי כל מצב שבו החלש, הקורבן, המוכפף או הכבוש אינו מזוהה על ידי מבטו של התוקף, הטורף, השליט או הכובש מהווה פוטנציאל להתחמקות, להישרדות ולדה-קונסטרוקציה של מבנים קיימים של נורמליות (שתוצאתם סכיופרנית/סכיואנליזה), תוך הבניה מחודשת של קיום החומק מן המודלים הקיימים ששורטטו ועוצבו בידי המערך ההגמוני האוחז במבט השליט (הכובש או בעל הכוח). הסוואה, כפי שהיא מובאת לדיון כאן, מופעלת לרוב דרך שתי אסטרטגיות מרכזיות: האחת היא היעלמות חזותית, הקשורה באי-יכולתו של המבט לזהות את מושאו באמצעים חזותיים תלויי מבט, ולפיכך אני מכנה זאת הסוואה רטינילית; האסטרטגיה השנייה אינה קשורה באי-נראות פיזית, אלא באי-יכולתו של הצופה לפרש את מה שנראה, ואותה אני מכנה הסוואה זהותית. שתי האסטרטגיות, כאמור, מופיעות בטבע, בפרקטיקות

הצבאיות ובמרחב השליטה האזרחי, ולפיכך בדיון הנוכחי אבקש להראות כיצד הצילום ושתי אסטרטגיות ההסוואה – הרטינלית והזהותית – כרוכים זה בזה במנגנונים של ראייה, אי-נראות והיעלמות (מן המבט).

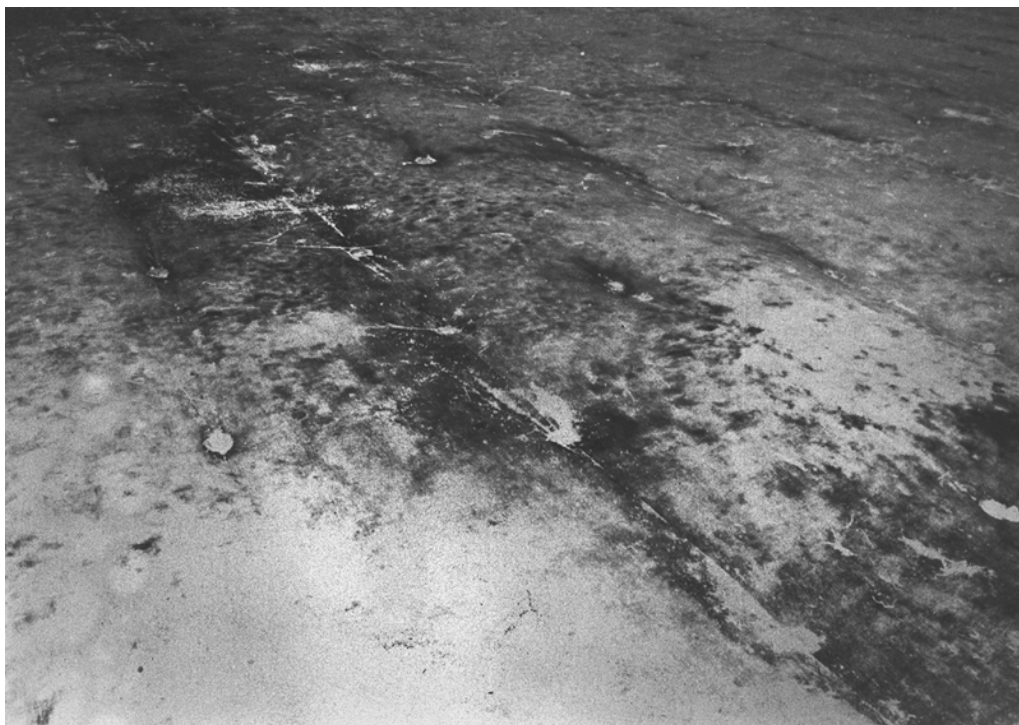
הסוואה רטינלית: פני השטח והיטמעות

הסוואת פני השטח של אובייקטים בדיגום צבעוני מודפס או תלת-ממדי (כמו למשל חליפת גילי, Ghillie suit) צמחה מתוך השימוש בצילום והדיון סביב אי-נראות בהקשרים של זואולוגיה ולימודים צבאיים (איור 5). תפיסה זו מייצגת ביסודה את ההסוואה כפרקטיקה שנועדה להעלים את האובייקט נוכח המבט השולט במופעיו השונים (צילום אוויר, CCTV וכו'), על ידי שימוש באפשרויות שונות של צבעוניות מסתירה (concealing coloration), אנטי הצללה (counter shading), ודיגום מוחק (obliterating patterning). כל אלה עושים שימוש בממד הרטינלי של המבט. ההסוואה יוצרת חיזיון הנראה לעין המתבוננת כמבנה מוכתם (mottled) שחוזר על עצמו, ובתוך כך האובייקט יכול להיעלם אל תוך הרקע בפעולה של השטחה.



איור 1: אדם ברומברג ואוליבר צ'נארין, "היום שבו אף אחד לא מת". הדפס צבע ייחודי, 76.2X600 ס"מ. 2008. באדיבות האמנים וגלריה ליסון, לונדון.

האסטרטגיה השנייה, הזהותית, מבוססת על עקרונות של חיקוי (mimicry) והטעיית העין (trompe l'oeil), והיא מתרחשת כשנוצר מתח בין זהות חיצונית ופנימית, בין מטרה מוצהרת לבין כוונת הפעולה, כיוון שהצופה מתבונן ואף מזהה את האובייקט הנצפה, אך אינו מזהה את המשמעות הטמונה מעבר לנראה. הנחה רווחת בהיסטוריות של הצילום היא כי צילום "רואה" את העולם, ולפיכך העולם הנראה זהה למה שהצילום מראה: רולאן בארת דן במתח הזה במחשבות על הצילום,⁹ וילם פלוסר עוסק בכך בלקראת פילוסופיה של הצילום,¹⁰ ואילו קנדל וולטון קבע כי הצילום הוא "חלון אל העולם", אך הוא מתפקד כמנגנון שקוף שמתוכו עולה דימוי המציאות. כיוון שמנגנון הייצור הצילומי אינו נוכח בצורה מובנית בדימוי הסופי, הוא מכנה את הצילום תמונות שקופות.¹¹ הדיון במה שהצילום אינו יכול לראות (ולהראות) הוא חדש יותר, ומופיע בעיקר בקרב אמנים מושגיים עכשוויים, המבקשים להנכיח את פעולתו של מנגנון הצילום מעבר למטרת "התצלום המראה את העולם", למשל בעבודותיהם של אדם ברומברג ואוליבר צ'נארין בחשיפת סרט צילום באופן מקודד ומבוקר (איור 1), בעבודותיו של וליד בשטי העוסקות בתוצר של העברת סרט צילום דרך מכונות רנטגן בשדות תעופה, בתצלומיו של טרבור פאגלן במעקב אחר מזל"ט, או אצל דאיסוקה יוקוטה, בצילום ופיתוח חוזרים ונשנים עד למחיקת הדימוי (איור 2).¹²



איור 2: דאִסוקה יוקוטה, ללא כותרת 02, מתוך סדרת חצר אחורית, הדפס הזרקת דיו, 37X50 ס"מ. מ. 2011.
באדיבות האמן, וגלריה G/P, טוקיו.

לעומת עבודותיהם של אמנים אלה, היוצרים מחיקה של הדימוי מתוך התרכזות בפעולת הצילום, בפעולת ההסוואה נמחק הדימוי כתוצאה מהאחדה והיטמעות של הנושא אל הרקע. המנגנון הזה עובד הפוך מתהליך הייצוג בציוור האירופי הקלאסי (כמו גם במנגנון הצילום המסורתי): אין יחסי היררכיה בין דמות לרקע (כמו בדימויי פורטרט, למשל); אין מיקוד בנושא; אין ניסיון לייצר אשליה של תלת־ממדיות או נפח של האובייקט באמצעים של תאורה והצללה, עומק שדה ופרספקטיבה. למעשה, כל הפעולות הללו (שנוסחו בתהליכי ייצוג העולם ברנסנס)¹³ עוברות היפוך: שלילת המרחב, מחיקת הנפח, ההשטחה והטמעת האובייקט בסביבה מתקבלות על ידי התערבות במערך ההצללה של האובייקטים ושינוי פני השטח שלהם תוך יצירת הדמיה של פני השטח, או דיגום על פני "עור" כסימולציה של הסביבה שבה הם נתונים, כפי שיורחב בהמשך. כך נוצרים שני רבדים של הידמות: מצד אחד סימולציה – חזרה ממוצעת שיוצרת דמיון עקרוני לצבעוניות ולמקצב הפיזור של הצבעים בפני השטח של אזור ההטמעה, ומצד שני חיקוי – חזרה רפרזנטטיבית, מימטית של צורות ואובייקטים המצויים בסביבה. "תוצאת החיקוי היא הסוואה", אמר ז'אק לאקאן בסמינר ה־11, כשחקר את מהותו של המבט: "החיקוי מגלה את המובחנות של דבר ממה שיכול להיות עצמו, החבוי מאחוריו. תוצאת החיקוי היא הסוואה, במובן הנוקשה ביותר של המילה. אין זו שאלה של יצירת הרמוניה עם הרקע; אלא ביחס לרקע מוכתם, להיות בעל כתמים – בדיוק כפי שמשמשים בטכניקת ההסוואה במלחמה".¹⁴

בהקשר הביולוגי עלה לראשונה מושג ההסוואה בדיון של דרווין במוצא המינים, שבו הוגדר הצורך של אורגניזם להידמות לסביבתו כמנגנון הגנה הכרחי להישרדות:

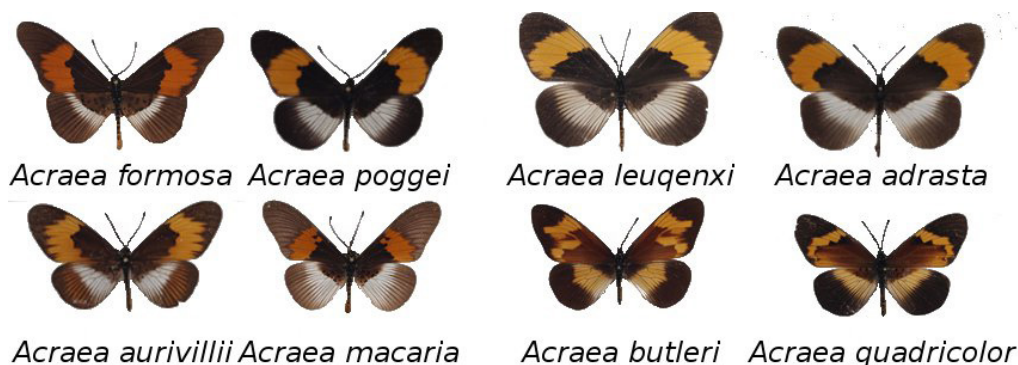
אף על פי שהבירור הטבעי יכול לפעול רק באמצעותו ולמען תועלתו של כל בעל חיים, עשויים תכונות וחלקים, שהם אולי קלי-ערך ביותר בעינינו, להיות גם הם מופעלים על ידו. כשאנו רואים, שחרקים אוכלי עלים הם ירוקים, וחרקים אוכלי קליפת עץ הם אפורים-מנומרים; התרנגול האלפיני הוא לבן בחורף, ולפסיון האדום צבע האברש; אין להימנע מן הסברה, שגוונים אלו מועילים הם לציפורים וחרקים ושומרים עליהם מפני סכנות. עופות הציד היו מתרבים עד לאין-ספור, אם לא היו נשמדים באיזו תקופת חיים שהיא; ידוע שהם סובלים מאד מציפורי טרף; והנץ תר אחר טרפו על פי חוש הראיה.¹⁵



איור 3: ואנדלנדס בלאט, חרק עלה, 2006 (*Phyllium bioculatum*). מתוך אתר וויקיפדיה, ברשות הציבור.

תפיסתו של דרווין מציעה אפשרות של מעשה חיקוי בקרב בעלי חיים, ומעידה שדרווין ייחס להם יכולת יצירתית ודמיון – ובכך עורר עליו ביקורת בקרב הקהילה המדעית.¹⁶ גישתו זו עמדה בניגוד לעמדה האריסטוטלית המקובלת, הרואה במעשה החיקוי את לב האנושיות ומה שמבחין אותה מעולם החי, "[...] שהרי החיקוי מוטבע באדם בילדותו, והוא נבדל מבעלי חיים אחרים בכך שהוא החקיין שבהם, והוא רוכש את ידיעותיו הראשונות דרך החיקוי [...] – קרי שהלימוד נעשה בדרך של 'חיקוי מודע', וחזרה על מודל, תצורה או תפיסה קיימת".¹⁷

עמדתו של אריסטו מנוגדת לזו של אפלטון, שהתייחס למתח בין מקור לחיקוי כאל מתח בין אידאה למימושו בייצוג: "בעניין הצייר: המנסה הוא לדעתך לייצג את ההווה ההיא עצמה של כל דבר ודבר, כפי שהיא טבועה בטבע הדברים; או – את מעשה ידי האמנים?" את מעשי ידי האמנים, אמר.¹⁸ אריסטו טען באותו הקשר כי גם האמנות היא מעשה חקייני, מימטי, מעין חיקוי של החיים עצמם.¹⁹ עם זאת, ובניגוד לדיון על יחסי החיקוי בין העולם ה"אמיתי" והחיקוי בתרבות, הכתיבה בת"ימינו מפרקת לחלוטין את ההקשר הזה של יחסי היררכיה ומציבה במקומם יחסי "חיקוי של חיקוי": במאמרו של הומי באבא, למשל, נזכרים יחסי כובש-מוכפף כיחסי חיקוי המבטלים את מעמדו של המקור,²⁰ וג'ודית באטלר מתייחסת לחיקוי חוזר ונשנה כאל מה שמגדיר את מבנה היחסים המגדריים.²¹



איור 4: חיקוי מילריאני של פרפרי אצריאה. באדיבות פרופ' ג'יימס מאלט, אוניברסיטת הארוורד.

שני חוקרים חשובים בהקשר זה במחקר הביולוגי הם הנרי וולטר בייטס (Bates) ופרידריך מילר (Müller), אשר הגדירו שני סוגים מרכזיים של חיקוי: בייטס מדבר על מודל ("מקור"), בדרך כלל פרפר רעיל, שמינים לא-רעילים מתחזים אליו כדי להתגונן מטורפים המתרחקים מבעלי חיים רעילים שצבעיהם בוהקים. מילר, לעומתו, מדבר על עקרון חיקוי שונה בתכלית: מינים רבים של פרפרים, ממשפחות שונות וממוצא גנטי שונה, נדמים אחד לשני כדי ליצור להקה גדולה שהטורף הפוטנציאלי אינו מסוגל להבחין בפרטיה. במצב כזה הקטל נחלק בין המינים השונים, וכל אחד מן המינים הנדמים זה לזה נפגע פחות (איור 4).²²

אחד ממבקריו הראשונים של דרווין היה ניטשה, אשר בז לרעיון שאדם אמיץ, גבר בעל עוצמה וכוח, יחפש דרכים להתגוננות והסתרה. ניטשה הבין אנלוגיה זו שבין סלקציה טבעית לסלקציה מלאכותית באופן מילולי עד כדי פרשנות פסיכולוגית, וזו השפיעה גם על עמדתו הפוליטית.²³ בתוך כך, ומתוך החזרתו של הגוף אל לב השיח הניטשיאני, ראה ניטשה בחיקוי – טבעי או נרכש, מודע או לא מודע, אינסטיקטיבי או אינטלקטואלי – ניסיון של החלש להיאבק בחזק בדרכים בלתי כשרות. את ביקורתו על המדע תרגם ניטשה באופן ישיר להשוואה בין התנהגות אנושית לבין דיסציפלינות מדעיות, ויצר חיבורים והמשכים בין התנהגות אנושית להתנהגות חיתית. ניטשה נעזר בהיסטוריה של הטבע כדי להבין את ההתנהגות האנושית, בדיוק כשם שדרוויין נעזר בגיאולוגיה ובחקר מאובנים כדי לנסח את התפיסה האבולוציונית; את ההשוואה

של הדוב הארקטי הלבן הוא ראה ככניעה מראש (לפחות באופן חלקי),²⁴ ובהתאם לכך ביקש למצוא בדרוויניזם רמזים להתנהגות האנושית שקדמה לתרבות, משהו בנוסח הפרא האציל של רוסו. בעזרת "הפסיכולוגיה הדרוויניסטית" שאימץ, חיזק ניטשה את ביקורתו על "תרבות העדר", שעמדה לשיטתו בסתירה לאינדיבידואל האמיץ שביקש לקדם, ולעג לתרבות הפועלת מתוך "מודעות". הוא זיהה את ההסוואה כסימן של חולשה וראה בה מעשה פוליטי ריק מתוכן.²⁵ עמדתו של מילר, המסבירה את התנהגות הפרפרים כ"חיקוי הדדי" ללא צורת מקור כלשהי, קרובה בגישתה לדיון העכשווי במושג "חיקוי של חיקוי" במדעי הרוח, כפי שהוא מופיע בכתביהם של בודריאר, דלו, באטלר ובאבא. מושג זה תורם תובנה נוספת, כזו המבקשת לחתור כנגד יחסי מקור-חיקוי במובנם ההיררכי ולהציע אפשרות נוספת של פירוק: בודריאר הציע את מושג הסימולקרה כדי לתאר מצב שבו החיקוי מתרחק ממקורו במידה כזו שכל שנותר ביחסים אלו הוא שמץ של דמיון כללי, ולא ייצוג דומה כפי שהוא מתקיים ביחסי רפרזנטציה (מימזיס/חיקוי):

שוב אין מדובר בחיקוי בהכפלה, אפילו לא בפרודיה. מדובר בהמרה של הממשי בסימנים של הממשי, כלומר בפעולת התקה של כל תהליך ממשי באמצעות כפילו התפקודי [...] מעתה מוגן ההיפר־ממשי מפני המדומיין ומפני כל הבחנה בין הממשי למדומיין ואינו מותיר מקום אלא לחזרה המסלולית של דגמים ולהתחוללות סימולטיבית של הבדלים.²⁶

דלו, לעומתו, פיתח את הדיון בסימולקרום תוך קריאה בדיון האפלטוני – אשר עוסק, כפי שצינו לעיל, בעיקר במתח שבין ייצוג לחומריות המנוגדים למודל האידיאלי, ומתוך כך הוא פונה לדון במושג הסימולקרום.²⁷ המודל של דלו, לעומת זה של אפלטון, ובניגוד למודל הסימולקרה של בודריאר, טוען כי בין חיקוי לחיקוי יש המשכיות ויחסים משלימים (מתוך היעדרו של המודל האידיאלי, או המקור), שכן יש כאן מהלך חוזר ונשנה שבו כל חיקוי הוא העתק של חיקוי אחר. דלו טוען כי אפילו אפלטון זיהה את ההבדל בין החיקוי לסימולקרה: ממצב שבו אובד היחס בין חיקוי למקור, וההעתקים השונים עובדים כמתכוונים זה על פי זה, למצב שבו הסימולקרה אינה אלא חיקוי של חיקוי – אולם הוא הסתייג מתצורה זו.²⁸ בניגוד לעמדתו של אפלטון, דלו מציב את הסימולקרה כמצב מוחלט של יחסי חליפין שאין בו קדימות של מקור או אידיאה, אלא רק יחסי גומלין בין חיקויים והעתקים (בדיוק כפי שנוסח הדיון בחיקוי המילריאני), או אם להשתמש במטאפורה האפלטונית עצמה – אין עוד שמש (מקור האור), אלא רק צלליות הנעות בתוך המערה.²⁹ בהמשך למודלים האמורים, באטלר מגייסת טיעון זה של "חיקוי של חיקוי", של חוסר מקור, כדי לתאר את המצב המגדרי כמצב של חיקוי. ההתנהגות המגדרית, לטענתה, נוצרת מתוך מוסכמות ומודלים הנובעים מתובנות תרבותיות ספציפיות של "נשיות" ו"גבריות".³⁰ באבא עושה בכך שימוש כדי לתאר את יחסי החיקוי בהקשר הקולוניאלי, ומראה כי בעקבות הציווי ללמוד ולהפנים את תרבותו של הכובש האירופי, חיקוי השליט בידי המוכפף גורם למעשה לפירוק ההיגיון המוטמע בדרישה לחיקוי ולחזרה, ומחצין את מופרכותה של ההנחה בדבר מקורות (של הכובש) וחיקוי (של המוכפף). החיקוי חושף כי אותה מקורות כביכול היא בעצמה העתק וחזרה על קונבנציות תרבותיות מוסכמות, ולא אמת מוחלטת או מקור אוטונומי.³¹

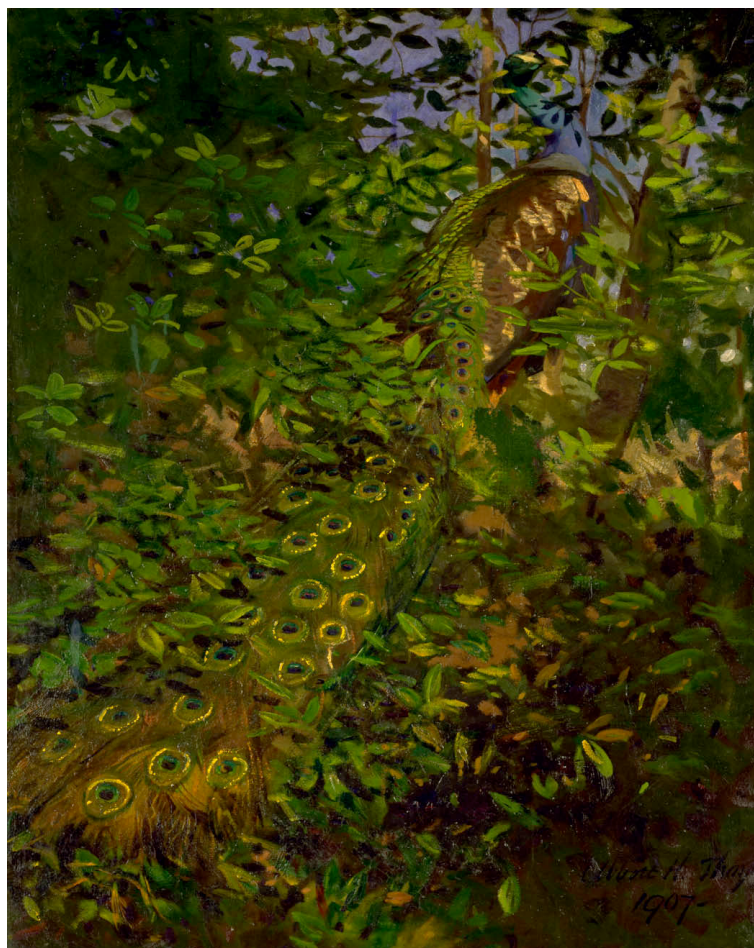


איור 5: ניר עברון, Composite (Jungle). הדפסת דיו פיגמנטית על נייר ארכיוני, 87X120 ס"מ. 2013.
באדיבות האמן

הדיון בחיקוי ללא מקור, או בסימולציה של המרחב והצגתה על פני השטח של האובייקט הנעלם מן המבט, יכולים לשמש כמבוא מושגי להבנת ניסוחם של חוקי ההסוואה ואסטרטגיות ההיטמעות במרחב החזותי. חוקים אלו נוסחו לראשונה על ידי אבוט הנדרסון תאייר, האדם שניתח והגדיר את דרכי ההבניה של ההסוואה הרטינלית ושל פני השטח.³² תאייר היה צייר ריאליסטי, ניאורקלאסיציסטי בהכשרתו, וצפר חובב. בחיבור שבין השניים הוא ביקש להבין את פשר צבעוניותן של ציפורים (וחיות אחרות) דרך כישוריו כצייר, אם כי בעבודתו הוא עשה שימוש נרחב בצילום. ניתוח תהליך העבודה שלו והמסקנות שאליהן הגיע כשניסח את ההסוואה מעלה כי לצילום היה מקום מכריע בהתפתחות מחשבתו: החל במונוכרומטיות של התצלום, המייצרת רדוקציה של גאמות הצבע השונות לכדי אפשרות כרומטית אחידה; עבור בשימוש בהצללות "מזויפות" ובכתמי צבע חורגים כדי לפגוע בקו המתאר ובצלליתו של האובייקט הנצפה; וכלה ב"חיבור" האובייקט המצולם אל הצבעוניות והטקסטורה של הסביבה שבה הוא נתון. תאייר טען כי בניגוד לחיקוי, ההסוואה איננה חזרה או ייצוג מחודש של דימוי מסוים (כמו למשל חרק הדומה לענף, או זחל המדמה עלה (איור 3); בעולם של הסוואות, צבעי ההגנה הם חזרות עקרוניות על מאפיין של הסביבה, ואינם ייצוגים של ממש אלא סימולקרות, למעשה. נראה אפוא כי הגדרת הסימולציה בגרסתו של דלז משקפת היטב את עמדתו של תאייר. הוא עצמו לא הזכיר את הצילום ככלי עבודה חזותי, אולם הצילומים הרבים בספרו צביעה מסווה

בממלכת החי שראה אור בשנת 1909 מנכיחים את חשיבותו של מדיום הצילום בדרכו של תאייר אל עבר תיאוריית ההסוואה.³³ הספר היה פרי עבודת מחקר בת חמש-עשרה שנים של תאייר ובני ביתו, והובאו בו עשרות דוגמאות לאופן שבו חיות מוסוות בטבע באמצעות צבעי גופן. היו בו ציורים של אבוט האב וג'רלד הבן, צילומים מטופלים, שימוש בשבלונות, מודלים מעץ וממתכת, ועוד שיטות וסימולציות של מצבי הסוואה.

מתוך חיבתו הגדולה לסגנונות הציור הקלאסיים נסע תאייר לפריז ב-1874, שהה בסטודיו של ז'אן-לאון ז'רום עד 1879, ושם התוודע לתורת הצבע ולפרקטיקות שחיברו בין ציור לצילום.³⁴ לכך הוא הוסיף את החיבור בין תיאוריות צבע לבין הניתוח הדרוויניסטי של הישרדות, וטענתו הגורפת היתה כי כל החיות כולן – גם אלו שצבעיהן בוהקים – הן למעשה מוסוות: מה שיכריע את צבעוניותן הוא הצורך להיעלם ברגע המכריע של סכנת מוות מידי טורף אלים, והיכולת לעזור את הטורף או להיעלם ולהיטמע אל תוך המרחב באותה שנייה הוא הדבר שקובע את הצבעוניות.³⁵



איור 6: אבוט הנדרסון תאייר וריצ'רד מרימן, "טווס בין העצים", שמן על בד, 114.9x92.4 ס"מ, 1907. המוזיאון לאמנות אמריקאית, מכון סמיתסוניאן, וושינגטון

הטווס למשל, הסביר תאייר, חי בדרך כלל באזורים פתוחים ושטוחים, אך ברגע של איום הוא יכול להסתוות ולהיעלם בתוך עלוות היער (איור 6). תפיסה זו של הרגע המכריע בציד מקבילה לתפיסת הרגע המכריע בתיאוריה שפיתח אנרי קרטייה-ברסון בשנות החמישים של המאה העשרים, כאשר הסגנון של צילום חטף (snapshot)³⁶ היה בשיאו. תפיסה זו, המצביעה על הקשר ההכרחי שבין לכידת הרגע המכריע בצילום (כאמת המופתית של התהליך) ובין הרגע המכריע בציד – רגע המוות, או ההימלטות ממנו – שבריר הזמן ההכרחי שתאייר עוסק בו – יוצרת חיבור עקרוני בין שני התהליכים: ההסוואה יוצרת לשבריר שנייה היעלמות ואי-נראות המאפשרת לבעל החיים להימלט על נפשו, בדיוק כשם שהצלם לוכד את הרגע המכריע שקופא על פני הצילום כאמת חד-פעמית ובלתי ניתנת לשחזור של התהליך.³⁷



איור 7: חרטומית גמדית (Jack Snipe), דימוי 26 בספרו של תאייר, 1909. צילום מהטבע: צ'רי וריצ'רד קירטון

תיאוריית ההסוואה של תאייר לא התקבלה באהדה בחוגי האורניתולוגים והזואולוגים, והוא חווה דיונים קשים וספקנות מרובה באשר לתיאוריה אותה הציג, אולם באוגוסט 1911 הוא ספג קיתונות של ביקורת צורבת מקולמוסו של לא אחר מאשר נשיא ארצות הברית לשעבר, תיאודור רוזוולט. בתום כהונתו ב-1909 יצא רוזוולט למסע ציד במזרח אפריקה, וחזר ממנו עם שלל של 11,400 גויות, מרביתן עדיין נמצאות באוספים של המוזיאון לטבע בניו יורק ובמוזיאון הטבע בווינגטון.³⁸ עם חזרתו מן המסע באפריקה קרא רוזוולט את ספרו של תאייר, ותקף אותו במאמר ארוך ומפורט בן 112 עמודים, שבו ניסה לקעקע כל אחת מן הדוגמאות והטיעונים שתאייר הביא בספרו. הוא עשה זאת באופן אכזרי וסרקסטי, וטען כי טענותיו הגורפות של תאייר אינן עומדות במבחן המציאות. הוא, רוזוולט, צייד ותיק ומנוסה, בז לעניין צבעי ההסתרה, שהוא עניין של הנקבות בלבד, ולפיכך גם עניינם של בני אדם הנוהגים כנקבות – כלומר פחדנים ומתחבאים

– ולא של גברים אמיתיים, גיבורים היוצאים לצייד.³⁹ תאייר התמודד בקושי רב עם ההתקפה הנוקבת, וכל מכתביו וניסיונותיו להסביר את עצמו או להזמין את רוזולט להדגמה בחצרו בניו המפשייר נתקלו בבוז ובלעג.⁴⁰

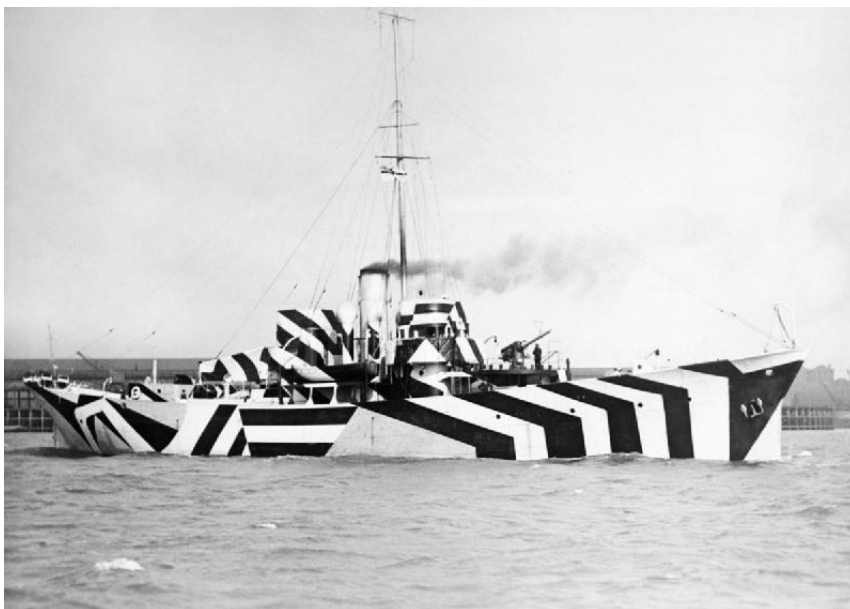


איור 8: אילת זהר, עידו #2, מתוך סדרת מוסווה, הדפסת דיו פיגמנטי על נייר ארכיוני, 40X60 ס"מ. מ. 2012.

הוויכוח בין תאייר לרוזולט נגע בשאלות עקרוניות: האם רעיונותיו תקפים בחלק מהנסיבות או בכולן? ובקרב בעלי חיים שבהם הזכר צבוע בשלל צבעים זוהרים, האם גם הזכרים תמיד מוסווים, כפי שתאייר טוען? ויכוח זה עוקב במידה רבה אחר המחלוקת שהוזכרה לעיל בין דרווין לניטשה. אפשר להוסיף לכך גם פן חברתי: רוזולט סימל את זכר האלפא האמריקני, הצייד היורה בחיות טרף, הבוס הכלי-כול של אמריקה, לעומת תאייר העני והחולני, צייד ציפורים וצייר של נשים ומלאכיות. רוזולט דבק במודל הגבר האמיץ, האינדיבידואל השש אלי קרב, רצוי כשהוא לבוש מעיל אדום,⁴¹ שהסתתרות או הסוואה הן ממנו והלאה, ואילו אלכסנדר נמרוב תיאר את תאייר כמי שנתפס בעיני אנשי המחלקה לזואולוגיה באוניברסיטת הרוורד (כמו גם בעיני רוזולט וחבריו) כנשי, בעל התנהגות חלשה ועדרית, חסר אונים וזקוק להגנה ובעל גישה הישרדותית – סגנון שלא נחשב הולם באקדמיה ובשלטון.⁴² אבל תאייר לא ויתר, ובאופן מפתיע מצא אוזן קשבת במפקדת צבא האימפריה הבריטית בלונדון, שכבר התחילה להכניס את מדי החאקי לשימוש בצבא הוד מלכותו, ופיתחה אסטרטגיות הסוואה בהשראת פרקטיקות דומות שבוצעו על ידי צבאות צרפת וגרמניה, בהשראת הקוביזם האנליטי.⁴³

בתהליך העבודה שלו התבונן תאייר בצילומים של ארנבות, צבאים, תרנגולות, שלווים, עופות בר וחיות אחרות, ותהה מדוע יש לחיות כה רבות בטן בהירה (ביחס לגב), ואפילו לבנה לגמרי. הוא זיהה שמבנה הבטן הלבנה נוגד את עקרונות הפרספקטיבה המוכרים, המייצרים אשליה של

תלת־ממד על פני משטח דו־ממדי, תוך שימוש באמצעים של מדידה וחישוב מתמטי של מערכת קואורדינטות והגרד הנדרש ליצירת אשליית עומק, או בניית אשליית נפח של אובייקטים באמצעות שימוש בתאורה ליצירת הצללה וייצוג של נפח (chiaroscuro/shading). תאייר הציג לכנות את הייצוג ההופכי אנטי־הצללה (counter shading): באנטי־הצללה חלוקת התאורה על פני האובייקט מתהפכת, כך שהאזורים הגבוהים והגלויים כהים יותר, בעוד האזורים הנמוכים והמוסתרים בהירים יותר. בתוך היפוך זה נוצרת אשליית שטחיות של האובייקט הנפחי במרחב – היפוך של הייצוג התלת־ממדי שיוצר הצללה על פני משטח הציור. עקרון האנטי־הצללה נוסח בעקבות התבוננות בצילומים מונוכרומטיים בעלי סקאלת אפורים דומיננטית (greyscale), ודרגות ההצללה העדינות כפי שהן מופיעות באזורים בעלי טונליות רבת־פרטים הן שגרמו לתאייר להבין כיצד מתפזר האור וכיצד הוא משפיע על קליטת הנפח של האובייקט הנצפה.



איור 9: הסוואת ריצוד, HMS Kildangan, ספינת תותחים בצי הבריטי, 1918. מתוך אוסף מוזיאון המלחמה האימפריאלי (IWM Collection), לונדון.

עקרון ההסוואה השני של תאייר נקרא דיגום מוחק (obliterative patterning), והוא מבוסס למעשה על ניסיונו בצילומים בעלי קונטרסט גבוה וצבעוניות קשה, צילומים שהשחור והלבן בהם מודגשים ברוויה קיצונית, בנוכחות מועטה של אפורים וגוני ביניים (איור 7). תאייר ניתח צילומי זרדים, ענפים, חיות ופוחלצי ציפורים שמונחים בתוך סבך, והגיע למסקנה כי צללים חריפים החותכים את צורת הגוף בלי קשר לצורתו או לקווי המתאר שלו הם הדרך הטובה ביותר להעלים אובייקט מן המבט הצופה בו במרחב (איור 8). מכיוון שהזיהוי של אובייקטים במרחב (בעיקר מגבוה) תלוי פעמים רבות במבנה קו המתאר וצורת הצל שהוא מטיל,⁴⁴ האפשרות לשבש את מראה הצל על פני האובייקט הנצפה מקרוב היה העיקרון השני של תאייר, והיווה גם את הבסיס להסוואת הריצוד (dazzle camouflage) ששימשה בעיקר את צי הסוחר הבריטי במהלך מלחמת העולם הראשונה (איור 9).

תאייר הגיע לסכמה זו לאחר בחינה של בעיית חוסר הנראות של קרחונים בים (בעקבות אסון הטיטניק). הניתוח שלו הוביל לסינתזה בין מסקנותיו לגבי הסוואת הזברה לבין ממצאיו לגבי מראה הקרחון בלילה, ואלו הובילו אותו אל לתצורה חדשה של הסוואת ריצוד: כלי שיט נצבעו בדגם ניגודי חריף בשחור ולבן, כך שצורתם משתברת ביחס למבט המגיע מפריסקופ תת־ימי הממוקם בגובה נמוך, תוך שהאובייקט הצבוע בצבעים ניגודיים נעלם בתוך הריצוד קרני האור של השמש על פני הים. נורמן וילקינסון, ראש אגף ההסוואה של הצי הבריטי בימי מלחמת העולם הראשונה, נצמד לסכמה זו בהסוואת כלי השיט של חיל הים וצי הסוחר הבריטי,⁴⁵ וכעבור שנים אחדות אימץ גם הצי האמריקני את השיטה. במלחמת העולם השנייה, תחת שרביטו של פרנקלין רוזוולט – בן דודו המרוחק של תיאודור – נצבע גם הצי של ארצות הברית בדגמי שחור ולבן.⁴⁶ כעשור לאחר שתאייר נרמס בידי האיש החזק ביותר בעולם, ניצחה למרבה האירוניה תפיסתו והפכה לנורמה בלבוש צבאי ובהסוואת כלי מלחמה.



איור 10: עובד גן החיות בעזה צובע חמור בדיגום זברה בעזרת צבעי שיער, 2009. צילום: טארה טודרס-וויטהיל AP/
איור 11: חמורים צבועים כזברות בגן החיות של עזה, 2009. צילום: חאתם מוסא AP/



FIG. 92. Cardboard zebra among imitation reeds 'relieving' dark, as against the sky.
Photograph, retouched.

איור 12: אבוט הנדרסון תאייר, זברה מקרטון בין קנים מלאכותיים. תצלום מעובד. איור מס' 92 בספרו של תאייר, 1909.

חיבור מרתק בין אסטרטגיות של הסוואת ריצוד, דיגום מוחק וסימולציה של דוגמאות זברה מופיע בתצלומים שצולמו בגן החיות של עזה בסתיו 2009, שבו מרבית החיות סבלו מרעב והזנחה. לאחר שמתו שתי הזברות שחיו במקום החליטו אנשי גן החיות "לייצר" סימולציה של זברות: הם ציירו פסים שחורים על חמורים לבנים בעזרת צבעי שיער (איור 10), והפכו אותם באחת לזברות (איור 11). המקרה הזה הוא הנפשה חיה של המושג סימולציה – חיקוי שהוא "אמיתי יותר מן האמת" (בגרסה הבודריארית), או, "חיקוי של חיקוי" (על פי הגרסה של דלז). על פי תאייר, הסוואת הזברות נעשית באמצעות דיגום מוחק המדמה צמחייה סבוכה על פני עורן, ומאפשר להן להיעלם אל תוך הרקע בתנאים של סבך וחורש (איור 12).⁴⁷ הדגם שעל עור הזברה הופך למערך פסים אוטונומי ששומרי גן החיות מייצרים אותו באמצעים של ייצוג וציור ידני המשחזר את הדגם הטבעי. ה"זברה" החדשה היא סימולציה מצוירת, שאינה שונה מן הזברה האמיתית, שהדגם על עורה הוא סימולציה של הקנים בסבך, כך שפעולת הצביעה של עובדי גן החיות המציירים פסים על גב החמור משלימה את פעולת הטבע ש"צבע" (כאמרתו של דרווין) את עורן של הזברות שהובאו ממרכז אפריקה.

מה שניתן ללמוד מהדיון הנוכחי בהסוואה הוא כי אסטרטגיית האי-נראות נשאת תמיד כעור חיצוני, כמעטה אוטונומי, שתפקידו לחבר את פני השטח של המוסווה אל הסביבה. אופני הביצוע של ההסוואה, כפי שנוסחו על ידי תאייר וממשיכיו, מתרחקים מאמצעים של ייצוג ותיאור (רפרזנטציה), ומתפקדים כסימולציות של סביבה, כהעתקים עקרוניים, או כדיגום מומצא המאפשר שיבוש וריצוד. אלה נוצרים דרך סכמות כלליות של צורה וצבע, תוך שימוש באפיונים של מידת הבהירות והכהות / הצללה, הנובעות בין היתר מתנאי הסביבה כמו צמחייה, טופוגרפיה, תאורה ואפילה.

פסיכסטניה, סכיזופרניה והתמסכות⁴⁸: קאיווה ולאקאן

פרקטיקות של הסוואה מאתגרות תפיסות של חלל, מכיוון שהן יוצרות ערבוב של דר-ממד ותלת-ממד וגורמות לאיבוד תחושת המיקום, ונקודת המבט האינדיבידואלית. חוויה מתמשכת של הסוואה, אי-נראות, היטמעות ברקע ואי-זיהוי על ידי מבטו של האחר הופכת אפוא לחוויה המקבילה למצב פסיכוטי, בשל אובדן סדר הראייה הנורמטיבי של רואה-נראה (viewing / viewed) ויחסי אובייקט-מרחב.

רוז'ה קאיווה דן בסיטואציה של היטמעות במרחב במאמרו "החיקוי והפסיכסטניה האגדית",⁴⁹ שמצוטט בסמינר ה-11 של לאקאן. במאמר זה הציע קאיווה דיון ביחס למצבו של החרק המבקש להיטמע ולהידמות לדשא או לצמחים שסביבו. כשניתח את האי-נראות של החרק ואת חוסר יכולתו של הצופה להבחין בסובייקט בחר קאיווה דווקא בנקודת מבטו של המוסווה, והציג את האפשרות שההסוואה אינה אקט שנעשה כדי להתחמק ממבטו של האויב הצופה, אלא מעשה המונע על ידי תשוקה פנתאיסטית להתמזג עם העולם הסובב, או לחלופין, תשוקה סכיזופרנית לאובדן העצמי והטמעות במרחב.⁵⁰ טענתו של קאיווה נשענת בחלקה על הדיון הפסיכואנליטי של יוג'ין מינקובסקי, אשר ניסה להבין את מהות החוויה הסכיזופרנית של איבוד גבולות האני

והזהות המוגדרת. לדבריו של מינקובסקי, המצב הקרוב ביותר לחוויה הסכיזופרנית הוא ערות בחושך, כאשר המבט מאבד את תפקודו והעלטה מטילה את האני אל חוויה של איבוד גבולות והתפרקות אל תוך המרחב.⁵¹ על פי מתודה זו, חיקוי והסוואה גורמים להפרעה בקליטת המרחב ולשבירת המרחק בין מושא המבט לבין הרקע, ויוצרים חוויה של איבוד גבולות והתפרקות במרחב, במה שעשוי להידמות לתחושה סכיזופרנית (כמו בחושך). קריאה זו דוחה את התפיסה האחדותית של היחיד המוסווה בחלל, ומסבירה את היווצרותם של סדקים במעטפת השפיות, הגורמים להופעתם של סימני פסיכסטניה.⁵² לאקאן ציטט את קאיווה כשדן בתהליך יצירת הזהות (identification) כדי להבהיר את טענתו שזהות האני תלויה במבט חיצוני, ולפיכך במצב שבו הסובייקט אינו קיים במבטו של האחר נוצר שבר זהותי. כיוון שבמצב של הסוואה מבט זה אינו אפשרי, מתרחשים שני תהליכים מקבילים: מצד אחד מתערער מושג הזהות כפי שהוא מוגדר בפסיכואנליזה של פרויד ולאקאן, ומצד שני נוצרת סיטואציה של פיזור, היעלמות במרחב, אנטי-פוקוס ורב-מוקדיות, המייצרת מצב כמו-סכיזופרני. זו הסכנה האורבת למי שמוסווה לאורך זמן ואינו מובחן מן הסביבה או מן האחר.

אפקט זה בא לידי ביטוי גם בתהליכים של התחזות או התמסכות כמו למשל, בקרב אנשים שמתחזים לאורך זמן. דוגמאות מובהקות לכך הן דמותו של הדנדי (Dandy) בתקופה הוויקטוריאנית, דמותו של המרגל, או לחלופין התמסכות האוחזות בתוכה אימת מוות, כמו למשל בפרקטיקות של הסתערבות בצבא הישראלי.⁵³

הדנדי הופיע במרחב הציבורי של בריטניה בסוף המאה השמונה-עשרה, והדיון במושג הופיע בראשית המאה התשע-עשרה בכתביהם של כמה הוגים בריטים. ציטוט מתוך דבריו של החותם בפסבדונים "הנווד" בעיתון *Manchester Iris* מראה את טבעו של הדנדי כפי שנתפס באותה תקופה:

היצור קל הדעת חי רק בשביל בגדיו, ושווה כקליפת השום בלעדיהם; למעשה אין הוא יותר מאוטומטון המיוצר כדי להפגין את האופנה האחרונה – דמות שרק צועדת ומעוצבת כדי להציג בצורה הטובה ביותר את מיומנותו של החייט. לעתים קרובות הוא מנסה להפגין את עצמו במידה שגורמת עוגמת נפש לאמן הגאוני.⁵⁴

הקטע הידוע ביותר המתאר את הדנדי כחלק בלתי נפרד ממרקם החיים המודרניים נמצא אצל אצל שארל בודלר בספרו צייר החיים המודרניים,⁵⁵ שבו הוא מעלה את דמותו של הדנדי כרודף אהבה, מעמד והנאות הגוף. בעולם ההישגי של המאה התשע-עשרה, הדנדי היה נוכחות אירונית וביקורתית לחיים התועלתניים בלונדון הוויקטוריאנית ובפריז כפי שתוארה אצל בודלר. הדנדי הוא בראש ובראשונה מתחזה, מי שמוצאו במעמד חברתי נמוך, אך הוא עושה שימוש בלבוש ובגינונים כדי לזכות בחסותם של בני האצולה. מה שהגדיר את אותם גברים כדנדי היתה ההתחזות – השימוש בבגדי יוקרה, בגינונים ובמבטא של המעמד הגבוה, בילוי, אימוץ תחביבים ונימוסים הרווחים בטרקליני החברה הגבוהה האנגלית – אף כי במעמדם החברתי לא היה להם כל תואר או קשר לאצולה הוותיקה. "דנדיזם הוא סוג של פולחן אישיות", טען בודלר, ועל כן "הדנדי צריך לחיות ולישון מול המראה".⁵⁶ ליאו ברסני התייחס לעמדה זו כ"צורה ביזארית

ומודרנית של אינדיבידואליזם", וטען כי הדנדי הוא החצנה מושלמת של הצורך לשכנע אחרים "ונחישות לא לתת לאחרים לראות דבר".⁵⁷ הדנדי יכול אפוא להיקרא כאסטרטגיה של הסוואה – הוא תלוי לחלוטין בדרכים שבהם דמותו נשפטת בידי אחרים, והליבדו שלו מושקע בעור, בבגד, בחזות, שהופכים לכלים ממעלה ראשונה בהישרדותו.



איור 13: יינקה שוניבארה, "2:00 אחא"צ", מתוך הסדרה יומנו של דנדי ויקטוריאני הדפס צילומי כרומוגני 183x228 ס"מ. 1998.

בסדרה יומנו של דנדי ויקטוריאני (1998) משחק יינקה שוניבארה (Yinka Shonibare) בעדינות סביב המתח בין חיקוי, גזע, מעמד ו"עיוורון הצבעים" של השחקנים האחרים, הנכשלים בזיהוי של השחקן המעמיד פנים כדנדי, אף שהתפאורה בסצנה מוצגת במקום הנכון ובזמן הנכון. הכשל נובע מכך שסיכויו של אדם ממוצא אפריקני להיות דנדי ולאחוז בפריבילגיות של המעמד הגבוה של החברה האנגלית בתקופה הוויקטוריאנית היו אפסיים. הדנדי, כפי שמציינת סוזאן פילין-יה, היה לרוב אדם ממעמד נמוך שחיקה את המעמד הגבוה וקיווה להיטמע בתוך מערך הנורמות והפריבילגיות שלו.⁵⁸ האופן שבו שוניבארה מוטמע אל הסצנה בלי למשוך תשומת לב הוא ביטוי חזותי שלם לרעיון החיקוי כפי שהוא עולה מכתבתו של באבא, ובמקרה הספציפי הנוכחי העיוורון נוגע בשאלות של גזע ומעמד. נוכחות זו מעידה לא רק על העיוורון ביחס לאפריקני בתפקיד הדנדי החוצה את גבולות המעמד, אלא גם על האי-נראות של המערך הקולוניאלי בחברה הבריטית הוויקטוריאנית במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה.⁵⁹

הבעיות העולות מתוך עבודותיו של שוניבארה אינן ייחודיות למהגרים מאפריקה. בעיות דומות נגרמות לכל מי שמייצג אחרות בתוך קבוצה "הומוגנית", ובכלל זאת למהגרים המבקשים להיטמע בקבוצת המקום וללמוד את הנורמות והקודים שעל פיהם היא פועלת ביחס לגזע ומעמד.⁶⁰ כיוון שדמותו של השחור בסדרה היא בלתי נראית ומוטמעת באופן מושלם אל הסצנה, היא מהדהדת באופן חתרני את ציטוטיו המפורסמים של באבא: "Almost the same but not", "quite", "Not quite, not white",⁶¹ ובכך הוא משמש כמסמן של היעלמות ולא של שוני. קריאה זו של הציילומים נותנת ממד חדש לעבודותיו המפורסמות של שוניבארה, שבהן השתמש באריגים אפריקניים כחומר ראשוני, כעור או כהסוואה שעוטפת את הגופים המיוצגים. אני מציעה לקרוא אריגים אלו כפני שטח של הסוואה, הממוקמת בין אפריקה למערב, ועוסקת בשאלות של מקור וחקיקה, אמנות עכשווית ותרבות פופולרית.⁶²

דימוי המרגל סוגר חלק זה של דיון בהסוואה זהותית וסכיזופרניה, ובאופן שבו הכפילות וההסוואה מהדהדות זו בזו: כשגאי ברגס (Burgess), שריגל עבור הסובייטים, נשאל מאין יש לו פתאום כל כך הרבה כסף, הוא ענה: "אני סוכן רוסי". אף אחד לא חשב שהוא אכן מרגל לטובת האויב. אמירת האמת היתה במקרה זה ההסוואה הטובה ביותר, או כפי שניסח זאת סלבוז'יץ'ק: "היש כיסוי טוב יותר מאשר קלות דעת מוחלטת?" זוהי כמובן ההגדרה הלאקאניאנית של הונאה בממד האנושי, כאשר אנחנו מרמים את האחר באמצעות האמת עצמה.⁶³

הסוואת זהות: היטמעות והמבט הפאנאופטי

הדיון באספקט החזותי ובדרכים השונות להעלמת האובייקט מן המבט מעלה גם שאלות הנוגעות לאופני ההתבוננות וליחסי הכוח בין המבט ובין מה שנעלם ממנו, אך עדיין ממשיך להתקיים במרחב. בהקשר זה, השאלה העומדת במרכז הדיון בהסוואה נדרשת להתייחסות אל מקומו של המתבונן ואופני התבוננותו במרחב שבתוכו נתון המוסווה. לטענתי, אפשר להקביל את המבט הזה למבט הפאנאופטי, כיוון שהוא נשען על עיצוב אדריכלי המבנה את כיוונו בתוך חוקיות גאומטרית המקבילה למבנה השרטוטי של הפרספקטיבה הליניארית. הקבלה זו מאפשרת לראות את נקודת התצפית בפאנאופטיקון כמקבילה לנקודת המגוץ של הפרספקטיבה הליניארית (כפי שנוסחה על ידי אלברטי) – הנקודה שאליה מנוקזים כל קווי המבט מן המרחב, והיא גם ממוקמת במישור ההופכי לזה של נקודת המבט של הצופה, הממוקם במגדל הפאנאופטי.⁶⁴

מישל פוקו ניתח את מבנה הפאנאופטיקון שתכנן ג'רמי בֶּנְתֵם ב-1787, וזיהה בו את האלמנטים שהנחו את בנתם בתכנונו ואת השקפת עולמו, שדגלה בשליטה דרך המבט ודרך המבנה: "הנראות היא מלכודת", אמר פוקו, בעוד "הפאנאופטיקון הוא מכונה המפרידה בין הצמד לראות-להיראות"; הסוהר "הוא רואה ואינו נראה", ואת הפאנאופטיקון "יש להבין כמודל בר-הכללה של תפקוד; דרך להגדיר את יחסי הכוח בחיי היומיום של בני אדם [...] זהו התרשים של מנגנון כוח מצומצם לצורתו האידאלית, [...] תבנית של טכנולוגיה פוליטית שאפשר וצריך לנתק מכל שימוש ספציפי"; "הפאנאופטיות היא העיקרון הכללי של 'אנטומיה פוליטית' חדשה שהאובייקט שלה והמטרה שלה אינם יחס הריבונות, אלא יחס המשמיע."⁶⁵ במאמר זה נדרש

פוקו לסוגיית היחס בין הצופה לנצפה, וטוען כי המבט הפך לכלי הפיקוח החשוב ביותר בארגון החלל ובשליטה באנשים המצויים בו. בתוך מערך כזה, כל מי שיבקש לשמור על אוטונומיות חייב גם לעבור דרך מצב של התחמקות מנראות, ובתוך כך לברוח משליטה ומשמוע. כפי שציינתי בפתח הדברים, אפשר לעשות כמה הקבלות בין מבנה הפאנאופטיקון הקונצנטרי לבין מבנה החלל בפרספקטיבה ליניארית. המבנה המשותף מצוי בין מקומו של הצופה בתוך המגדל המשקיף על חדרי האסירים שסביבו, לבין נקודת המגזו (נקודת הנצח על פי קסירר) הנמצאת במרחק אינסופי בחלל, ואלה נאספים כל קווי המדידה וההבניה של החלל בתיאור הגאומטרי-מתמטי של הפרספקטיבה הליניארית.

ארווין פנופסקי טען כי יש להבין את ההיסטוריה של הפרספקטיבה כניצחונה של היכולת להרחיק ולייצר אובייקטיפיקציה של תחושת המציאות, ניצחון ההכחשה של המרחק במאבק האנושי לשליטה: הפרספקטיבה היא האחדה ומשטור של העולם החיצוני, הכאוטי ביסודו, והרחבה של המרחב האישי.⁶⁶ אפשר אפוא לומר כי עמדה זו מעניקה תוקף מחודש למעמדה של הפרספקטיבה כשיח המבנה את המבט (הפאנאופטי) וכאמצעי שליטה במרחב.

יוברט דמיש מראה כי הפרספקטיבה הליניארית נובעת מן המבט המנוקז לתוך קרן אחת – הקרן המובלת מן העין המתבוננת אל האובייקט הנצפה ללא מעקף – אך היות שהמבט הפרספקטיבי נוצר מבעד לעדשה ומוחזר אל מראה, המתבונן הופך בעצם למציצן; אז הוא מגלה שגם בו מתבוננים בו מאותה נקודה שממנה הוא מתבונן; הוא הופך למבט בלבד, ואילו הגוף עובר רדוקציה לעין בלבד, עד שהוא הופך לנקודה (נקודת המגזו). משהו מתבונן בו, אך הוא אינו יכול לראותו, והממד הגיאומטרי מאפשר לראות כיצד המבט כלוא בתוך התיאור.⁶⁷

אחרון בהקשר זה הוא פול ויריליו, העוסק בנקודת המבט של המפקד, של הצופה, או של מי שנמצא מוגבה ומחוץ לסצנה, ומבטו מופנה אל המרחב שבתוכו הוא מבקש למצוא את אלה הנתונים למבט, או מנסים להתחמק ממנו על ידי הסוואה. זוהי נקודת מבטם של הצלף, הטייס, המצלמה המוטסת וכל מכונות הראייה (vision machines) – כל מי שמתבונן מבעד לעינית, כשם שהצייר מתבונן מבעד לחריץ כדי ליצור את קווי החישוב של הפרספקטיבה הליניארית.⁶⁸ בצילום אוויר, נקודת המבט מוצבת באופן אנכי כמעט למרחב, כאפרטוס של שליטת-על במבט על מרחבים גדולים. עם פיתוח דרכי הקריאה וההתבוננות במרחב הצילומי נוצר גם גוף הידע שמאפשר את פענוח הנראה על פני השטח ופענוח מצבי הסוואה. המאבק שבין המוסווה למתבונן הוא משחק של אפשרויות פענוח, אבל הוא גם יכול היות מאבק הכולל סימולציות, הטעיית העין (trompe l'oeil) ומסירת מידע מוטעה, לעתים תוך שימוש בדימויי פיתיון (decoy) או מניעת אינפורמציה.⁶⁹ בהקשר זה אפשר לטעון כי ההסוואה אינה מיועדת למבטו של המתבונן מקרוב, אלא למבט הפאנאופטי והעין המרוחקת, המבודדת, ה"מעודשת" – למבט הצילומי. תובנה זו ביחס לשליטתו של המבט האווירי על הנעשה בשטח⁷⁰ היתה אחת הסיבות העיקריות לפיתוח אמצעי הסוואה שונים במלחמת העולם הראשונה – המלחמה הראשונה שבה נקודת המבט על המרחב השתנתה באופן דרמטי.⁷¹ ברנד הופאוף טען כי המעבר למבט אווירי מבעד לעדשה יצר הפשטה של הנוף והפך לחלק ממשבר הייצוג⁷² שנגע ביחס הבעייתי בין

אתיקה לאסתטיקה בהקשרים של צילום מלחמה. הופאוף התייחס לצילומי האוויר של מלחמת העולם הראשונה שצולמו מעל אזורי השוחות והקרבות, ויצרו לראשונה התרחקות של הצילום ממיזם (או כפי שוולטון כינה זאת "שקיפות"): צילומים אלה חשפו את התפרקותו של הדימוי הקוהרנטי, והייצוג המימטי הוחלף בדימויי התפרקות ופיזור – המתחברים באופן משלים לתיאור הסכיואנליטי של דלז וגואטרי.⁷³

החיבור המוצע בין המבט הפאנאופטי הממשי (בכלא, במוסד) למבט הסימבולי (כאמצעי משמוע ומשטור), דרך הדיון במבנה הגיאומטרי-מתמטי של הפרספקטיבה הליניארית ואמצעי הראייה המאוחרים יותר, כמו כוונת הרובה, המצלמה המוטסת ומכונות ראייה אחרות, מדגים עד כמה המבט הוא אפרטוס מרכזי במאבק, וכי השליטה בראייה היא יתרון ועמדת כוח. לפיכך, כל אמצעי המאפשר הישטטות מן המבט – הסתתרות, אי-נראות או הסוואה – הופך להיות למנגנון הופכי, חמקני, המאפשר בריחה ממבטו של התוקף ומשליטתו של המבט הממשמע, הממשר והמדכא. ההסוואה בתנאים אלו הופכת למנגנון התנגדות, כיוון שהמבט הפאנאופטי אינו מסוגל לזהותה בתוך מרחב השליטה.

להיעשות בלתי מורגש

החיבור בין פיזור המוקד של המבט הצילומי או הפרספקטיבי בצילום האוויר ובין עמדתו של קאיונה ביחס לאיבוד גבולות הזהות שחווה הבלתי נראה מוצא הדהוד בתפיסתם של דלז וגואטרי. בשנות השמונים דנו השניים מחדש בכפיפות האפשרית של ההסוואה למושג הסכיואנליטי, כתוצאה מאובדן הקיום במבטו של האחר וחוסר יכולתו של הצופה ליצור הבחנה בין פרט למרחב. עמדה זו ממוקמת בבסיס מחשבת הסכיואנליטי והסכיואנליזה, ובאה לידי ביטוי בדיון במושג ההיעשות-בלתי-מורגש. מושג זה נוצר מתוך שרשרת מושגי ההיעשות (devenir, becoming), המהווים בעצמם מערכת של חזרות, סימולציה, פרפורמטיביות, ושיבוש של הדימוי (או המושג) שביחס אליו נוצרה החזרה – עד שהמוסווה מגיע למצב שבו הוא דומה לכל אחד אחר ואי אפשר עוד להבחין בו. להיעשות-בלתי-מורגש, על פי דלז וגואטרי, הוא השלב האחרון בתהליך ההיעשות, לאחר שהאדם נעשה אישה, נעשה חיה, וכשההיטמעות מוחלטת הוא נעשה מוסווה, מוטמע אל הסביבה, בלתי נראה, או בלתי מורגש. בשביל דלז וגואטרי, להיעשות-בלתי-מורגש אין פירושו להיות מוסווה באופנים שדנו בהם עד כה – היינו, ליצור קליפה המדמה את המוסווה אל סביבתו, שכתוצאה ממנה הנצפה מאבד את שפיותו בשל היעדרו מן המבט של הצופה בו; עמדתם של דלז וגואטרי דומה לזו שתיאר קאיונה: הדיכוטומיה חוץ-פנים, זהות-מעטה, אני-סביבה מתפרקת לגמרי, והסובייקט הופך לחלק בלתי מורגש במרחב. אולם בעוד קאיונה מדגיש כי המוסווה חווה את ההיעלמות אל החלל כאקט אלים של היטרפות והיטמעות במרחב עד כדי היעלמות ואי-קיום, על פי דלז וגואטרי להיעשות-בלתי-מורגש פירושו להשתלב בתוך הרקע הסביבתי והתרבותי כך שלא נותר כל מתח בין הזהות לבין סביבתה. זו עמדה מעניינת במיוחד ביחס לשני עניינים: הראשון, הוא עמדתם של דלז וגואטרי ביחס לסכיואנליזה והמלצתם "ללמוד מן הסכיואנליטי". על פי תפיסה זו, החיבור וההמשכיות בין המצב הסכיואנליטי של איבוד

גבולות והיטמעות בסביבה לבין מצב של היעשות-בלתי-מורגש, או הסוואה ואי-נראות, גובלים ומשיקים זה לזה. ההיבט השני נוגע במושג היטמעות (assimilation) (מעבר להיבט הסכיוזופרני), שמקבל משמעות חשובה במיוחד בהקשר זה, מכיוון שהוא מצביע על היחס שבין הסובייקט לבין הסביבה במובנה הרחב – אורבנית, אתנית, חברתית ותרבותית (לאו דווקא הסביבה הטבעית או הטופוגרפית), ומצביע למעשה על הסיטואציה שלתוכה הסובייקט מבקש להיטמע.

בספרם אלף מישורים טענו דלז וגואטרי כי תהליך ההיעשות הכרחי לקיום, וציינו את ההיעשות-בלתי-מורגש⁷⁴ היא הפעולה המסמנת את השקפתם על הקיום: לא אי-קיום אלא אי-נראות, שאינה נובעת מהסתתרות או מהסוואה חזותית. ההיעשות-בלתי-מורגש היא הרחבה של להיעשות-כולם, ופירושה להיות-אותו-דבר (בצרפתית: *devenir tout le monde, ça veut dire faire le monde*)⁷⁵ – מה שמסמן את נוכחותו של היחיד כנגד הרקע (כמו בציור או צילום פורטרט), אבל מציע גם אפשרות של היטמעות אל תוך הרקע על ידי הזדהות והידמות, איבוד מאפיינים ייחודיים, מובחנות, אינדיבידואליות, מקוריות וסובייקטיביות, בדיוק כפי שמילר הגדיר את תהליך החיקוי בפרפרים: כולם דומים לכולם, בלי מקור ברור. כאשר מבינים את העיקרון הזה בכתביהם של דלז וגואטרי על ההיעשות-בלתי-מורגש, החיבור להסוואה נעשה ברור יותר – להיות כמו כל דבר אחר, מתוך חזרתיות (repetition), מתוך רדוקציה של שוני (difference) והוודל (différance) בין הסובייקט והרקע, סובייקט ואובייקט:

להיות-בלתי-מורגש אינו דבר קל כלל ועיקר – להיות זר, אפילו לשוער הבניין או השכנים. אם קשה כל כך להיות "כמו" כולם, הרי זה משום שזהו פליט עם ההיעשות [...] להיפטר מכל דבר החורג מעבר לרגע, אבל לכלול כל דבר שהוא כולל – והרגע הזה איננו חטוף; זוהי הספציפיות שאדם מחליק לתוכה, ואשר מחליקה לתוך מצבים נוספים על ידי שקיפות [...] למצוא את הסמיכות ואזורים של אי-מובחנות [...] "לשים הכול בתוכו"; [...] להפחית את עצמו לקו מופשט, למאפיין, כדי למצוא את אזור האי-מובחנות של מאפיינים אחרים, וכך להיכנס אל הספציפיות והאל-אישיות של הבורא. אז הוא נהיה כמו דשא: הוא יצר את העולם, את הכול/כולם, לתוך "היעשות", ומכיוון שהוא עשה עולם הוא מתקשר בהכרח, כך שהוא הדחיק בתוכו כל דבר.⁷⁶

מן הציטוט לעיל עולה ההכרה כי ההסוואה שקולה לאי-מורגשות, מכיוון שהיא מבוססת על הציפייה שהצופה לא יהיה מסוגל לפרש את הנצפה: אין כאן שאלה של היות-נראה, אלא של היות-בלתי-ניתן-לפרשנות, בלתי מפורש; היעלמות אפשרית מתוך הקונספציה המוטעית של הצופה ביחס למה שהוא מתבונן בו, או מה שהוא מצפה לראות. התוצאה היא דבר ש"עובר" כדבר אחר, או במושגיהם של דלז וגואטרי – להיעשות-כולם. ההיעשות מופיעה בשיח של דלז וגואטרי כדי לציין את השינוי המתמיד במיקום – מושג מרכזי בהבנת הדרמה של ההסוואה כתהליך של השתנות מתמדת. במקום אחר הם מגדירים באופן ספציפי את ההבדל שבין חיקוי להיעשות, מתוך הנחה שאם ההסוואה מוגדרת כהיטמעות בתוך הרקע, אזי היעשות היא הצורך לשנות באופן מתמיד את פני השטח של האובייקט הנצפה ביחס לחלל נתון. על כן יש להבין

את החיקוי כנייה, או קבוע במהותו, חזרה קבועה על תצורה קיימת או ייצוג (רפרזנטציה) – בין שאלה מינים ספציפיים ובין שאלה אובייקטים נייחים ברקע, ואילו ההסוואה היא תהליך של היעשות, המשקף את הערכים הממוצעים של חלל נתון, היכן שהסובייקט יכול להתאים את עצמו לרקע משתנה תמידית, מתוך עיקרון של תנועה ושינוי מתמיד עד להיעשות בלתי-מורגש. על פי עמדתו של לאקאן, זהותו של ה"אני" נוצרת על ידי המבט המבחין בו ומאפשר את קיומו. במצב של הסוואה מבט כזה אינו אפשרי, ועל כן קורים שני תהליכים מקבילים: האחד הוא ערעור של מושג הזהות, שמתרחש בשל היעדרו של מבט מבחין; השני הוא הסוואה, ההופכת במצב זה לסיטואציה של פיזור אל המרחב – אנטי-מרכז, אנטי-ראייה, רב-מוקדיות. לעומתו, עמדתם של דלז וגואטרי היא דינמית, ומוותרת על מושג הזהות כמושא של יציבות וקיום ידוע מראש לטובת ההיעשות או השתנות מתמדת.

עבודתיה של טומוקו סוואדה (Sawada) עוסקות בהבניה של דמוי אישי תוך שימוש חוזר ונשנה בפורטרט עצמי, בתהליך רב-מוקדי של טרנספורמציה (איור 14).

סוואדה צילמה את עצמה 1,818 פעמים עד כה, בסגנונות שונים של לבוש, איפור, שימוש באביזרים



איור 14: טומוקו סוואדה, מתוך סדרת גיוס כוח אדם (שחור, אפור, כחול כהה), הדפס כרומוגני, 76.2X189.23 ס"מ. 2006. באדיבות האמנית וגלריה MEM, טוקיו.

ופרקטיקות צילום: צילומי מחזור, צילומי דרכון, צילומי חתונה, צילומי "בוק" לדוגמניות וכו'. היא מתייחסת גם לקונבנציות חברתיות של תלבושת לבתי ספר, מדים במקומות עבודה ולבוש לבילוי, ולסגנונות אישיים מקובלים בקרב נשים צעירות ביפן בצילומי שידוכים, בילויים ועוד. התוצאה המרהיבה היא "ארכיון של העצמי" שבו הסימולציות השונות ומאות הדימויים שנצברו עד כה הופכים למנגנון פירוק של זהות רציפה, דה-קונסטרוקציה של תפיסה אחדותית של ה"אני", שבה הסימולציות השונות הופכות את דמותה של סוואדה לזהות חמקנית ובלתי ניתנת לתפיסה ועיגון. יותר מכול, הצורה והסגנון האחדים של הנשים הצעירות, הלבושות על פי הקוד הנדרש ממחפשי עבודה ביפן, הופכת כל דמות בעבודה זו לחלק מציבור גדול, ובכך ניתנת לכל דמות האפשרות להתחמק מזיהוי, ממעקב, משיטור ומכל צורה אחרת של הכפפת היחיד למבט-על. אם להתייחס לרעיון ההיעשות בלתי-מורגש של דלז וגואטרי, עבודתה של סוואדה מפעילה מחדש (re-enacts) את נורמות ההליכה בתלם, והכניעה אל הנורמטיבי, ובתוך כל הופכת

את הצילום למנגנון היעלמות. הנשים המוצגות בו אמנם נושאות זהות ייחודית ואוטונומית באמצעים העומדים לרשותן (עיצוב השיער, צבע השפתון, פתח הז'קט ומעט אביזרים), אך התוצאה הכללית מאפסת את קיומן הנפרד של הדמויות. היעלמות זו היא גם דרך להתחמק מן המבט השולט, המסוגל להבחין ולסמן שונות מן הנורמטיבי, אבל לוקה בשיטור בתהליך איתור היחיד בתוך מקבץ של רבים ודומים.

סיכום

בדיון הנוכחי עסקתי ביחסים בין צילום להסוואה, והצגתי את הראייה ואת ההיעלמות כפרקטיקות שאינן מנוגדות זו לזו, אלא מולידות זו את זו. פרקטיקת ההסוואה (הצבאית) נולדה מתוך מחקרו של תאיר, אשר יצר, בייס והציב סצנות "טבעיות" בצילומי ציפורים ובעלי חיים אחרים כדי להגדיר על פיהם את תכונותיה של ההסוואה בטבע. הוא עשה שימוש (בלתי מודע ברובו) בתכונותיו של הצילום: מונוכרומטיות, ניגודיות והקפאת הדימוי. בהמשך לכך, הצילום גם משמש כאמצעי הטוב ביותר לפענוח סצנות הסוואה, בניסיון לבודד את הסובייקט מתוך הרקע. אחת הנקודות המרכזיות בדיון על חשיבותה של ההסוואה לשיח הצילום נוגעת ליחסי אי-נראות בין המתבונן והנצפה. כפי שהראיתי, הוגים שונים דנו בשאלה זו ובשאלת התפרקות המבט, וביניהם קאיווה, אשר זיהה אי-נראות עם היטמעות והיעלמות סכיוורנית בחלל; לאקאן, שמצטט את קאיווה ומבין את חשיבות מבטו של ה"אחר" בהבניית ה"אני"; ודלו וגואטרי, המזהים בהיעשות בלתי-מורגש את שיאו של תהליך שינוי הזהות. תרומתו של פוקו, מתוך קריאתו במבנה הפאנאופטיקון והצבתו כמנגנון שליטה ומשטור בלתי נראה, היא הקריאה החשובה ביותר למיצובה של ההסוואה כאסטרטגיית התחמקות מן המבט השליט, ההגמוני. ההסוואה, אם כך, אינה פעולה פוליטית מובהקת של התנגדות פעילה, או בריאת שיח ביקורתי המופנה אל מנגנוני שליטה הגמוניים, אך היא מייצרת סיטואציות חתרניות, חמקניות שאינן מותירות למבט השליט את יכולת האיתור, המעקב והשליטה הברורים מאליהם. ההסוואה מאפשרת אפוא היעדרות (פסיבית) מן המבט השליט, ומתוכה נוצרת בפועל התנגדות למשמוע, או היעלמות ואי-נוכחות בתוך השדה, וזו מוצגת כאפשרות לקיום אלטרנטיבי המחליק מבעד למערך הקואורדינטות הפרספקטיבי, המייצג את המבט ההגמוני. ההסוואה היא היעדרות (מן המבט), אך היא אינה תוצר של אי-נוכחות פיזית אלא של הטעיית העין. היא תוצר של סימולציה, או חזרה על עיקרון חזותי (כמו למשל דיגום פני השטח), הידמות לפרטים בסביבה (כמו בחיקוי קולוניאלי), או היעשות בלתי-מורגש מתוך אימוץ ערכים נורמטיביים, עד כדי היעלמות מן המבט התר אחר שונות (דלו וגואטרי). בתוך כך נוצר היפוך ביחסי הכוח: בעוד המבט המכוון את יחסי הכוח (הפאנאופטיקון והפרספקטיבה) הוא זה שמעצים את כוחו של המתבונן ומחפצן את נוכחותו של הנצפה, ההסוואה מהפכת את יחסי הכוחות הללו: היא מאפשרת לנצפה להיעלם ולהתחמק, להפוך לבלתי נראה, ובכך לבטל את יתרון המבט של השליט ולנטרל את יחסי הכוח שמכתיב המבט הפאנאופטי. הצילום, לעומת זאת, חושף את כישלונו של "המבט העיוור", שאינו מסוגל להבחין במוסווה שאף שהוא מחזיק בכוח ובאמצעי השליטה בראייה. כאשר כוח

של המבט נמצא דווקא אצל המוסווה, המסוגל לראות את מהלכיו של התוקף או של השליט ולהתחמק משליטתו, יחסי הכוח הנתונים במבט מתהפכים, וכוחו של המוסווה הופך לכוח התנגדות פוליטי.

הערות

1. Gayatri Chakravorty Spivak, "Scattered Speculations on the Subaltern and Popular", *Postcolonial Studies*, 8(4) (2005): 475-486, 483.
2. Jacques Lacan, "Of the Gaze as *Objet Petit a*", in *The four fundamental concepts of psycho-analysis*, in *The Seminars of Jacques Lacan*, ed. Jacques-Alain Miller, Book XI, trans Alan Lacan, "Of the גזלן" Sheridan (New York & London: W. W. Norton & Co., 1998 [1973]): 99 "Gaze".
3. השורש *camuffo* מגיע מ-*camuzzum* בלטינית של ימי הביניים, שפירושו סוג של בד שנועד למסכות. Eric Partridge, *Origins: An Etymological Dictionary of Modern English* (London: Routledge & Kegan Paul, 2009 [1958]), 73; *Oxford English Dictionary*, 2nd edition, Vol. 2 (Oxford: Clarendon Press, 1989): 809.
4. Lacan, "Of the Gaze", 119-167.
5. ג'ף וול, "סימנים של אדישות: היבטים של הצילום באמנות מושגית או כאמנות מושגית", המדרשה, 5 (בית ברל: המדרשה לאמנות, 2002): 189-215; רולאן בארת, *מחשבות על הצילום*, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988) (להלן בארת, *מחשבות על הצילום*); Christian Metz, "Photography and Fetish", *October*, 34 (October 1985): 81-90.
6. המושג "מחורץ" הוא תרגום למושג *striated* של דלז וגואטרי, המופיע בהשוואה בין "חלל חלק" ל"חלל מחורץ". כאן ההבחנה היא בין "חלל חלק" שבו פועל הנווד, מחוץ למוסדות השלטון ששולט במרחב, ובין הנתינים המצויים ב"חלל מחורץ", המאופייין במוסדות שלטוניים היררכיים, המסומנים בגריד ומרחב שליטה. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1988[1980]): 474-500.
7. אף שספיבק תקפה את דלז וגואטרי כמי שנהנים מן הפריבילגיות של גברים שוכני מרכזי הכוח של המערב, ואת האי־רלבנטיות שלהם לשיח הפוסט־קולוניאלי, לאחרונה התפרסמו כמה דיונים המבקשים ליישב בין שתי התפיסות ולהעמידן זו לצד זו. Simon Bignall and Paul Patton, *Deleuze and the Postcolonial* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010); Lorna Burns & Birgit M. Kaiser (eds.), *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures* (New York: Palgrave Macmillan, 2012).
8. מושג הסכיופרניה, ולאחר מכן הסכיואנאליזה, מרכזיים לעבודתם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי. הסכיופרניה מבטאת לדעתם פעולת התנגדות למהלכי המשטור המוטמעים בפסכואנאליזה, והאופן שבו

האנליזה, המתמקדת בקונפליקט האדיפלי, מבקשת ליצור פתרון אישייתי, מיני או חברתי דומה וצייתיני הנשען על ערכי החברה האירופית בתחילת המאה העשרים. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, [1972], 1983): 322-339; Felix Guattari, "Schizoanalysis", trans. Mohamad Zayani, *The Yale Journal of Criticism*, Vol. 11(2) (1998): 433-439.

9. בארת, מחשבות על הצילום, 11-13.

10. "האופי האובייקטיבי והלא סימבולי לכאורה של הדימויים הטכניים מאפשר לראותם כחלונות, ולא כדימויים. המתבונן מאמין להם אפוא כשם שהוא מאמין לעיניו שלו [...]". וילם פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגם יונתן ו. סואן (תל אביב: רסלינג, 2014 [1983]), 23.

11. Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11(2) (Dec. 1984): 246-277.

12. Lenny Simon, "Interview: Trevor Paglen", Bard College: Center for the Study of the Drone, 2013. <http://dronecenter.bard.edu/interview-trevor-paglen>; Kathleen Langjahr, "Walead Beshty's Invisible Networks", *Interventions: Online Journal of Columbia University's Graduate Program in Modern Art: Critical and Curatorial Studies*, vol. 3(1), Nov 2013; Adam Broomberg & Oliver Chanarin, "The Day Nobody Died", 2008 www.broombergchanarin.com/files/theday.pdf; Peggy Sue Amison, "Daisuke Yokota: Backyard," *1000 Words Magazine* (2013). www.1000wordsmag.com/daisuke-yokota.

13. Hubert Damisch, *The Origins of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995).

22-40 (להלן *Damisch, The Origins of Perspective*).

14. Lacan, "Of the Gaze", 99.

15. צ'רלס דרווין, מוצא המינים: בדרך הבירור הטבעי או השארת גזעים מחוננים במלחמת החיים, תרגם שאול אדלר (ירושלים: מוסד ביאליק, 1960): 55.

16. Margot Norris, "Darwin, Nietzsche, Kafka, and the Problem of Mimesis", *MLN*, 95(5) (Dec. 1980): 1232-1253.

17. אריסטו, פואטיקה, תרגמה שרה הלפרין (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1987): פרק ד', 6-8 (להלן אריסטו, פואטיקה).

18. אפלטון, כתבי אפלטון, כרך ב: פוליטיאה 10, תרגם יוסף ג. ליבס (תל אביב וירושלים: שוקן, 1968): 541-542, 537-544.

19. אריסטו, פואטיקה, 22-35.

20. Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", 85-92 *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994 [1984]), (להלן "Bhabha, "Of Mimicry").

21. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York & ...).

- (Butler, *Gender Trouble* (להלן) (London: Routledge, 1990).
22. James L.B. Mallet & Mathieu Joron, "Diversity in Mimicry: Paradox or Paradigm?" *Trends in Ecology and Evolution*, 13 (1998): 461-466.
23. פרידריך ניטשה, המדע העליון, תרגם ישראל אלדד (תל אביב וירושלים: שוקן, 1985): 367-368.
24. פרידריך ניטשה, "מה משמעותם של אידאלים אסקטיים?" הגניאולוגיה של המוסר, תרגם ישראל אלדד (תל אביב וירושלים: שוקן, 1979): 333-335.
25. Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination: Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst and Lawrence* (Baltimore and London: John Hopkins University, 1985): 53-56, 60.
26. ז'אן בודריאר, סימולציות וסימולקרה, תרגמה אריאלה אזולאי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד 2007 [1981]): 8-9.
27. סימולקרה (ריבוי) על פי בודריאר, סימולקרום (יחיד) על פי דלז.
28. Gilles Deleuze, "Plato and the Simulacrum", *October*, 27 (winter 1983): 45-56, 47.
29. Brian Massumi, "Realer than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari," *Copyright*, 1 (1987): 90-97.
30. Butler, *Gender Trouble*, 31-32, 45-56.
31. Bhabha, "Of Mimicry", 125-133.
32. Hanna Rose Shell, "Productive Mimesis and the Art of Disappearance: Instantaneous Photography and Abbott Thayer's Modeling of Invisibility in Nature and Man", *Hide and seek: Camouflage, Photography and the Media of Reconnaissance*, New York: Zone Books, (2012): 25-75. ("Shell, "Productive Mimesis (להלן) Books, (2012): 25-75).
33. Gerald Thayer, *Concealing* נוסף בעבודתו של תאיר והקשר בין חקר ההסוואה וצילום ראו Gerald Thayer, *Coloration in the Animal Kingdom* (New York: Macmillan, 1909) (להלן) Thayer, *Concealing Coloration*);
- Matthew Brower, "The Appearance of Animals: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt and Concealing-Colouration", in *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011): ch. 4, 135-92.
34. Emerson Bowyer, "בשימוש שעשה ז'רום בצילום ואבזורים כחלק מתהליך הציור ראו, Emerson Bowyer, "Monographic Impressions" in *Reconsidering G r me*, eds. Scott Christopher Allan & Mary G. Morton (Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2007): 22-39, 38 n. 40.
- צייר נוסף שעסק בקשר בין צילום לציור בתקופה זו הוא האמריקני תומס איקינס (Thomas Eakins), Sydney D. Kirkpatrick, *The Revenge of Thomas Eakins* (New Haven, CT: Yale University Press, 2006); Susan Danly and Cheryl Leibold (eds.), "Introduction", in *Eakins and the Photograph: Works of Thomas Eakins and his Circle in the Collection of*

- .the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1994): 1-21
35. Shell, "Productive Mimesis", 59-60.
36. (Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (New York: Simon & Schuster, 1952).
37. שם.
38. Roosevelt African Expedition Collects for Smithsonian Institution, http://siarchives.si.edu/collections/siris_sic_193; Theodore Roosevelt, *African Game Trails: An Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist* (New York and London: Syndicate Publishing Company, 1911): 500-520.
39. שם.
40. Alexander Nemerov, "Vanishing Americans: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt and the Attraction of Camouflage", *American Art*, 11(2) (Summer 1997): 50-81.
41. כפי שנהגו חיילי צבא בריטניה עד לשנת 1885, עד שוויתרו סופית על מעילי הצמר רוויי הפשפשים בקרב גנים (Gennis) בסודן. ראו Richard Holmes, *Redcoat: The British Soldier in the Age of Horse and Musket* (New York: W. W. Norton & Company, 2002); John Mollo, *Military Fashion: A Comparative History of the Uniforms of the Great Armies from the 17th Century to the First World War* (New York: Putnam, 1978).
42. Theodore Roosevelt, "Revealing and Concealing Coloration in Birds and Mammals", *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 30 (1911), article 8.
43. רוי בהרנס (Behrens) מסביר את הקשרים הספציפיים בין אנשי ההסוואה לפיקאסו ואת המשותף לגישה האנטי-פרספקטיבית של שני האופנים: הקוביזם משטיח את המרחב באמצעות ריבוי נקודות מבט על פני משטח אחד ופירוק הצורה המקובלת של האובייקט, בעוד ההסוואה מתעלמת מקווי המתאר של האובייקט הנצפה, חודרת לצורה והורסת אותה על ידי מניעת הצללה, ומכסה את פני השטח בקווים בעלי ניגודיות גבוהה שמונעים את קליטת הצורה השלמה של האובייקט. ראו Roy R. Behrens, "On Max Wertheimer and Pablo Picasso: Gestalt Theory Cubism and Camouflage", *Gestalt Theory Journal of the GTA*, vol. 20 (2) (2009): 109-118; "Cubism in relation to Camouflage," *Camoupendia: a compendium of research on art, architecture and camouflage*, Dysart Iowa: Bobolink Books, 2009): 99-102.
44. מורן שוב, "צילום אוויר (פענוח)", מפתח, 7, 2014: 189-204, 192-191.
45. Norman Wilkinson, "British Naval Camouflage" (1922), in *Ship Shape: A Dazzle Camouflage Sourcebook*, ed. Roy R. Behrens (Dysart, IA: Bobolink Books, 2012): 45-58.
46. Everett L. Warner, "Fooling the Iron Fish: The Inside Story of Marine Camouflage", in *Ship Shape: A Dazzle Camouflage Sourcebook*, ed. Roy R. Behrens (Dysart, IA: Bobolink Books, 2012): 190-210.
47. Thayer, *Concealing Coloration*, 135-140.

48. "התמסכות" היא התרגום העברי שיצרתי למושג masquerade בהקשריו התרבותיים (כפי שהוא מופיע אצל ג'וזאן ריבייר, לאקאן ובאטלר, למשל). בעוד "התחפשות" היא מושג המקושר לפורים או לחלופין לקרנבל, התמסכות היא שימוש במאפיינים חזותיים מסוימים כדי ליצור מראית עין או סימולקרה של תפקיד תרבותי, כמו למשל בהתמסכות מגדרית, או זו של הדנדי או המרגל. לדיון מורחב במושג, ראו: אילת זהר, מורימורה יאסומאסה ושאלת ה"חיקוי" הטרנס-תרבותי, עבודת מחקר לתואר מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, (2000).

49. Roger Caillois, "Mimicry and the legendary Psychasthenia", trans. John Shepley, *October* 31 (Winter 1984): 17-32 (Originally published in *Minotaure* 7, 1935).

50. קאיווה אינו משתמש במושג סכיוזופרניה אלא במושג פסיכסטניה אשר אינו קיים כיום בשיח הפסיכיאטרי.

American Psychiatric Association, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders DSM IV* (Washington, DC: American Psychiatric Association, 1994): 488-489 and (2nd ed, 1999): 1524-1525 (ולהלן *DSM IV*); Onno van der Hart & Barbara Friedman, "A Reader's Guide To Pierre Janet: a Neglected Intellectual Heritage", *Dissociation*, 2(1) (March 1989): 3-16; Roger K. Pitman, "Janet's Obsessions and Psychasthenia: a synopsis", *Psychiatric Quarterly*, 56 (1984): 291-314 (להלן *van der Hart & Friedman*, "Reader's Guide").

51. Eugène Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, trans. Nancy Metzel (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970) (originally published in French 1933).

52. פייר ז'אנה היה הפסיכיאטר שהגדיר וחקר את הפסיכסטניה, אך כיום היא מאובחנת כהפרעה אובססיבית-קומפולסיבית. *DSM IV*, 488-489, 1524-1525; van der Hart & Friedman, "A Reader's Guide"; Roger K. Pitman, "Janet's Obsessions and Psychasthenia: a synopsis", *Psychiatric Quarterly*, 56 (1984): 291-314.

53. על האפקט הפסיכולוגי של הסתערבות ראו מלי הרצנו-לטי, יצחק בן-ציון, אשר שיבר, "ילד תמים – ילד אליים: סיפורו של חייל מסתערב לשעבר", שיחות, ט"ו (3) (2001): 252-256.

54. The Peripatetic", *The Manchester Iris: A Weekly Literary and Scientific Miscellany*. No. 71, Vol. 2 (June 7, 1823) (התרגום שלי).

55. שארל בודלר, צייר החיים המודרניים תרגמו מיכה פרנקל ואבי כץ (תל אביב: ספרית פועלים, 2002): 119-122.

56. Leo Bersani, Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* 1: 678 (בצרפתית); *The Culture of Redemption* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1990): 79, n 36 (להלן *ברסני*, תרבות הגאולה).

57. שם.

58. Susan Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel

- .Duchamp and other cross-dressers", *The Oxford Art Journal*, 18(2) (1995): 33-44, 36
59. Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power", *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity press and the Open University, 1992): 275-331.
60. סנדר גילמן עוסק ביחס ליהודי המוצג כ"שחור-לבן" בהקשר של החברה המערבית האירופית. Sander Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985): 31-35.
61. Bhabha, "Of Mimicry", 86-89.
62. אריגים אלה מיוצרים בהולנד על פי דגמים המיובאים מאינדונזיה, והפופולריות שלהם באפריקה הופכת אותם לטריטוריה חשובה להבנת מושגים כמו היברידיות וגלובליזציה. Janet A. Kaplan, "Give and Take: Conversations with Artists", *Art Journal*, 61(2) (Summer 2002): 68-91, 82.
63. Slavoj Zizek, "How Did Marx Invent the Symptom?" *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 11-54, 42.
64. Kristi Andersen, *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge* (New York: Springer, 2007): 25.
65. מישל פוקו, לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר, תרגמה דניאלה יואל (תל אביב: רסלינג, 2015 [1975]), 255-258.
66. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991 [1924-5]), 67-68.
67. Damish, *Origins of Perspective*, 80-82.
68. John Armitage, "Beyond Postmodernism? Paul Virilio's Hypermodern Cultural Theory", *CTheory* article: a090, Nov. 15th, 2000. www.ctheory.net/articles.aspx?id=133
69. Blanche D. Coll, Jean E. Keith & Herbert H. Rosenthal (eds.), "Effects of Aerial Photography on Mapping and Camouflage", in *United States Army in World War II — The Corps of Engineers: Troops and Equipment* (Washington, DC: Office of the Chief of Military History, US Army, 1958), 64-87.
70. שלושה מאמרים שונים בגיליון הפוטולקסיק הראשון (מפתח, גיליון 7) עסקו ביחסים בין צילום אוויר למבט האנכי: נורמה מוסי, "צילום אוויר (מקור היסטורי)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/09-07]; מורן שוב, "צילום אוויר (פענוח תצ"א)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/10-07]; חגית קיסר, "צילום אוויר (קהילה)" [mafteakh.tau.ac.il/2014/01/11-07]
71. Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996).
72. "משבר הייצוג" מתייחס לתהליך שבו דימוי פיגורטיבי איננו ייצוג מימטי של העולם, אלא מערך ייצוגים שהם סימולציה של מושגים או של אינפורמציה. ספציפית, בתחילת המאה העשרים מדובר על

- Douglas Crimp, "The End of Painting", *October*, 16 (Spring 1981): 69-86; Hal Foster, "Subversive Signs", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Malden: Blackwell, 2003).
73. Bernd Hüppauf, "Modernism and the Photographic Representation of War and Destruction", in *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, eds. Leslie Deveraux and Roger Hillman (Berkeley, CA: University of California Press, 1995), 94-124.
74. דלז וגואטרי, אלף מישורים, 279.
75. שם, 280.
76. שם, תמצית מעמ' 279-282.
77. לדיון מפורט בקשרים הרחבים בין הסוואה לצילום ראו מאמרים נוספים: Ayelet Zohar, "Strategies of Camouflage: Schizoanalysis in Contemporary Photography" in *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, eds. Ian Buchanan and Lorna Collins (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 173-202; Ayelet Zohar, *Photography and Camouflage: Abbott Handerson Thayer and the Development of Camouflage Theory through Photography*, *Part 1 and Part 2*, unpublished article.



