

תשוקות אסורות

כוח והנאה אינם מבטלים זה את זה, הם אינם פונים זה כנגד זה, הם רודפים זה את זה, חוצים זה את דרכו של זה, ושבים לדרכן זה את זה. מישל פוקו¹

לטפח מאויים משלנו. אולם במקום להנחות אותנו כיצד לגרוף מבטים חושקים, הצילום של משטר האופנה נוטע בנו, למעשה, את התשוקה להפוך להיות אותו אובייקט שבו הוא רוצה שנתבונן. מהלך זה מבטיח את מחויבותנו המתמדת לתרבות הצריכה מעצם הרדיפה אחר דבר מה שאיננו יכולים אלא לחלום להשיגו.

נס ידוע בספקטקלים הסוחפים שלו, המציגים גופות גבריים אטרקטיביים. בעבר חקר בתצלומים חושניים להפליא של חיילי צבא ההגנה לישראל את התנאים השיחיים של הגוף ההרואי. באותם דימויים צבאיים מן השנים 1994–2000 נס מציג רק לעתים נדירות עדויות מפורשות לסכנות המעניקות לגברים הצעירים, היפים והאתלטיים לבושי המדים את כוח המשיכה ההרואי ואת המטען הארוטי שלהם. לרוב הם מוצגים בעבודותיו כשהם משתעשעים, נחים או ישנים, שקועים ברגעי היומיומיים הפרוזאיים ביותר, רגעים שאותם קוטע הקרב. אף שהם עטויים סממני קרב, הרי בפועל הגברים בתצלומים אלו אינם משתתפים במעשי אלימות כלשהם, אלא הם מרמזים על מאפייניה של הגבריות הסטריאוטיפית באמצעות

בסדרת העבודות החדשה שלו מרחיב עדי נס את התערבותו האסטרטגית ברטוריקה הוויזואלית של הגבריות ושל הפוליטיקה עליידי ניכוס שיח האופנה וקריאת תיגר עליו. רוב התצלומים ראו אור לראשונה בגיליון סתיו/חורף 2003 של המגזין *Vogue Hommes International*, וכך הדגישו ביתר שאת עד כמה הם שואבים את מסמניהם מעולם האופנה. אולם כל מי שייפתח את דפי המגזין במקבץ התצלומים של נס, יבחין מיד כי דימויו מצטיינים בשדה שיח רחב יותר מאשר אופנות לבוש גרידא. הם ממחישים את הטענה השבה ונשמעת לעתים קרובות מפי תיאורטיקנים בתחום האופנה כי "הגוף הלבוש הנו תוצר של תרבות, פועל יוצא של כוחות חברתיים הלוחצים על הגוף"².

בתצלומיו מביים נס סדרה של מפגשים ויזואליים החושפים את רשת האסוציאציות תלויות התרבות המניעות את האופנה, את הפוליטיקה ואת הקשרים החברתיים. באמצעות תפאורה דמוית כלא שנבנתה לצורך הצילומים גורר נס את האופנה לביקורת עצמית על האסתטיקה הכולאנית שלה, ובד בבד מותח ביקורת על בתי הכלא האידיאולוגיים המעצבים את המציאויות הפוליטיות. עיתוני אופנה מסתמכים באופן מסורתי על התיווך הסגנוני הנראה לעין שמייצרת המצלמה, אשר מעבירה את האידיאולוגיה של הדימוי מבלי להסב תשומת לב למסר הדוקטרינרי שלו. במסווה תיאור גרידא של הבגדים, של התנוחות, של ההופעה ושל הגישה הדרושים על מנת לגרוף מבט חושק, התצלומים המשובצים בין דפיהם טומנים בחובם הסטה מובלעת, אף שאינה מובעת במילים מפורשות. באורח ויזואלי הם מגלמים את מה שכינה טים אדווארדס בשם "הפוליטיקה של הסדרת הגוף"³.

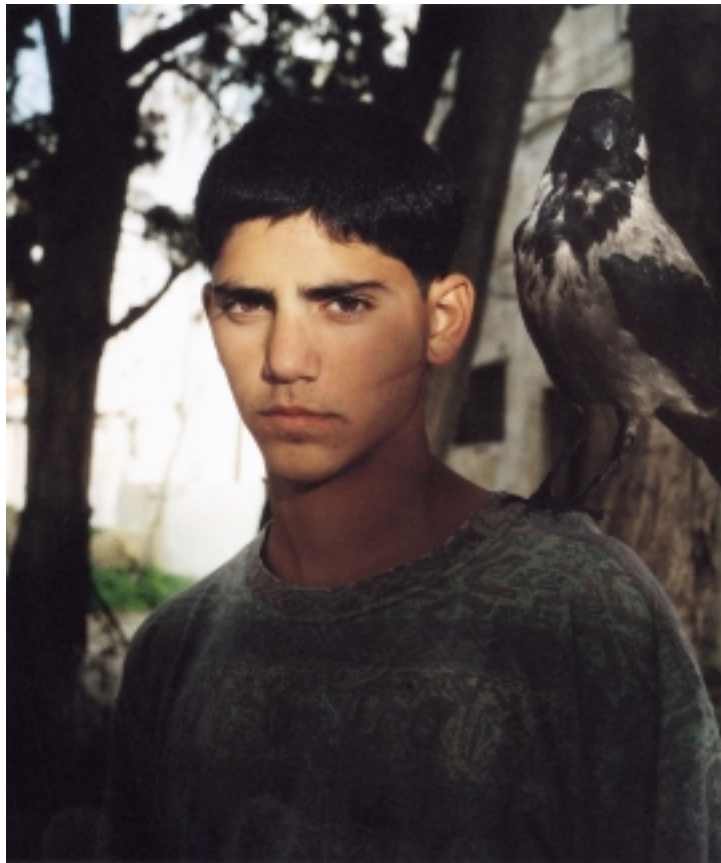
במהותם תצלומי האופנה של נס הם בבחינת המחשה מילולית של רעיון הפאנאופטיקון של פוקו, הדימוי הסימבולי שלו למשטר שליטה המשמר את כוחו עליידי כך שהוא נותר בלתי נראה תוך שהוא מקיים פיקוח מרבי⁴. בדימויו המבוים בקפידה מאלץ נס את הבלתי נראה להיחשף, ומניב היפוך ויזואלי המאפשר ללכוד את מה שעל פניו נותר סמוי מן העין. האופנה משמשת כמשל לדרכים שבהן ניסיונותינו לרכוש שליטה עשויים לשכנע אותנו ליטול חלק במעשי הכפייה המוקעים עליידי הנחות תרבותיות. אנו נושאים את עינינו אל הדימויים הנוצצים של תעשיית האופנה כדי שינהירו לנו כיצד להיראות נחשקים, ונכנעים לתכתיבי תרבות הצריכה במקום



ללא כותרת, 1999

האגרסיה וההרסנות הטבועות בכלי הברזל הצבאיים, במדים ובשרירים (קט. 4).

סדרת תצלומים חדשה יותר, משנת 2000, מציגה את גופם שאך זה הבשיל של נערים צעירים מעיירת הפיתוח קרית גת שבצפון הנגב, שבה התגורר נס בנעוריו. בתצלומים אלה הוא מתאר את יפי העלומים ואת עיסוקם הסוליפיסטי של הצעירים בדימוי העצמי שלהם (קט. 9). פוטנציאל ההנצה הגלום בגופות העומדים על סף גילוי עצמי, מעצים את הפיתוי הטמון בתצלומים אלו, נוכח השימוש שעושה נס ברטוריקת החקירה כדי להציג גבריות המגיעה לפרקה. כך משמשות חקירות ההתעוררות המינית המיוצגות בתצלומיו כדימויים של הפנייה עצמית, ומשקפות את מודעותו של הצופה עצמו לתשוקה ואת תפקידה בתהליך כינון הזהות.⁵ באמצעות תצלומים אלה רואים הצופים את עצמם מתבוננים והופכים להיות מודעים לתפקיד שממלאת התשוקה במבנה המבט שלהם. תצלומים מעין אלו ממחישים את הצורך בבירור השאלה תשוקתו של מי ומבטו של מי מארגנים את החילופים הוויזואליים כאשר מאתרים את המטען המיני המוצפן בהצגתו של גוף נתון.



ללא כותרת, 2000

עיון בסוגיית מבטו של הצופה הוא, כמובן, בבחינת הסתכנות בחדירה לתחום הפוליטיקה התרבותית. הוא מעלה את התהייה, נקודת מבטו של מי זוכה לקדימות כאשר מנסים לרדת לפשרו של הדימוי, ולא פחות חשוב מכך – מי ומה נותר מחוץ להנחות הממסגרות את קליטת התצלום. בתולדות הצילום היו שאלות אלו מהותיות לדימויים ביחס ליומרות האוטנטיות של תצלומים דוקומנטריים.⁶ אולם יהיה זה מוטעה למקם את הדימויים של נס במסגרת מסורת דוקומנטרית. אף שהתרחישים הצילומיים שהוא לוכד משתמשים לכאורה בשפת הרגע המתועד, הרי הרטוריקה שלהם היא בבירור זו של הספקטקל הביצועי (פרפורמטיבי), שפה ויזואלית הנטועה ביתר תוקף באוצר המילים הקולנועי וביכולתו לרתום את "אקט ההצגה והראווה".⁷

תנאי הצפייה הנם עיסוק מרכזי בלימודי קולנוע. הנסיבות שבהן נחוה עולם האור בהיותך שרוי באפלה, כשלעצמן מהוות כר פורה להרהורים באשר ליחסי הגומלין שבין צופים לבין התוכן הנראה. בהקשר של צפייה בסרט, נסיבות אלו מיתרגמות לשאלה ביחס לתנאים שבהם מתמסרים צופים לעולם ויזואלי שעל מנת ליצור אשליה של מיידיות משתמש באופן כה מובהק בתחבולה. על-פי תיאוריות קולנועיות מסורתיות שמקורן בתפישת המבט של ז'אק לאקאן, המדיום הקולנועי מעודד צופים להאמין בשליטתם המדומה בחוויות הצפייה שלהם, עובדה אשר בתורה מאפשרת להם לשלוט במידת מעורבותם במאורעות הנפרשים לעיניהם. אולם שליטה זו מוגבלת לרמה הסימבולית המבנה את חוויית הצפייה. מה קורה כאשר הרשת הסמלית המבנה, המעניקה משמעות לדימויים הדיאגטיים של הסרט, נקרעת, או, לשם הקצנה, כאשר האובייקט הנצפה מחזיר מבט, וכך מערב את צופיו ברשת האסוציאציות הסימבוליות שסברו כי החושך מגן עליהם מפניה?

אי יכולת זו לשלוט בתחום המארגן של הסדר הסימבולי היא הדבר שאותו חוקר נס באופן כה אפקטיבי בתצלומיו. אין זה מקרי שתצלומיו נראים ונחווים כפריימים מבוים בקפידה מתוך סרטים. נס נשען על שפת הקולנוע כמו היה במאי סרטים.⁸ למעשה, התמונות המוקפדות שהוא בונה לפרטי פרטים עשויות להתעצב בדמיונו במשך חודשים ארוכים, בעודו מקבץ את האביזרים ואת השחקנים הנדרשים לשם הרכבת התרחישים הדרמטיים שעליהם מושתתים תצלומיו. נס מתכנן כל דימוי ודימוי בדקדקות, בודק מהי התפאורה ההולמת ביותר, מאתר דוגמנים בעלי מראה נכון, בוחר את אבזרי הלבוש המדויקים ועורך עם המשתתפים חזרות על כל תנוחה, כל מחווה וכל הבעת פנים.⁹ שום פרט אינו פעוט דיו כדי שיופקר ליד הגורל שעה שנס בונה את השדה הסמנטי של האובייקטים המרכיבים כל תצלום ותצלום.

משקל שווה ניתן בתצלומים אלו גם למשחקי האור. נס ממלא את הסצינות שלו בניגודים המלאכותיים של התאורה הקולנועית על מנת להדגיש את התיאטרליות המלודרמטית המאפיינת את הקומפוזיציות שלו. הקטבים המעניקים לשפה הקולנועית את אוצר

ספקטקל הוא צורת הצגה המושתתת על ראויה מופרזת לשם העצמת תחושות הבטן של הצופים. מאז ומתמיד היו האפקטים של מודוס זה חביבים על הקולנוע. בדומה לפריים הקולנועי, אף תצלום האופנה נשען על רטוריקה זו ומשתמש בספקטקל על מנת להעניק קדימות להנאות הוויזואליות שעליהן מושתתת הקולנוע. דרך ג'רמן הצטיין במיוחד בשילוב בין אופנה לבין ספקטקלים קולנועיים ליצירת משמעויות המועברות באמצעות רמיזות והדהודים יותר מאשר באמצעות לכידות נרטיבית. יצירתו ברובה מערערת על הנחות מסורתיות באמצעות תפאורות מרובדות ותלבושות יוצאות דופן שההתקוות הוויזואליות שלהן מניבות נרטיבים המשבשים את פעולתן של עמדות תרבותית נורמטיבית ביחס למגדר ולפוליטיקה. לא ייפלא אפוא שרבים מתצלומיו של נס נראים ונחוויים כתצלומי סטילס הלקוחים מסרטיו של ג'רמן. שני האמנים גם יחד מפתים את הצופים לחוות תשוקות שאינן עולות בקנה אחד עם היעדים המקובלים של הנרטיבים שאותם הם מאזכרים.

המילים האופייני שלה מוצגים במפורש בהעמדה המחושבת של השחקנים ובמשחקי האור והצל האינטנסיביים על פני שטח גופם (קט. 2). בדומה לרטוריקה של תצלום הסטיל הקולנועי, נס מבקש לייצר סינקדוכה, אירוע רגעי אחד ויחיד הטומן בחובו את הנרטיב הגדול. מכיוון שהנרטיב הנו מבנה רטורי המאורגן סביב הנהייה לעבר הסיום הרצוי, הרי חשוב לשאול מהו היעד שמבקש נס להשיג באמצעות נרטיבים ויזואליים אלו. נס חותר תחת אושיותיה של טריטוריה שצלמים בני זמננו דוגמת רוברט מייפלט'ורפ, סינדי שרמן וג' וול הפכוה למוכרת; צלמים שכולם משתמשים באוצר מילים של ספקטקל ויזואלי השאוב מן הקולנוע, ומתערבים בדחף הנרטיבי של התצלום על-ידי הסטת מסקנה מתבקשת לשטח לא מוכר. במעגל המשמוע המתקבל חווים הצופים תרחישים טורדניים שאינם משקפים עוד את ציפיותיהם, ובכך מאלצים אותם להתמודד עם הפער שבין פנטזיה למציאות. ספקטקלים צילומיים מעין אלו מסבים את תשומת הלב לתחבולה המזמנת את מעורבות הצופה בדימוי.



ללא כותרת, 1999

ברור במפגש זה, שהמסמן הניכר ביותר שלו הוא הרווח שבין החולצה למכנסיים, מרווח החושף פיסת עור ומרמז על פגיעות המנוגדת לדומיננטיות המרומזת על ידי גופו השרירי של הסובייקט המצולם ומבטו הישיר לעבר הצופה. בדימוי זה מכריז נס על אחד מנושאי העיסוק המרכזיים שלו, וחושף את נוכחות האחרות לעיני הציבור בכך שהוא ממחיש כי קביעות דוגמת מי בפנים ומי בחוץ הן הערכות מורכבות, שלעיתים קרובות מושתתות על הנחות מפקפקות.

התצלום המציג חמישה גברים במסדר זיהוי מתייחס ישירות לשאלה מי בפנים ומי בחוץ (קט. 13). תרחיש זה משעתק את הפרקטיקה הנהוגה של העמדת חשוד בפשע בשורה אחת עם אחרים הדומים לו במראה, אך הנם בחזקת חפים מפשע. באופן בלתי נמנע, אף פרקטיקה זו מושתתת על גישות סטריאוטיפיות, כאשר מציבים בשורה אנשים שהם לכאורה בני-חילוף. בתצלום של נס מקובצים יחדיו חמישה גברים השונים זה מזה במראם תכלית שינוי, וכך מדגימים את טווח האופציות התורשתיות המכוננות גברים ממוצא מזרחי תיכוני. עומק השדה המצומצם מטשטש את קצות המסדר וגורם לדמות המרכזית לבלוט מתוך השורה. כך מגייס נס את אוצר המילים של המדיום הצילומי כמסמן לכוח המעצב הגלום בנקודת מבטו של הצופה. התצלום שלו מזכיר לנו כי לאור המתחים הפוליטיים הממשיים ביותר הנוגעים על ידי בדלנים ישראלים ופולסטיניים, סטריאוטיפים הופכים להיות בלתי נמנעים ואף מסוכנים שכן הם מייצרים תפישת אחרות בניסיון לבסס שליטה במצב כה נזיל.



מתוך *מזמור אהבה*, סרטו של ז'אן ז'נה, 1950

אולם במקום הדוגמנים הגבריים הנאים הרגילים שלו מאכלס נס את הסצנה הצילומית הנוכחית בדמויות גבריות יומיומיות יותר, וממיר את כלילי השלמות המתבקשים הממלאים את דפיהם של ירחוני אופנה, בגברים מן השורה. אגב ביקורת מובלעת על ההישענות הנהוגה בתעשיית האופנה על הזוהר הפתייני של יופי חיצוני, נס מאתר את כוח המשיכה של גברים אלו במוניטין המיתי של הגיבור הנמצא מחוץ לחוק. כפי שמזכיר לנו ז'אן ז'נה בהקשר של המרחב

גוף התצלומים הנוכחי של נס הופיע בגיליון סתיו/חורף 2003 של כתב העת *Vogue Hommes International* כחלק ממדור אופנה מיוחד שהוקדש לשש ערים מזרח-תיכוניות: קהיר, תל אביב, בירות, איסטנבול, רמאללה וכוויית סיטי. אף שמקבץ העמודים של נס זוהה במגזין כתל אביב, היה זו איך שהוצמד לו על דעת העורכים בלבד. למעשה, בדומה לתמונות (tableaux) המבוימות בשאר תצלומיו של נס, תפאורת הכלא אינה מתעדת אתר של ממש, אלא היא בבחינת בדיה קולנועית. בעוד התצלומים בשאר המקבצים מבקשים באמת ובתמים לתעד את אופי הערים המשמשות כרקע לתצלומי האופנה שלהם, הרי נס מבטא את אופי החיים בישראל באמצעות פיגורות ויזואליות המתייחסות ליחסי הכוח ולחוויה הקלסטרופובית של הכליאה. בית הסוהר משמש כמטאפורה לחברה סגורה המגבילה את חירות כולם וכולאת אותם יחדיו במערך של זיקות הדדיות.

אף שפיגורת הכלא מגייסת את אזכורי הכליאה וההגבלה, הריסון והבידוד המקושרים עם חברה סגורה, נס לוקח פיגורה זו עד הקצה ויוצר רשת רבת עוצמה של מסמנים המתייחסים לנושא האדנות והשליטה. הוא מקבץ יחדיו הקשרים שיחניים הנותרים בדרך כלל נבדלים, על מנת לבחון כיצד הם עשויים לשפוך אור זה על זה. אופנה, פוליטיקה ומיניות מכוננות זירות עיסוק המחזקות את הכוח ההגמוני של נורמות תרבותיות מקובלות. כאשר בוחנים אותן יחדיו, ולא כספרות נבדלות, הגבולות מיטשטשים. היסטוריונית האופנה אן הולנדר (Hollander) מתארת טשטוש דומה כאשר היא כותבת על נשים בחליפות. הקישורים הרגילים בין כוח לבין גבריות אינם נראים עוד הכרחיים כאשר משמעות האופנה חורגת מן ההשתמעויות של סגנון הביגוד, נושא העיסוק הראשוני של מעצבים ושל מסלולי דוגמנות.¹⁰ ההתערבות הסמיוטית הנובעת סודקת את הקודים הוויזואליים הסגורים לכאורה של מערכות ייצוג אלו, וחושפת את ההנחות המשמשות למסגור המשמעויות שהן מייצרות.

התצלום הראשון ברצף (קט. 10) מציג את שפת האדנות כשאלה של פנים מול חוץ, מוטיב העובר כחוט השני כמעט בכל הדימויים. הדמות הסגולית בעבודותיו של נס - הגוף ההרואי הנאה, הבנוי לתלפיות, המגדיר את הגבריות הקלאסית - דמות זו ניצבת לפני סורגי כלא. מאחוריה - מסדרון ותא ריק ובו מיטת ברזל זוגית. ההנחה הלוגית היא שהתמונה צולמה בתוך תאו של אסיר זה. אולם שום פרט בדימוי אינו מאשש היפותזה זו, ואין כל דרך לדעת בוודאות האם האיש הניצב בפני הצופה מצוי בתוך הסורגים שמאחוריו או מחוצה להם, האם הוא אסיר אם לאו.

ידיו המצויות מאחורי גבו מעוררות אידואות נוספת. האם התנוחה שלו מקורה בידי הכפותות באזיקים או שמא אין זו אלא עמידה רברבנית של דוגמן אופנה? ומה באשר לצופה? החלל המוגדר ומבטו הישיר של הגבר יוצרים דימוי אינטנסיבי של עימות המעלה שאלות על האופן שבו נתפשים גברים כמותו. קיים מטען הומיארוטי



ללא כותרת, 1996 (פרט)

ההיפרגברי של הכלא, משיכה זו מהדהדת ארוטיקה של תשוקה חד מינית. למרבה האירוניה, רק לאחרונה, זהות הומוסקסואלית גלויה אינה מהווה עוד עילה מיידית להישלחות לכלא בחברות הנחשבות ליברליות, אף כי עודנה כזו בחברות שמרניות יותר. ז'נה מהווה אזכור הולם במיוחד בהקשר זה שכן נושא עיסוקו לכל אורך חייו היה הקשר שבין הומוארוטיות לבין פוליטיקה רדיקלית, מה שהביא אותו בסופו של דבר לתמוך באש"ף.¹¹ האופן שבו כרך ז'נה בין הפנטזיות המיניות שלו לבין התנהגות קרימינלית נועד להמחיש כיצד יחסים הנוצרים בין כותלי הכלא מסבכים לא אחת זיהויים חד־משמעיים על־ידי המצויים מחוץ למערכת הכלא.

נס חושף הומוארוטיות זו בערמוניות באמצעות תצלום של תאומים הישבים זה לצד זה על דרגש בתא (קט. 15). תאומים אלה המסמלים תשוקה חד־מינית, משמשים כמטאפורה ויזואלית, סימן לתפקיד שממלאות תפישות האחר בזהות. כל אחד מהם משמש כמסמן של האחר ובד בבד מסמן את עצמו. האזיקים הכובלים את התאומים זה לזה מהווים סימן נוסף המדגיש את תפישת הכפיל שהיא חלק בלתי נפרד בהבניית הזהות. בדומה, השימוש הדרמטי בניגודי אור וצל מדגיש את הזהות בתנוחותיהם, במנח ידיהם, במבנה פניהם, במפתח ה"וי" של חולצותיהם, החושף את הבשר הפגיע בצווארם. בה בעת, הבדלים דקים בפרטים אלו מבדילים אותם זה מזה ומבססים את זהויותיהם הנפרדות. כאשר מישירים התאומים מבט אל עבר הצופה, יופיים וכוח המשיכה הארוטי שלהם מיוצגים במנחים הממוטטים את ההבדלים לכלל זהות, וחושפים את אופציות התשוקה לאחר הדומה לאני.

חרף ההאדרה הגלויה של תשוקה חד־מינית, הרי התצלום מכיל גם ביקורת מובלעת על תרבות החיקוי ההומוסקסואלית המאצ'ואיסטית ועל חזון ההיפרגבריות שלה, העצמת הביטוי המיני הגברי והפנמת הדיכוי של אידיאלוגיות פוליטיות סטריאוטיפיות. תפאורת הכלא מעצימה תפקיד זה של הכחשה בהסדרת הגוף ובביטוי כלפי חוץ; כתפאורה, תא הכלא מוחק ביעילות כל רמז לנשיות, הניגוד התרבותי של הזהות הגברית, ובה בעת מכריז בקול על זמניות מינית הנתפשת באופן סטריאוטיפי כלא־גברית. זוהי תזכורת לכך שבתי כלא פועלים כמרחבים של גבריות מסורתית, אך נון־קונפורמיסטית. נס מתגלה כמתעד פיקח של הדרכים שבהן מסתמכים הצופים על מקריותם של קודים משניים להגדרת הגבריות, גם כאשר הוא מפרק את האסוציאציות הבטוחות של אותם קודים. בתי כלא, גברים הומוסקסואלים ומתנגדים פוליטיים משמשים כמקבילות רטוריות וחולקים מעמד משותף כאוטוסיידרים מדוכאים שאותם חושף המבט האדנותי של צילום האופנה. התצלום מדגים את התחכום שמאחורי קשת הדימויים של נס, הנוטל מיזנסנה מוכרת ומשבש את הידע הסימבולי שהיא מאששת באופן רגיל. נס דוחק את האירוניה המורכבת של התנוחות הגבריות שעליהן מסתמכים הכלא, תרבות החיקוי ההומוסקסואלית ועולם האופנה גם יחד לכלל פרודיה בתצלום חתוך בדרמטיות של גבר בז'קט עור

שחור ובמכנסי ג'ינס צמודים שידיו כבולות באזיקים (קט. 20). גופו של הגבר, הנצפה מאחור, נחתך על מנת להדגיש את ישבנו המוצק והחטוב בעליל. מעצם היותו כבול באזיקים הוא נאלץ לתפוס תנוחה מקומרת הגורמת לו להיראות זקוף ביציבתו, אך פסיבי מבחינת תפקידו. האזיקים מחלקים את הדימוי ברמה הצורנית ומסבים את תשומת הלב לסימטרייה של לולאת החגורה והתיפורים המתווים את חלוקת ישבניו של הגבר, וכך מסמלים את האתר המשמש כסמל הן לפגיעות מינית והן לתשוקה הומוסקסואלית. גם כאן מפעיל נס את הדימוי בשתי חזיתות; הוא משתמש בשפת האופנה כדי לחתור תחת המשלב החזותי שלה ולהצביע על התלות ההדדית המתקיימת בין סימנים מקודדים תרבותית בהגדרות האדנות והתשוקה. מסווה זה של גבריות מאצ'ואיסטית הטרוסקסואלית הנו מלאכותי ומסונגן, ופועל לא כביטוי של זהות פנימית אותנטית לכאורה כלשהי, אלא כמסמן של "אסטרטגיות הצגה גבריות"¹².

בספרו *Subculture: The Meaning of Style* מציין דיק הבדיג' [Hebdige] כי תת־תרבויות מפתחות רגישויות אופנתיות משלהן כאקט פוליטי. לעתים קרובות, פריטי לבוש, מחוות ואביזרים מסוימים מאומצים כאסטרטגיה לשם שיבוש קודי האדנות של התקשורת החזותית שעליהם מסתמכות תרבויות דומיננטיות לצורך שליטה.¹³ סגנון מעין זה מערער על הזרם המרכזי בדיוק משום שהוא קורא תיגר על מושג החריגות וחושף את טיבה השרירותי של כל מערכת שנועדה להדירו. תת־תרבות ההומוסקסואלית ותת־תרבות של בית הכלא – שתיהן חולקות מעמד אוטוסיידרי אשר לא זו בלבד שהוא ממוצב כחריג ביחס לנורמות תרבותיות מקובלות, אלא הוא אף משמש כאחר המכונן שיש להטיל עליו מרות. הכלאתם של שני תחומים אלו הולמת בבירור, שכן חיי הכלא מספקים רבים מן הפטישים המיניים המשרתים את התשוקה ההומוסקסואלית, במיוחד את אלו מביניהם המקושרים עם יחסי הכוח הגבריים: מדים, הצגת הגוף, מציצנות, כפיתה פיזית, סאדומזכזים וקהילה כל־גברית. בנוסף לכך, הכלא מציג תרחיש של סדר מובלע של אינטימיות כפויה בהקשר של גבריות מועצמת המערערת חלוקות מגדריות הטרוסקסואליות מסורתיות.

התקות אלו בולטות בתצלום המציג עימות בין קצין משטרה מבוגר לבין נער מתבגר, כפי הנראה חשוד בפשע, אף שבסצנה עצמה אין כל אינדיקציה לסיבת המתח שבין השניים (קט. 12). הדימוי המזכיר את אוצר המילים הקולנועי של נס, מרמז על נרטיב מתמשך שזהו הרגע המכריע שלו, סינקדוכה לדרמת העימות שהם מגלמים ולתשוקות המניעות אותה. גם ניגודי האור והצל הדרמטיים הבוקעים מאחורי גבו של הקצין, השאובים אף הם מן הקולנוע, מבליטים את צדודיותו של הצעיר כשהם מאירים את פניו באינטנסיביות המרמזת לא רק על מעמד של חקירה, אלא גם על תבונה ונחישות. אולם לא ניתן לקבוע מהו משלב המבט המגולם בחילופים בין שני גיבורי הסצנה, וזאת במיוחד לאור הקרבה הפיזית החריגה המתקיימת ביניהם.

נבדלות לכאורה אלו משליכות זו על זו בתהליך כינון הזהות. תת התרבות ההומוסקסואלית, יותר מרוב האחרות, מזכירה לנו כי אופנה היא אחד האפיקים העיקריים בכינון זהות ובהבעתה, וככזו היא מציעה התערבות רבת עוצמה בסדר החברתי כאשר ההתנהלות האישית הופכת להיות אקט פוליטי. אולם חשיבות הצריכה כתכונה מהותית של התרבות ההומוסקסואלית מבוססת על מערך המיתוסים והסטריאוטיפים שלה עצמה, שגם עליהם מערער נס. בכפולת העמודים המסכמת את המקבץ הוא יוצר חיבור בין תת-התרבות ההומוסקסואלית ותת-התרבות של בית הכלא לבין עולם האופנה באמצעות צמד תצלומים התואמים להפליא כל

הקשר הכלא מרמז כי הקצין והנער עסוקים במפגן ביצועים הדדי, בעוד שההקשר של תת התרבות ההומוסקסואלית מסיט את הדימוי אל המשלב הלוהט יותר של ציפייה מינית, או אולי אפילו להט התשוקה להיות נשלט. שניות זו יוצרת מעידה רטורית ומעודדת את הצופה לתהות אילו פשעים כנגד הסדר הקיים מוצגים בתצלומים אלו: האם מושאי התצלומים ביצעו פשעים פוליטיים כנגד המדינה או ביצעו פשעים חברתיים כנגד ההטרוסקסואליות? ושם אינו עדים אלא לפשעים בנאליים כנגד משטר האופנה המתרחשים כאשר גברים שאינם דוגמנים עוטים על גופם בגדי מעצבים? בסופו של דבר, הצופה אינו יכול שלא לתהות כיצד ההנחות התומכות בספירות



ללא כותרת, 1994

הערות

1. מישל פוקו, *תולדות המיניות I: הרצון לדעת*, תרגום גבריאל אש, [1978] (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 38.
2. Joanne Entwistle, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, (Cambridge, U.K.: Polity Press, 2000), 20.
3. Tim Edwards, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity and Consumer Society*, (London: Cassell, 1997), 100.
4. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, (New York: Pantheon, 1979), 217.
5. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I," in *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton and Co., 1977), 5.
6. Liz Kotz, "Aesthetics of Intimacy," in *The Passionate Camera: Photography and Bodies of Desire*, ed. Deborah Bright (London and New York: Routledge, 1988), 208.
7. Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, (London: BFI Publishing, 1990), 59.
8. דליה קרפל, "קוויר בעיירה", *מוסף הארץ* (6 באפריל 2001), עמ' 22.
9. שיחה עם עדי נס, טורונטו, קנדה, 19 בספטמבר 2003.
10. Anne Hollander, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, (Alfred A. Knopf, 1994), 114.
11. Edmund White, *Genet: A Biography*, (New York: Knopf, 1993), 549-60.
12. Shaun Cole, "Macho Man: Clones and the Development of a Masculine Stereotype," *Fashion Theory*, 4 (June 2000): 128.
13. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, (London: Routledge, 1979), 18.

ד"ר דניאל קורנל הוא אוצר מן המניין במזיאון לאמנות של סן פרנסיסקו ותאורטיקן החוקר את התרבות האמריקנית. פרסומיו עוסקים באמנות המאה העשרים והמאה העשרים ואחת על מגוון תחומיה.

רטוריקה ויזואלית שנועדה לקדם את תרבות הצריכה. בעמוד אחד נראה בחור צעיר מוכנע ונכבד באיזקים על-ידי שני גברים בחולצות לבנות על רקע גריד מתכת (קט. 17). תאורה סגולה עזה מדגישה את הגריד המתכתי ויוצרת ניגודים ויזואליים קיצוניים המבליטים את מבנה העצמות המרשים ואת תווי הפנים הנאים של הדוגמן. "מכנסי המעצבים המשובצים מצמר" המצוינים בכיתוב נראים אך בקושי; הם נמוגים אל תוך הצללים העמוקים של הדימוי. אוצר המילים של צילום אופנה, והתמקדותו באופן שבו ביגוד מעגן יחסים בין גוף, מחווה, זהות וצריכה, מותמר על-ידי נס לכלל שפה ויזואלית של פיקוח על מבעי הריסון, השליטה והאדנות שלה.

הדימוי האחרון והחתרני ביותר ברצף מציג דוברמן חושף שיניים בעל עיניים פראיות העוטה קולר עור משובץ ניטים (קט. 18). אבזר אופנה יחיד זה מבהיק כיהלום על הרקע השחור של כלב השמירה והלילה האפל. סבך חוטי תיל, מואר באותה תאורה סגולה עזה כמו הדימוי שבעמוד הנגדי, הוא הרמז היחיד לתפאורה הוויזואלית של התצלום. מלאכת המשמוע בתצלום מושגת באמצעות האסוציאציות הפטישיסטיות של קולר הניטים המנהירות את הקשרים שבין אופנה, סאדומזוכים ומיניות. אולם אם הקולר הוא בבחינת פטיש, מה הוא מסמל? הקולר, המזוהה עם הדוברמן, משמש בד בבד כהתקה מילולית וסימבולית של בית הכלא ושל שליטתו על הגוף. זוהי מטאפורה רבת עוצמה למשטר השליטה ולמנגנונים שבאמצעותם אנו הופכים להיות שותפים לפשע מעצם שעבודנו לנורמות ולתקנות של התרבות השלטת. הקולר, השאוב מתת-התרבות הסאדומזוכיסטית, מחבר בין עוצמה לאופנה באמצעות שפת המיניות החריגה.

אדם שחוה חיי כלא – בין כמתנגד פוליטי ובין כפטישיסט מיני – הוא בדרך כלל לא הטיפוס שידפדף בדפי המגזין *ווג לגבר* לקבלת טיפים ועצות בענייני אופנה. לא משנה כמה רדיקלי השיק הצפון בזהויות החברתיות הזמינות לצריכה בין עמודיו, הצלחתו של המגזין תלויה ביכולתו לחזק את הגבולות האסורים של הכוח המבוסס שתצלומיו של נס מבקשים לפרק. נס סודק את דימוי הדוגמן הגברי האופנתי, ומאזכר עמדות פוליטיות ומיניות המנוגדות לאידיאלוגיה התרבותית שעליה מושתת הדימוי. כלב השמירה מהווה סיום הולם למקבץ התמונות, שכן הוא מתמצת את הפיקוח והשליטה על גופים ועל זהויות הגלומים בצילום אופנה ובמשטרי הכוח שהוא מקיים. הדימויים של נס מזכירים לנו שבאופנה, כמו בזהויות חברתיות ובסדרי יום פוליטיים, התביעות הנוקבות של הזולת פועלות ככלא המבקש להגביל ולכבול את כל מי שמעז לדמיין עולם המצוי מחוץ לציפיותיהם המחייבות. התצלומים שלו מתארים את מבטו הסותרני של האחר המחזיר מבט אל האני הפגום, הפגיע, המקוטע והמנוכר של הצופה האופנתי.

