

סינקופה נופית*

אפרת הילדסהיים

לו אפשר היה להתחיל מאמר ביצירה מוזיקלית, הייתי בוחרת בקונצ'רטו לפסנתר בסול מז'ור של מוריס ראול. רצף הסינקופות הפותחות את היצירה מדגים את המתח וההתאוות העומדים בבסיסו של המקצב הסינקופלי, המתאפיין בהשהיה, קיטוע וחסר.

במאמר זה אבקש לטבוע את המושג "סינקופה נופית" ולדון בו באמצעות דיון ביקורתי במופעים נופיים ובמערכים מרחביים של נוף מתוכנן (גנים) ונוף שאינו מתוכנן (הגבול המזרחי של ישראל כמקרה בוחן). לצורך כך אפתח בסקירת שימושים במושג סינקופה בכמה שדות שיח תיאורטיים, ולאחר מכן אביא את השיח הביקורתי העכשווי של הנוף ביחס למבט ואציג את תפיסת הנוף הביקורתית-פרשנית של המאמר. בהמשך הדיון אשתמש בתיאוריה של אדריכלות גנים ואמנות, בעבודתה של אדריאנה קמפ ביחס לגבול, בדיון הפסיכואנליטי-לאקאניאני, ובביקורת התרבות של סלבו ז'יז'ק. אלו יצטרפו לביקורת הנוף של ו.ג.ט. מיטשל וישמשו בדיון על אודות נוף, תשוקה, התאוות וכוח, המכוננים את הנוף הנעדר והחסר ומעלים את הממד הפוליטי שלו.

על פי עדי אופיר, הפוליטי הוא תכונה שאירועים, מעשים, חפצים ויחסים מגלמים או עוטים כשהם מעורבים בהצגה פומבית של השלטון כבעייתי או של יחסי כוח המוסדרים על ידיו, והוא מתאפיין ברובלמטיזציה של המנגנונים והפרקטיקות שבאמצעותם השלטון מתנהל.¹ טביעת המושג "סינקופה נופית" היא אקט פוליטי המבקש לעשות פרובלמטיזציה למהלך הנופי-מרחבי של הסינקופה ולהצביע באופן ביקורתי על פעולת הסינקופה בנוף. במושגים של אופיר, הדיון בסינקופה הנופית הוא מהלך פוליטי של תמטיזציה וארטיקולציה – ניסוח של אופן התבוננות בנוף המבקש לחשוף את הפרקטיקות ואת מערכות הכוח המתקיימות בנוף. דיון זה מבקש לזהות אותן כמערכות אידיאולוגיות ולא כפי שהן מבקשות להראות את עצמן, כמערכות טבעיות או מערכות לגיטימיות של כוח רציונלי.²

סינקופה

המושג סינקופה משמש לתיאור מודוס שיש בו שבירת דפוס, הפסקה או קיטוע, ואז חזרה לדפוס הרגיל. מקור המושג הוא בשפה היוונית במילה *synkoptein*, שמשמעה לחתוך או לקצר, ובחיבור בין המילה *syn* שמשמעה "ביחד", לבין *koptein*, שמשמעה "חיתוך".³

המושג סינקופה משמש באופנים דומים בשדות שיח שונים ומשמעותו נגזרת בהתאם. אחד השימושים הנפוצים למושג הוא בעולם הרפואה, שבו הוא משמש לתיאור מצבים של אובדן הכרה זמני, עילפון, אי-סדירות בקצב הלב ומצבים אפילפטיים. בכלשנות, המושג סינקופה

אפרת הילדסהיים, בית הספר לאדריכלות ע"ש דוד עזריאלי, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ורוד כץ, אוניברסיטת תל אביב.

משמש לתיאור השמטת צליל, הברה או אות מתוך מילה או ביטוי, כאשר עדיין אפשר להבין את משמעותו: "מזתומרת" במקום "מה זאת אומרת", למשל, או "סגור את הדלת" שהופך ל"סגור-תדלת". במוזיקה ובשירה, סינקופה היא הטעמה של הגה או טון שאינו מוטעם או שלא אמור היה להיות מוטעם, ומשמשת כאלמנט של קצב והדגשה. סינקופה מוזיקלית היא המודוס שבו אמור היה להופיע צליל הממשיך מקצב מסוים, אך במקומו ישנה השהיה, פעימה ריקה או הדגשה מחוץ לקצב. זהו המקום שבו הדפוס המוזיקלי נקטע, הצליל נאלם או מושהה, ונוצרים ציפיייה, דיסוננס או שיבוש של הקצב, ואז המוזיקה חוזרת לתבנית הראשונית. זהו מה שהיה אמור להיות ואינו בנמצא, הרווח, הפער והדבר שנוכח מעצם היעדרותו מן הרצף.

הפסיכואנליטיקאית והתיאורטיקנית קתרין קלמנט קושרת סינקופה באמנויות ובפילוסופיה עם מודוסים סינקופליים של הגוף והנפש.⁴ היא בוחנת את הדבר שהיא מכנה "מעגלים סינקופליים" – מצבים של עילפון, אקסטזה, טרנס, היפנוזה או אורגזמה – ומצביעה על המתח והקוטביות שבמצבים הסינקופליים.⁵ קלמנט טוענת כי כוחה של הסינקופה מצוי בחולשה שהיא מייצרת, וכי על פי רוב היא מתוארת על דרך השלילה: "לעיתים אפשר לדבר עליה רק באמצעות הניגוד, השלילה, לומר מה היא איננה, ושהיא איננה כפי שהיא נראית".⁶ את הסינקופה המוזיקלית היא מתארת כהשהיה וכציפיייה להמשך המנגינה והמשפט המוזיקלי, עיכוב והשהיה שמובילים לציפיייה, ואחריה לדיסוננס, פתרון וחזרה לקצב. הסינקופה, מדגישה קלמנט, אינה מצויה רק בחסר ובמה שאיננו, אלא במהלך הכולל של החסר וההיעדר והחזרה ממנו.⁷

חוקרת האדריכלות סבטלנה בויס עוסקת בסינקופה של הזיכרון ורואה את המודוס הסינקופלי של ה"שכחה לרגע", הבלקאאוט, מחיקת הזיכרון של תקופה או אירוע כמחוללי נוסטלגיה.⁸ בויס מנגידה את הסינקופלי לסימבולי ולסינתזה: בעוד בסימבולי מצוי גרעין של נוכחות המורכב מריבוי ומייצוג של דבר על ידי דבר אחר, בסינקופלי מצוי גרעין של היעדר חושי. אותו היעדר ואובדן הוא המניע ליצירה, לאמנות ולדיון התיאורטי על הנוסטלגיה, המבקש לגשר על אותו מודוס סינקופלי.

לפי ז'אן-לוק ננסי, הסינקופה פועלת כמגשרת ונקשרת לשיח הקאנטיאני המטאפיזי שאותו הוא מתאר כשיח סינקופלי.⁹ בדומה לבויס, ננסי תופס את הסינקופה כ"מדברת את השיח של הסינתזה", וקושר אותה בשיח הטרנסצנדנטליות.¹⁰ בדומה לקלמנט, ננסי עומד על התכונות המנוגדות של הסינקופה, כמשלימות זו את זו: היא מחברת ומנתקת, נוכחת ונעדרת, קוטעת את הדבר למקטעים ושבה ומחברת אותו.¹¹ הוא קושר את הסינקופה במחשבה ובהכרה (קוגניטו) ובתוך כך גם בתודעה, בנפש ובלא-מודע: "לפיכך, נראה שהדבר הקרוי תודעה לעולם לא ירשה לעצמו להיתפס כזהות מוגדרת, אלא אם הוא מתקיים כאובדן הכרה: זוהי הסינקופה".¹² לדידו, השיח המטאפיזי הקאנטיאני הוא שיח סינקופלי של היעדר הכרעה (undecidability), אולם היעדר ההכרעה המאפיין את הסינקופה, מסביר ננסי, הוא תכונה קשה מנשוא עבור המטפיזיקה. עם זאת, הוא מצביע עליה כעל המרכיב העיקרי המעצב את אופיייה הסינקופלי של הפילוסופיה המטפיזית: "השיח הפילוסופי נהגה ביחס לסינקופה ובאמצעות סינקופה. הוא נתון בידי הרגע נעדר-ההכרעה של הסינקופה".¹³

נוף, מבט, פרשנות

במושג נוף (Landscape) אצורים מקורותיו כסוגה באמנות, ההקשר המרחבי-ויזואלי מבוסס המבט, והאופן שבו המבט פועל בנוף ומכונן את תפיסתו.¹⁴ הדיון הביקורתי על אודות נוף קושר בין נקודת מוצא ראשונית של התבוננות בנוף כבציור לבין דיון בנוף כאידיאולוגיה ויזואלית פסיבית (דיון סמיוטי בנוף), תפיסת המבט כפרקטיקה, ונוף כמדיום פרפורמטיבי.¹⁵ תפיסות נוף אלו מצטלבות עם משנתו של לואי אלטוסר על האידיאולוגיה, ועולה מהן כי הנוף פועל כמערך אינטרפולטיבי.¹⁶ הנוף כאפרטוס אידיאולוגי המתמיר יחידים לסובייקטים, וכמנגנון אידיאולוגי המגייס ומכפיף את הסובייקט לאידיאולוגיה של המדינה, שמתקיימים בו אקטים פרפורמטיביים ופרקטיקות מכוננות זהות והזדהות.

אחת מנקודות הציון בשיח הנוף היא התפתחות התפיסה האיקונוגרפית-פרשנית של דניס קוסגרוב, הקושרת בין נוף לבין מסורת ציורי נוף כ"אופן התבוננות בנוף". קוסגרוב בוחן אופני ייצוג של נוף בציור, בייחוד בציורי פרספקטיבות ליניאריות, ומשליך מהן על התפיסה והפרשנות של נוף במציאות. הוא מראה כי נקודת המבט שממנה מצויר הנוף איננה מקרית, אלא נקודת מבטו של הריבון בעל הכוח והטריטוריה. המבט בנוף (gazing) מתקיים אפוא מתוך עמדה חברתית-פוליטית של ההגמון. קוסגרוב טבע את מושג "הרעיון של הנוף", והסביר אותו כאידיאולוגיה ויזואלית וכאמצעי להפעלת כוח במרחב – פרשנות המבוססת על תפיסה סטטית של הנוף כאובייקט, כטקסט או כמערך סמיוטי.¹⁷

בדיון על אודות הראייה ניסח ג'ונתן קריירי תפיסה שלפיה אתר הראייה מוסט מן האובייקט הנצפה אל הסובייקט המתבונן. באופן זה, הסובייקט עצמו נעשה לאתר שבו מתקיימת פרקטיקת הראייה. באמצעות מתודה גניאולוגית-פוקויאנית טוען קריירי שהראייה אינה כפופה לדימוי חיצוני או למציאות אמפירית, אלא שהיא תלויה הקשר ותפיסה. לפיכך, הראייה היא תוצאה של עמדת הסובייקט המתבונן.¹⁸ ו.ג.ט. מיטשל נוקט גישה דומה ביחס לנוף וטוען כי "מבין כל המדיומים והז'אנרים המייצרים דימויים חזותיים, הנוף הוא המדגים באופן הברור ביותר את העיוורון ואת האי-נראות המונחים בבסיס תהליך הראייה".¹⁹ גישתו היא נקודת ציון נוספת בדיון הביקורתי על אודות נוף והקשר בין נוף למבט. הוא תופס את המבט בנוף כמבט מכונן שהופך אתר (site) למראה (sight) ואף קושר אותו עם הנאה חזותית, סקופופיליה, מציצנות ותשוקה לראות.²⁰ בתוך כך, מיטשל רואה בנוף מדיום פוליטי ופרקטיקה אינטרפולטיבית ומבקש לבחון כיצד הוא פועל כסוכן כוח ואידיאולוגיה.²¹ ג.ב. ג'קסון טוען לקשר דומה בין נוף למבט כשהוא מבקש לטשטש את הדואליזם שבין ראייה לפרקטיקה, ועוסק גם בכבישים בנוף. לפי ג'קסון, לא רק שהסובייקט מתבונן בנוף, אלא שהוא נמצא ומתבונן בו מתוכו, גם תוך נסיעה, חווה אותו בכל חושי, ובתוכם המבט. בכך הוא מצביע על הראייה כעל פרקטיקה בנוף, ומסמן אותה כאקט פוליטי המניע מהלכים אינטרפולטיביים בנוף.²²

נוף הוא ההיבט הוויזואלי של המרחב המבטא את מארג הדומיננטות האידיאולוגיות ויחסי הכוח הפועלים בו, כפי שהוא נתפס ומתפרש על ידי המתבונן. תפיסה זו מתבססת על גישה אונטולוגית לנוף, כדבר שאינו "מוחלט שנמצא שם" אלא מתקיים באופן יחסי, סובייקטיבי,

תלוי זמן והקשר. המאמר קושר בין תפיסת המבט אצל קריירי לבין גישתם של מיטשל וג'קסון ביחס למבט ולנוף, כך שהמבט בנוף הוא פרקטיקה המתקיימת בתווך שבין הסובייקט המתבונן לבין סביבתו, פרקטיקה המכוננת את תפיסת הנוף ואת הנוף כמופע (performance).²³ לפי גישה זו, המבט הצופה בנוף הוא חלק מהמנגנון הפוליטי-אידיאולוגי של הנוף ואחת הפרקטיקות העושות את הנוף לפוליטי. לפיכך, גם תפיסת הנוף היא מושגית, פרשנית ופוליטית.²⁴

עמדה זו אינה תופסת את הנוף המעוצב והמתוכנן ואת הנוף שכביכול אינו מתוכנן כשני קטבים מנוגדים אלא כמנעד. היא מתבססת על הגישה הביקורתית בשיח הנוף העכשווי, שלפיה נוף על מופעיו השונים, איננו טבע, אלא מיוצר ונצרך כתוצר תרבות ופועל כסוכן תרבות וכיצרן אידיאולוגי, בין שהוא גן ובין שהוא לכאורה נוף לא מתוכנן. במילותיו של מיטשל:

הנוף עצמו הוא מדיום פיזי רב-חושי [...], שבו מקודדים משמעויות וערכים תרבותיים, בין אם כאלה שהושמו שם באמצעות הטרנספורמציה הפיזית של המקום, כפי שקורה בגינון נוף ובארכיטקטורה, ובין אם כאלה שהתגלו במקום שעוצב, כפי שנהוג לומר – “בידי הטבע”.²⁵

עמדה זו אינה מבקשת להפחית ממשמעותם של תכנון, עיצוב ואדריכלות הנוף ואינה מתעלמת מכוחם, אלא מבקשת להראות כי בינם לבין מודוסים נופיים שונים מתקיימת זיקה עמוקה.²⁶ הדיון הפוליטי באותם מודוסים נופיים רואה בנוף ישות ומדיום פוליטי המפעיל יחסי כוחות ומשתמש במרחב לצרכים אידיאולוגיים. אחת מתכונותיו של הנוף, טוען מיטשל, היא מחיקה, הסתרה וטשטוש. הנוף אוצר בתוכו יחסי כוח או את “הנוכחות המובנת מאליה” של הריבון בנוף ומטשטש אותה עד שהיא נדמית כטבעית, ולפיכך פוליטיות היא מתכונתו.²⁷ הדיון הפוליטי מבקש להצביע על המנגנונים והפרקטיקות המתקיימים בנוף ולערער אותם ועליהם על ידי הצבעה על המובן מאליו המדמה אותו לטבעי, ולחשוף את האידיאולוגיה של הסמכות השלטונית המניעה את אותם מנגנונים ופרקטיקות.²⁸

“פוליטי הוא תכונה שתלויה בקיומו של אירוע”, כותב אופיר, “תכונה זקוקה לאירוע המייחס אותה לעניין שיופיע כפוליטי”.²⁹ אני מבקשת לשאול את הרעיון של הסינקופה משדות השיח שלעיל ולחבר אותו לשיח הנוף כדי לנסח אירוע נופי, ולהצביע עליה כעל מופע נופי-פוליטי, שמגלה את תכונותיו הפוליטיות של הנוף. המופע של הסינקופה הנופית הוא אם כך אירוע נופי-מרחבי של נוכחות-היעדרות וקיטוע, שבר או קרע בנוף הנקשר בתעתוע אופטי ובתנועה. סינקופה נופית מתקיימת כשציפייה להופעת אלמנט נופי או להמשכיות נופית-מרחבית נענית בהיעדר, ותאופיין כמופע נופי של העדר וחסר, של שיבוש הרצף הנופי ושיבה לרצף המקורי. הדיון בסינקופה הנופית יצביע עליה כעל אקט פוליטי הנקשר בכוח, בשליטה ריבונית וכאמצעי נופי-מרחבי, המשמשים לביסוס והעצמה של יחסי הכוח הארוגים בנוף. עם זאת, כפי שאראה בחלקו האחרון של המאמר, הסינקופה הנופית עשויה להיות פתח לאקט ביקורתי של התנגדות אליהם.

במאמר אעמוד על טיבה של הסינקופה הנופית באמצעות דיון בשלושה מופעים נופיים במרחבים שונים ובתקופות שונות. שני הדיונים הראשונים יעסקו במונחים וברעיונות משדה אדריכלות הגנים, שמקורם בגני הבארוק: הראשון יעסוק ב"הא-הא" כמושג, כרעיון מרחבי-נופי וכאלמנט נופי בגן. המונח השני, "אנאמורפוזיס אבסקונדיטה", מתאר מופע נופי שיידון ביחס לגן באחוות וו-לה-ויקונט שבצרפת (Vaux-le-Vicomte). שני אלה יתמכו בניסוח הסינקופה הנופית ביחס לגבול המזרחי של ישראל כפי שהוא נצפה בנסיעה בכביש 90, כמקרה בוחן. באופן זה אדגים כיצד הגבול מכוון כנוכח-נעדר נופי-מרחבי, ואצביע על האפשרות לתפוס חלקים מנוף מרחב הגבול כסינקופה נופית. בכך אבקש להראות כי המושג סינקופה נופית מתאר מודוס נופי-מרחבי המייצר מראית עין, אשליה ותעתוע בעלי משמעות פוליטית, אידיאולוגית, טריטוריאלית וריבונית. המושג יתרום לניסוח הפער שבין התודעה הקולקטיבית על אודות מרחב הגבול לבין הנוכחות-היעדרות שלו בנוף, ויצביע על ביסוס אשליית האין-גבול כפרקטיקה נופית-פוליטית שהיא חלק ממהלך ומימוש אידיאולוגי ומהבניית תפיסה נופית טריטוריאלית.

"הא-הא": הנוף בשירות הפוליטי

כמה פסיעות נוספות הביאו אותם אל קצה אותו שביל שדיברו עליו; ובמקום מבטחים מוצל ומוגן המשקיף מעל להא-הא אל תוך הפארק היה ספסל נוח בגודלו, ועליו התיישבו כולם.

[...] לאחר שישבו זמן מה קמה העלמה קרופורד על רגליה. "אני מוכרחה להתנועע," אמרה. "מנוחה מעייפת אותי. הסתכלתי מעבר להא-הא עד שנמאס לי. אני מוכרחה ללכת ולהביט דרך שער הברזל ההוא אל אותו הנוף עצמו, גם אם משם לא אראה אותו היטב." גם אדמונד קם מן הספסל. "כעת, העלמה קרופורד, אם תביטי במעלה השביל, תשתכנעי שלא ייתכן שאורכו חצי מייל, ואפילו לא חצי חצי מייל."

"זה מרחק עצום," אמרה. "במבט אחד רואים." הוא המשיך להתווכח אתה, אך לשווא. היא סירבה לחשב, היא סירבה להשוות. היא הואילה רק לחייך ולקבוע דברים כאילו היו עקבות. [...] בסופו של דבר הם הסכימו שינסו לאמוד את ממדי החורש בטיול נוסף בו. הם ילכו לקצה האחד, באותו קו שבו הם עומדים כרגע, כי היה שביל ירוק לאורך הקצה, לצד ההא-הא, ואולי יפסעו מעט גם בכיוון אחר כלשהו, אם הדבר ייראה מועיל, וישבו בעוד כמה דקות" (גי'ין אוסטן, מנספילד פארק, 116-117).³⁰

המושג הראשון שארתום לדיון בסינקופה נופית הוא הא-הא (ha-ha). על פי מילון אוקספורד, הא-הא הוא "תעלה או חפיר שבדופן הפנימית שלה בנוי קיר המגיע עד מתחת לקו הקרקע, והיא מייצרת גבול לפארק או לגן בלי להפריע לנוף".³¹ ההא-הא פועל כגבול סמוי המפריד בין היער או הפארק שמחוץ לגן ובין פנים הגן באמצעות הפרשי גבהים, כדי למנוע מבעלי חיים (חיות בר וחיות מרעה) לחדור לתחום הגן ולפגוע בו, תוך שמירת קו מבט פתוח אל הנוף

שמחוץ לגן. ההא-הא בנוי כמו קיר טרסה או קיר כובד, כאשר מפלס הגן גבוה מהמפלס שמחוץ לגן. אולם בעוד תפקידן של טרסות הוא לייצר מדרגות קרקע שטוחות לצורך חקלאות במדרון הררי, הא-הא הוא קיר יחיד שתפקידו העיקרי הוא להוות גבול בלתי נראה. באופן זה הא-הא הוא למעשה אלמנט נופי-מרחבי המייצר הפרדה פיזית ובו בזמן רצף ויזואלי, כדי לייצר גבול סמוי מצדו הפנימי של הגן. זהו שימוש אדריכלי בקיר נסתר או בקפל קרקע חבוי לצורך יצירת המשכיות נופית, הנתפסת כרציפות טריטוריאלית.

מקורו של ההא-הא כמבנה וכרעיון הוא בגני הבארוק; בגן הפורמלי הצרפתי (Baroque French garden) ובגן הנוף האנגלי (English landscape garden) מהמאה ה-17 ואילך.³² שם האלמנט מיוחס לקריאת ההפתעה וההתפעלות – “הא-הא!” – הנפלטת מפי המטיילים ברגע גילוי האלמנט, הנחשף רק כאשר עומדים בסמוך מאוד אליו, כפי שרואים בצילום 1, שכן עד לאותו רגע הוא אלמנט נופי נסתר, ולא בכדי. להא-הא משמעות מרחבית-פוליטית החורגת אל מעבר לאסתטי. כוחו של ההא-הא הוא בטשטוש גבולות הגן והטריטוריה, לעיתים אף במחיקתם, וביצירת תעתוע אופטי ואשליה ויזואלית של גודל ומרחב. באופן זה הוא שימש לצרכים פוליטיים לא פחות מאשר לצרכים אסתטיים. הקטע המצוטט שלעיל, מתוך הרומן מנספילד פארק מאת ג'ין אוסטון, מדגים את אופן פעולתו של ההא-הא: חבורת ידידים מטיילים ואינם רואים את גבול האחוזה בשל מיקום ההא-הא, ומרחיקים יותר מכפי שתכננו מלכתחילה. כאשר הם מגיעים לקצה האחוזה הם נתקלים בהא-הא ומבקשים לחצות את גבול הגן, אך מתקשים לאמוד את המרחק הנוסף שעליהם לעבור.

חוקר אדריכלות הנוף ג'ון דיקסון האנט בוחן את היחסים בין פנים הגן לסביבתו בדיון שהוא מקדיש לשאלה “כיצד פלש הנוף הרחב לגן”.³³ האנט בוחן את אופן השימוש בהא-הא בעבודתו של אדריכל הגנים האנגלי ויליאם קנט ומעמידו בהקשר היסטורי וביחס למהלכים מקבילים בתכנון גנים. האנט מצביע על הקשר בין הטכניקה המכונה “הטעיית העין” (tropme-l’oeil), שהיא אמצעי ליצירת אשליה בציור, לבין מהלכים אדריכליים-נופיים שנעשו בגנים כדי לגרום לעין הצופה או המבקר בגן לראות דברים שלא כהווייתם, דהיינו גדולים, עתיקים, רחוקים או אותנטיים יותר ומתפרשים על פני שטח רחב יותר.³⁴ האנט מסביר כיצד השימוש בהא-הא אפשר להוציא לפועל שתי אסטרטגיות תכנוניות שהנחו את קנט בעבודתו כאדריכל גנים: האסטרטגיה הראשונה היא הכנסת אלמנטים שאינם בתחום הגן אל טווח הראייה ושימוש בהם כמרכיב מהותי בנוף הגן; האסטרטגיה השנייה היא מיקום אזורי תצפית, ספסלים ומבנים בתחום הגן כאלמנטים המשמשים לצפייה אל מחוץ לגבולות הגן, לעבר טריטוריות נרחבות ורחוקות. הציטוט שלעיל מתוך מנספילד פארק פותח בתיאור של נוף ומרחב דומה, כאשר החבורה כולה מגיעה לקצה הגן, מתיישבת לנוח על ספסל שמעל להא-הא ומשקיפה החוצה, אל הנוף ואל היער-פארק שמעבר לגבול האחוזה.

גני הנוף האנגלי, כמו גם הגנים הצרפתיים הפורמליים, היו ביטוי לעושרם ולכוחם הפוליטי של בעלי המעמד הגבוה – בני אצולה או מלכים. בשני המקרים השתמשו אדריכלי הגנים באמצעים ובאלמנטים מרחביים כדי ליצור הרחבה ויזואלית של גבולות הגן, וחיבור והמשכיות ויזואלית



צילום 1: קיר חבוי של הא-הא המשמש כגבול הגן בוורסאי. לצילום נוסף הקו הוורוד (שאינו קיים במציאות) כדי להדגיש את מקום הקיר הנסתר. צילומים: אפרת הילדסהיים

של הגן עם הנוף שמסביבו, יהיה זה יער-פארק טבעי או נוף חקלאי.³⁵ כתוצאה מכך הנוף הסובב את הגן נכנס לשדה הראייה, ונכלל בתוך המראה הכללי של הגן ובמבטו של הצופה מן הגן החוצה אל מעבר לגבולותיו. כיוון שהוא מייצר גבול שאינו נראה למרחוק, הוא מטשטש את גבולות הטריטוריה. באופן זה יצרו מתכנני הגן אשליה שבה שטח הגן נדמה גדול יותר מכפי שהוא באמת, ובכך האדירו את בעליו. מכאן שהא-הא אינו רק גבול גן סמוי, אלא גם פרקטיקה נופית-פוליטית שתפקידה להעצים את הריבון, כפי שטוען האנט. בתוך כך, שימוש בהא-הא מצביע על הכרה בפוטנציאל היחסים של הגן עם סביבתו תוך טשטוש הגבולות, כך שגבולות הגן נעשים נוכחים-נעדרים.³⁶

הגבול הנעלם של ההא-הא הוא אם כן סינקופה נופית: מופע נופי ופרקטיקה מבוססת-מבט של היעדר, טשטוש וחסר. תעתוע אופטי-מרחבי המבוסס על מהלך אדריכלי-טופוגרפי המשמש לשליטה והאחדה, אמצעי תפיסת שטח, הפגנת ריבונות וניכוס הנוף באמצעות המבט.

אנאמורפוזת אבסקונדיטה: תעתוע אופטי כרמיזה פוליטית

כי עין הצער, עיוורת מדמעות
קוטעת את השלם לחלקים,
כמו אותן תמונות, שאם תביט

בהן ישר כולן בלבול, אך מן הצד –
 תבנית עולה. כך, מלכתי שלי,
 בעד דמעות פרידה, כמן הצד,
 רואה את שלל צורות יגון מעבר
 לעצם הפרידה, שאם מבט תישירי,
 אינן אלא צללים של כלום.
 רק על פרידת אישך בכי אפוא,
 עליה ותו לא; מה שמעבר
 הוא פרי כזב של עין אבלה
 המבכה דמיון במקום אמת.

(ויליאם שייקספיר, ריצ'רד השני, מערכה שנייה, סצנה שנייה)³⁷

המושג השני שישמש לדיון בסינקופה הנופית הוא האנאמורפוזה אבסקונדיטה (Anamorphosis abscondita), כתעתוע אופטי ומודוס נופי-מרחבי, והוא נסמך על דיון משדה התיאוריה של האמנות. אולם כדי לעמוד על טיבה יש להקדים ולבחון את תכונותיה של האנאמורפוזה בכלל. אנאמורפוזה היא דימוי פרספקטיבי מעוות המתקבל בצורה מתוקנת כאשר הוא נצפה מנקודת מבט מתאימה או באמצעות מראה או עדשה מתאימות. מקור המושג ביוונית, שבה משמעותו היא "טרנספורמציה". הוא מורכב מהמילים *ana* – "שוב" או "בחזרה", ומהמילה *morphosis*, שמשמעותה "צורה" או "מתן צורה".³⁸ האנאמורפוזה מופיעה באמנות מהמאות ה-16-17 כפרספקטיבה "מואצת" ומוקצנת בטכניקה של סופר-אימפוזיציה המאפשרת לשלב שני מערכי דימויים זה בזה, כך שמערכת דימויים או דימוי משמעותי למעשה "נעלם" או מוצפן. בציור קיימים מופעים שונים של אנאמורפוזה, ששימשו בחלקם לשעשוע, אך גם לשם העברת מסרים דתיים ואידיאולוגיים ולצורכי מחאה פוליטית וחברתית.³⁹

אחת הדוגמאות המוכרות לאנאמורפוזה בציור היא "השגרירים" של הנס הולביין.⁴⁰ באמצעות פרספקטיבה חד-מגונית מוקפדת, הציור מתאר שני גברים צעירים, אמידים, רבי-כוח והשפעה, הניצבים בחלל סגור ולצידם חפצים המעידים על השכלתם, מעמדם ותחומי העניין שלהם. בחזית הציור, בחלקו התחתון לרגלי הדמויות, מצויר כתם מונוכרומטי בצורת דיסקית אלכסונית, פיגורה מעוותת וחסרת פשר לכאורה. כאשר המתבונן עומד מול הציור הוא יכול למקד את מבטו בדמויות השגרירים ובמרחב החדר, אך אינו יכול לפענח את הפיגורה המעוותת. כדי לפענח יש לשנות עמדה ולעמוד בסמוך לציור ומימינו. רק אז יוכל הצופה לתפוס באופן מתוקן את העיוות המצויר, המתגלה כגולגולת הנראית כמרחפת לפני הציור.⁴¹ הגולגולת מצוירת כ"אנאמורפוזה" או ב"פרספקטיבה אנאמורפית": המציאות האחרת מתגלה רק מבחירה ונקיטת עמדה. בוויית ראייה מסוימת יישטשו דמויות השגרירים וכל אשר סביבם ויעלמו במרחב.



צילום 2: מבט לציר המרכזי של הגן בו-לה-ויקונט. הגרוטו נראה למרחוק, אך הגן השקוע אינו נראה.

לפי רות רונן, הצופה נדחף לגלות את פשר העיוות, ומבין שעליו לוותר לשם כך על נקודת המבט ועל התפיסה הקונבנציונלית של הדמויות, ולמעשה על ראייתן בכלל. באופן זה כל אחת משתי העמדות – החזיתית והצדדית – מהדהדת את האחרת שלא נבחרה.⁴² אפרת ביכרמן מתארת זאת כשני אופני התבוננות המכוננים זה את זה: "האפקט של הגולגולת נתמך על ידי ההתבוננות בדמויות השגרירים, ולהפך. הגולגולת, שאינה מצייתת לחוקי הפרספקטיבה האלברטיאנית, מדגימה אפשרות לפרספקטיבה אחרת, ובו זמנית מעמתת את המתבונן עם חוקי הפרספקטיבה הגיאומטרית מתוך אי-ציות להם".⁴³ רגע הגילוי הוא אפוא גם רגע האובדן, והמהלך כולו תלוי תנועה במרחב, שכן התנועה היא שמאפשרת לגלות את מה שהיה נסתר וסתום לפני כן. האנאמורפוזה הדו-ממדית קושרת בין מבט לתנועה, ומסמנת את המרחב ואת התנועה במרחב כמפתח לפתרון החידה.⁴⁴

פרקטיקה דומה יישם אדריכל הגנים הצרפתי אנדרה לה נוטר (Le Notre) בגן האחווה של וו-לה-ויקונט (Vaux-le-Vicomte), שתכנן ובנה בין השנים 1661-1657 עבור ניקולא פוקה (Fouquet), הממונה על האוצר בחצרו של לואי ה-14 מלך צרפת. הגן מתוכנן כך שבמבט ראשון, מהכניסה למרפסת בחזית האחורית של הארמון ועד לקצה הפרטר, הגן נתפס בפרספקטיבה חד-מגונית מושלמת, כמו ב"השגרירים" של הולביין. הפרספקטיבה המושלמת מספקת את הרושם שאפשר לתפוס את הגן כולו במבט אחד. השתנות תפיסת המרחב תוך כדי תנועה והתקדמות בשביל הראשי של הגן מגלה אחרת: חלקו העיקרי של הגן שקוע ואינו נראה לאורך השליש הראשון של הגן, והוא הולך ומתגלה עם שינוי נקודת המבט. אז מתגלה הגן במלוא תפארתו: התעלה הגדולה, בריכות, מדשאות, טרסות, מזרקות וגרוטו, כפי שניתן לראות בצילומים 2-4. הגן הוא למעשה גדול בהרבה מכפי שנראה לעין בתחילה:



צילום 3: מבט אל מרכז הגן השקוע בוו-לה-ויקונט. במבט מקרוב מתגלה הגן השקוע, התעלה המרכזית והבריכות שבין המתבונן מהציר המרכזי לבין הגרוטו.



צילום 4: הגן השקוע המתגלה תוך ירידה למפלס התחתון. מבט לכיוון הקיר והפרשי הגובה בגן השקוע בוו-לה-ויקונט.

זה קורה רק כשאתה נמצא בגן עצמו ולאחר שצעדת עד קצה הפרטר. או אז אתה נתקל במרחב הנפער הנגלה לעיניך. בערוץ הנפלא שהיה עד אותו רגע בלתי נראה, הרחק מתחת לרגליך, מנצנצת התעלה באור השמש, שעה שמימיה זורמים לאורך שדרת ערמונים. בעת שמתהלכים לאורך גדות התעלה של ניקולא, קל לדמיין שהבית איננו עוד וכי עברת דרך שער בלתי נראה אל ארקדיה.⁴⁵

לה נוטר ביסס את תכנון הגן על מבנה טופוגרפי של ערוץ נחל שקוע ועל הפרשי גובה ניכרים. אלו אפשרו לו להשתמש בפלסטיות של המרחב כדי ליצור את התחבולה האופטית של ההפתעה ואת מהלך גילוי הגן השקוע. תחבולה אופטית מרחבית זו היא אנאמורפוזת אבסקונדיטה.⁴⁶ אנאמורפוזת אבסקונדיטה היא תעות נופי המתקיים במרחב הגן, עיוות פרספקטיבי נופי-מרחבי המייצר ליקוי של מופע המציאות, כך שחלק ממרחב הגן מוסתר על ידי חלק אחר לצורך יצירת אשליה של אחידות ורציפות מרחבית.⁴⁷ המונח הוא שילוב של שני מושגים: אנאמורפוזת – שמשמעותה עיוות, ואבסקונדיטה – שמשמעותו סוד או דבר החומק מן העין. כאמור, אנאמורפוזת היא סוד מוצפן הניתן לגילוי מתוך נקודת מבט אחת בלבד. בגן, התעות אינו ויזואלי דו-ממדי, אלא תלת-ממדי, מרחבי ונופי. גילוי סוד הגן באמצעות המבט הוא תלוי מרחב ותנועה, כפי שמנסח זאת חוקר הגנים אלן וויס: "יכולת תנועה מבטיחה שאנאמורפוזת ואשליה הם תנאים מוקדמים לנראות".⁴⁸

בדומה להא-הא, האנאמורפוזת אבסקונדיטה של לה-נוטרה גם היא מודוס של סינקופה נופית: תעות אופטי מרחבי, יצירת מראית עין נופית, מופע נופי המבוסס על היעדר וחסר, שקע נעלם שמתגלה, רצף נופי שנקטע וחוזר. אנאמורפוזת אבסקונדיטה היא סינקופה נופית מכיוון שהיא משתמשת בהיעדר ובחסר כאמצעי פוליטי מחוכם להפגנת כוח: הגן השקוע מסתיר ומסווה את הכוח המוצפן בנוף, שנגלה באמצעות מבט ותנועה במרחב.

ההא-הא מייצר האחדה של הנוף על ידי אשליה ה"מגדילה" את המרחב הנצפה, כך שהטריטוריה נראית גדולה מכפי שהיא במציאות. האנאמורפוזת אבסקונדיטה בוו-לה-ויקונט מייצרת האחדה של הנוף ואשליה הפוכה, כיוון שהיא "מקטינה" את ממדי הגן. הגן השקוע והאנאמורפוזת המרחבית מסתירים את ממדי הטריטוריה ובכך הם מסווים את הכוח ואת התשוקה לכוח של פוקה. בשני המקרים הסינקופה הנופית פועלת באמצעות הטופוגרפיה ותכונותיו הפלסטיות של המרחב ומשמשת לצרכים פוליטיים.⁴⁹

הגבול המזרחי של ישראל כסינקופה נופית

הגבול המזרחי של ישראל שלאורך הבקע הסורי-אפריקני עובר לאורך נחל הערבה, מלחת ים המלח, בריכות המלח וים המלח, וממשיך בנהר הירדן לאורך בקעת הירדן שבגדה המערבית, וצפונה עד הירמוך ומשולש הגבולות עם סוריה.⁵⁰ תוואי זה עובר בשקע טופוגרפי שבעטיו הגבול שקוע. כביש 90 נמתח לאורך תוואי הגבול במקביל אליו ובסמוך לו, במקטע הארוך שלאורך הגדה המערבית, בין ים המלח לבין מחסום מחולה/מעבר בזק, ובהמשך במקטע שבאזור גשר נהריים.



צילום 5: בקעת הירדן/הגדה המערבית דרומית ליריחו, מבט מזרחה מהכביש לעבר ירדן והגבול הבלתי נראה. צילום במהלך נסיעה בכביש 90.



צילום 6: הערבה, מבט מזרחה מהכביש לעבר ירדן והגבול הבלתי נראה. צילום במהלך נסיעה בכביש 90.

בערבה, בין כביש 90 לבין נחל הערבה, יש שיפוע מתון אך משמעותי, וערוץ הנחל שבו הגבול מסומן בעמודי גבול, נמוך מהכביש שעובר לאורכו.⁵¹ בתחום הגדה המערבית מים המלח וצפונה, הגבול שרובו אינו מסומן עובר בתוואי נהר הירדן, עד למשולש הגבולות עם סוריה.

תצורות הטופוגרפיה במקטעים אלה הן של חתך מדורג בין הכביש לגבול: רצועת השטח ממזרח לכביש, בין הכביש לבין בתרונות הירדן, משתנה ברוחבה ומשתפלת בשיפוע משתנה. בהמשך יוצרים בתרונות הירדן טופוגרפיה תלולה ונפילת גובה לעבר שטח הזור, הוא גאון הירדן, שנחצה על ידי נהר הירדן המסמן את הגבול עצמו.

הטופוגרפיה של הבקעה והפרשי גובה המשתנים בטווח של עשרות מטרים ויותר בין תוואי כביש 90 לתוואי הנהר יוצרים מצב טופוגרפי-מרחבי שבו הגבול נמוך משמעותית מגובה פני הכביש, כך שלאורך מרבית הדרך המלווה את הגבול המזרחי, הוא אינו נראה לעין.⁵² מצב טופוגרפי זה של שבר, קפל או בקע (נמוך בערבה ועמוק בבקעה), שבו עובר תוואי הנהר-הגבול, יוצר אשליה אופטית של המשכיות ושל רציפות מרחבית, כפי שנראה בצילומים 5-6.

הגבול המזרחי של ישראל – הגבול שמופיע במפות, קצה הטריטוריה המסוכסכת, מושא המלחמות והקונפליקט, הסמל והמיתוס – אינו בר-נגיעה או מישוש. הוא מהדהד ונוכח בתודעה הקולקטיבית, אך נעדר מהמרחב עצמו. חוסר הבהירות לגבי מיקומו, האי-נראות שלו כקו או כגדר, מצבי הטשטוש שבהם הוא נוכח-נעדר – עומדים אל מול נוכחותו בתודעה הקולקטיבית: הגבול שם, אך אי אפשר לראותו. הסמליות של הגבול בציבוריות הישראלית והערכים התרבותיים, האידיאולוגיים והלאומיים הרואים בגבול "אתר של יצירת זהות קולקטיבית",⁵³ יחד עם הסמיכות הגיאוגרפית בינו לבין הנוסעים בכביש 90, יוצרים סקרנות ומשיכה אליו. אותה אמביוולנטיות לגבי הגבול, פני היאנוס שלו שתיארה אדריאנה קמפ, הם "חלק מפוליטיקה טריטוריאלית שיותר משהיא עוסקת במיקומו של הגבול, היא מסגירה את משמעותו הבעייתית כרכיב של זהות קולקטיבית", ובתחום הגדה המערבית ביתר שאת.⁵⁴ קמפ מתארת שפת גבול כפולה: "השפה הטריטוריאליסטית שהלאימה את הגבול והציגה אותו [...] כאייקון לאומי שנועד לגייס הזדהות ונאמנות עליונה של האומה", והשפה המרחבית ש"קראה תיגר על ההגדרה הקרטזיאנית הגיאומטרית של גבולות" וביקשה לממש את הגבול באמצעות מהלכים של פריצה וטשטוש.⁵⁵ "המרחב נהפך לטוטם", היא טוענת, "והגבול סיפק את הטאבו". וטאבו, כפי שטען פרויד, הוא איסור שהתשוקה אליו טבועה ומובנית בתוכו והיא מקור כוח הפיתוי שלו.⁵⁶ הצורך בבירור הזהות הקולקטיבית ובפריצת הטאבו מוצא את ביטויו כפרקטיקה של פריצת גבול סימבולית באמצעות המבט הטרנסגרסיבי, המבטא את אותה שניות ביחס למרחב ולגבול. הסקרנות לגבי הגבול, אותה כמיהה ודחף לממש אותו, ולו באמצעות המבט, נתקלת בחמקמקות של הגבול, בעמימות ובאי-נראות שלו בשל התנאים הטופוגרפיים של המרחב. אלו יידונו גם בהמשך, באמצעות פרשנות לאקאניאנית.

בין ההא-הא והאנאמורפוזה אבסקונדיטה של וו-לה-ויקונט ובין המבנה הנופי-מרחבי של הגבול המזרחי כפי שהוא נצפה מכביש 90 יש דמיון נופי-מרחבי ותיאורטי. כמותם, גם הוא מודוס של

סינקופה נופית אפרת הילדסהיים



צילום 7: תצפית אנדרטת הבקעה לכיוון מזרח. בצילום נראות האנדרטה ורחבת התצפית על רקע בתרונות הירדן ועבר הירדן המזרחי. הגבול עצמו עובר בתוואי הנהר ואי אפשר לראותו.



צילום 8: מבט מתצפית אנדרטת הבקעה לכיוון מזרח. בצילום נראים כביש 90, מטעי הדקלים ממזרח לכביש ובתרונות הירדן מעבר לגבול. הגבול עצמו עובר בתוואי הנהר ואי אפשר לראותו.

סינקופה נופית. ההא-הא והגן השקוע הם נופים מעוצבים ומתוכננים, ואילו הגבול הוא חלק ממופע נוף שכביכול אינו מתוכנן, אך הזיקה העמוקה ביניהם קשורה לאופן שבו הפלסטיות של המרחב משרתת צרכים פוליטיים. בו-לה-ויקונט יש ניצול של הפרשי גובה ליצירת טשטוש וגילוי; בגן הבארוק, כמו גם במרחב הכביש והגבול, החלל השקוע שומר על ההפרדה הפיזית אך מייצר המשכיות וזואלית בשל מבנה טופוגרפי דומה. בשני המקרים מדובר בחלל חבוי ומוסתר לאורך שקע ותוואי של נחל. במבנה המרחבי שבו חלק אחד של המרחב מוסתר על ידי חלק אחר, נוצרת אשליה של רציפות מרחבית ומראית עין נופית. בדומה להא-הא, הגבול הנוכח-נעדר מטשטש את גבולות הטריטוריה ומייצר אשליה ביחס לגודלה האמיתי. המצב שבו הנוף שמעבר לגבול מתמזג עם זה שלפניו ומטשטש את ההבדלים בין שתי גדות הירדן, בין פה לשם, בין חוץ לפנים, מהדהד את "השפה המרחבית" של הגבול שעליה הצביעה קמפ.⁵⁷ המופע הנופי-מרחבי בגבול המזרחי הוא מופע של רצף, שבו המרחב נתפס כשלם ונדמה שאינו מופר. מופע זה מאזכר את ארץ ישראל התנ"כית, מרמז על תקופות שקדמו למדינות הלאום, על שאיפות גיאופוליטיות היסטוריות ואולי אף עתידיות לריבונות ולרצף טריטוריאלי.⁵⁸ מראית עין זו מתעצמת עוד יותר ביחס לשאלה הגיאופוליטית של הגדה המערבית, ודומה כי אשליית הרצף שאינו מופר מקבלת משנה תוקף בהקשר זה. מודוס הסינקופה הנופית בגבול המזרחי מתקיים לא רק במתח שבין הגלוי לנסתר, בהפרדה הפיזית לעומת ההמשכיות הוויזואלית, אלא גם באופן שבו הוא תלוי תנועה ומבט. למבט יש תפקיד מכריע במודוס הסינקופלי, וכמו בהא-הא ובגן של וו-לה-ויקונט, יש לו תפקיד של גילוי הדרגתי תוך תנועה במרחב.

במרחב כביש 90, המבט לעבר הגבול מתקיים הן במהלך נסיעה בכביש והן בעת עצירה לתצפית ולהתבוננות בנוף, אולם רק במקרה השני אפשר במידה מסוימת לממש אותו. המודוס הסינקופלי הנופי מתקיים בשני המקרים ומתאפיין במידה משתנה של היעדר, חסר, טשטוש ועמימות. בנסיעה בכביש 90 במקביל לגבול, בערבה או בבקעה, אי אפשר למקד את המבט בגבול, לא רק בשל המבנה הנופי הסינקופלי אלא גם בשל מהירות התנועה, המהווה כשלעצמה פרקטיקה של משטר ראייה.

נסיעה מהירה בסמוך לגבול השקוע מחזקת את הדיאלקטיקה של הגבול כנוכח-נעדר. היא פועלת כאמצעי אינטרפלטיבי לתפיסת נוף כשהמבט הופך את הנוף לתמונה שטוחה, פיטורסקית וסימולקרית, ומפעילה פרקטיקות של מבט שהדיון בהם חורג אל מעבר לתחום הדיון בסינקופה הנופית.⁵⁹ צילומים 5-6 מדגימים את המודוס הסינקופלי כפי שהוא מתקיים במהלך נסיעה. כדי לנסות לממש את המבט אל הגבול ומעבר לו צריך הצופה-נוסע לעצור במקומות המתאימים לפרקטיקה של המבט בנוף, כלומר במקומות תצפית ומנוחה.⁶⁰

מקומות התצפית מזמנים את המבט וההתבוננות אל הגבול ומעבר לו, אולם גם הם עדיין אינם פותרים את חידת הגבול. בתצפית מאנדרטת הבקעה שבגדה המערבית לכיוון מזרח, בצילומים 7-8, ניתן לראות את המערך המרחבי של הסינקופה הנופית. מרחבת האנדרטה שעל גבעה מערבית לכביש 90 נראים הכביש, רצועת השטח שבין הכביש לנהר הירדן, שבה מטעי דקלים וחממות, ומעט מבתרונות הירדן בצד הישראלי. במאמץ רב אפשר להבחין בבקע שבו עובר הנהר המסמן את הגבול. את הגבול העובר בנהר הירדן קשה עד בלתי אפשרי לראות מתצפית זו. בהמשך,

מזרחית לבקע, ניתן להבחין בקלות יתרה בבתרונות הירדן שממזרח לנהר, ולהמשיך עם המבט עד לעבר הירדן וההרים. עמדת התצפית מאפשרת למקד את המבט בנוף הסינקופלי, אך האי-בהירות של מרחב הגבול נשמרת: היא מחזקת את הידיעה שהגבול שם, אך קשה מאוד להבחין בו ושומרת על עמימות טריטוריאלית.⁶¹ עמימות מרחבית זו נקשרת עם פרקטיקות נוספות של הפעלת שליטה וריבונות בגדה המערבית, הנעות "תמיד בין נוכחות פיזית סלקטיבית לבין היעדרות".⁶²

יש זיקה בין עמדות התצפית המשקיפות אל מרחב הגבול, ובין ההא-הא והתצפית שמעבר להא-הא בגן. שניהם פועלים בצורה דומה, ושתי האסטרטגיות בתכנון גן הנוף האנגלי שתיאר האנט נקשרות במבט זה: מיקום מתחם תצפית עושה שימוש ברצף המרחבי הקרוב והרחוק, כשהתצפית מאפשרת להכניס את המרחב שמחוץ לגן לתוכו והוא נעשה לחלק מנוף הגן.

למבט, כאמור, יש תפקיד מרכזי במימוש התשוקה וההתאוות אל הגבול ובניכוס ויזואלי של המרחבים שמעבר לו. בדומה למהלך המתקיים באנאמורפוזה אבסקונדיטה, הגבול הוא סוד מוצפן המבקש להתגלות תוך כדי תנועה במרחב – ממבט תוך כדי נסיעה עד למבט שמחייב עזירה ותצפית. כמו הצופה הנדחף לגלות את פשר העיוות ב"השגרירים", כדי לצפות בגבול יש למצוא עמדה מרחבית מתאימה. או אז יתגלה אולי הגבול עצמו, כמו הגולגולת, הקיר של ההא-הא או הגן השקוע. מקומות תצפית אלה מעידים על ההתאוות לראות את הגבול הנסתר ואת המרחבים שמעבר לו, ומזמינים את הצופה לממש אותה ולנכס אותם באמצעות המבט.

מודוס הסינקופה הנופית בגבול המזרחי מאפשר את המשך קיומה של העמימות ביחס לגבול, תומך באשליית ה"אין-גבול" ורותם את המבט למימוש פנטזיה לאומית-אידיאולוגית.

ו.ג'.ט. מיטשל מתאר את הפרדוקסליות של ההתבוננות בנוף ואת החסימה של המבט כ"משחקי מחבואים והצצה מסוג 'עכשיו אתה רואה את זה, עכשיו לא'", וכך גם הסינקופה הנופית. בדומה לשערים ולחומות אצל מיטשל, הסינקופה מפעילה את "הדחף הראייתי כדינמיקה של דחיפה ומשיכה [...] בין הדחף לראות ולהיראות מצד אחד, ובין הדחף להסתיר ולהחביא מצד אחר".⁶³ פרקטיקות המבט בנוף מקיימות את הסינקופה הנופית כמודוס פוליטי-נופי המהווה מבע נוסף של תפיסות אידיאולוגיות ושאיפות פוליטיות-לאומיות. הדיון בפרקטיקות המבט בנוף מדגים את תפיסתו של מיטשל, שרואה בנוף "אתר של אמנויה ומחיקה" הפועל כמופע פוליטי.⁶⁴ המשמעות הפוליטית של הסינקופה הנופית בשלושת המקרים – ההא-הא בגן הנוף האנגלי, האנאמורפוזה אבסקונדיטה בגן של וו-לה-ויקונט והגבול המזרחי בבקעה ובערבה – טמונה ביכולתה לתעתע, להשתמש בחסר ובנעדר מהנוף כאמצעי טשטוש והסתרה, כדי להבנות תפיסה נופית טריטוריאלית של המרחב. בשלושת המקרים ישנו קיטוע של הרצף, חסר והיעדרות המרכיבים את הסינקופה, ואז חזרה לדפוס – השהיה, ציפייה, הפתעה, אקסטוזה או דיסוננס – וחזרה לרצף.

הדיון שלעיל עסק בשלושה מופעים של סינקופה נופית. הדיון הבא בשיח הלאקאניאני על אודות האנאמורפוזה ועל הגבול כאובייקט סיבת האיזוי עשוי לחשוף משמעות נוספת של הסינקופה הנופית.

השיח הלאקאניאני הפרשני והגבול כאובייקט סיבת האיווי

"...מה? גולגולת"⁶⁵.

אבקש כעת לחזור לוו-לה-ויקונט: אירוע חנוכת הגן והאחוזה נקבעו ל-17 באוגוסט 1661. ניקולא פוקה אירח את המלך לואי ה-14 ופמליה גדולה של אנשי החצר בחגיגה של עונג חושי שהחלה בסיוור בגן. הפמליה הנרגשת התרשמה מעבודתו של לה נוטר בתכנון הגן ומהאובייקטים האדריכליים: "המלך ואנשי החצר החלו את הסיוור בביקור בפארק. הכול העריצו בהתלהבות את המזרקות הנהדרות. "היה דיון מעמיק," אמר לה-פונטיין, "בנוגע לשאלה איזו מהמזרקות היא הטובה ביותר: המפל, מזרקה החיטה, המזרקה של כתר המלוכה או זו של החיות"⁶⁶.

פוקה, שזה מכבר עורר את חשדו של המלך בשל השמועות על ההשקעה העצומה בבניית המקום, הציע למלך את הגן ואת האחוזה במתנה, אך המלך סרב לקבלה. לואי ה-14, שלא היה במקום לפני כן אלא רק שמע עליו, התוודע במהלך הסיוור לכוחו, עושרו, שאפתנותו וטעמו המשובח של פוקה באמנות ובאדריכלות. כשלושה שבועות לאחר מכן ציווה המלך על מאסרו. פוקה נשפט באשמת שחיתות ובגידה, הורשע ונמק בכלא עד יום מותו, ואילו האחוזה הופקעה על ידי המלך.

זמן מה לאחר המשפט חזרו הארמון ואוצרותיו לרשות משפחת פוקה, אך מהגן לקח המלך והעביר לגן בוורסאי ככל יכולתו: פסלים ועצים צעירים מוקמו וניטעו מחדש, עצי התפוז הועברו לאורנז'רי (חממת עצי ההדר), ואלפי שיחים ובני שיח הועברו למבני חממות הזכוכית. זאת ועוד, לואי ה-14 גייס את לה נוטר ואת צוות המתכננים של וו-לה-ויקונט לבניית הגן בוורסאי כפי שהוא מוכר כיום.⁶⁷ במילים אחרות, המלך הפקיע את הנוף וביקש להעבירו לריבונותו, אולם לא יכול היה להעביר את המהלך הנופי, את הסינקופה הנופית שנוצרה באמצעות האנאמורפוזה אבסקונדיטה שיצר האדריכל. מדוע לא יכול היה לואי ה-14 לשאת את וו-לה-ויקונט? האם היו אלה רק הפאר והעושר שעוררו את קנאתו וחשדו, או דבר מה שנגלה לו באמצעות הגן קומם אותו וגרם לו להגיב באופן כה קיצוני?

וויס מצביע על אופיו הפוליטי של גן הבארוק הצרפתי וקושר בין תנועה, עומק, כוח והתאוות: "הגן הצרפתי הפורמלי הוא עיון בעומק ותנועה, שמקורם בהיבריס הנתמך על ידי הוכחות גיאומטריות, ושסופו במופע של כוח והתאוות אבסולוטיים"⁶⁸. הגן בוורסאי היה כבר בעת ההיא סמל לאבסולוטיזם שלטוני בשל המבנה הגיאומטרי-פורמלי שלו. כגן צרפתי המבוסס על פרספקטיבות קרטזיאניות-גיאומטריות מושלמות, הסדר והריכוזיות היו מופע הנוף העיקרי של הגן ופעלו כהצהרה פוליטית והפגנת כוח של המונרך. אולם דומה כי הכוח, שהיה חבוי ומושהה בו-לה-ויקונט, נעשה בוורסאי חשוף ומופגן. ההסתרה, ההשהיה והגילוי שיצר לה נוטר באמצעות הסינקופה הנופית והאנאמורפוזה אבסקונדיטה היו לטענתי מהלך של פיתוי, התפשטות והתערטלות, שנעשה באמצעות הסתרה והתגלות.

נראה כי הגילוי והחשיפה ההדרגתית של הגן השקוע בו-לה-ויקונט הפתיעו את לואי ה-14 בשל

גילוי המהלך הפוליטי וההצהרה הפוליטית-אידיאולוגית שלו, ודומה שהוא פירש את הסתרת הגן החבוי כהסתרת הכוח הפוליטי של פוקה. הכוח וההתענגות על הכוח שנחשפו בעת גילוי המרחב החבוי חשפו את התשוקה וההתאוות של פוקה לכוח, והמלך ראה בהם איום.

בסמינר ה-11, "ארבעת מושגי היסוד של הפסיכואנליזה", מקדיש ז'אק לאקאן פרק לדיון בפרשנות האנאמורפוזת ב"השגרירים"⁶⁹. הדיון הלאקאניאני והפרשנות של סלבו ז'יז'ק לשיח הלאקאניאני של האנאמורפוזת באמצעות קולנוע עשויים לבסס טענות אלו ולהאיר היבט נוסף של מהלך ההסתרה והגילוי, הנוכחות וההיעדרות, המאפיינים את הסינקופה הנופית.⁷⁰

הממשי הלאקאניאני הוא הדבר שאין לו ייצוג, אך הוא נוכח באופנים שונים באמצעות היעדרותו. ז'יז'ק מסביר זאת באמצעות אובייקט סיבת האיווי הנעדר, ודילן אוונס מסביר זאת כ"אובייקט שלא ניתן להשיגו לעולם", שיש בו "קונוטציות של הממשי"⁷¹. לאקאן מתאר את מהלך התגלות הגולגולת כהכרה במשהו מן הממשי. היות שלממשי הלאקאניאני אין ייצוג, מתקיים מהלך מתמיד של התאוות אליו: משיכה לחשוף ולגלות את מה שאינו נראה לעין באמצעות אובייקט סיבת האיווי, כך ש"הסתרתו היא המכוננת את המציאות"⁷². במילים אחרות, המציאות מכוננת על ידי ההתאוות הבלתי ממומשת לממשי הלאקאניאני. לאקאן קושר בין המבט לבין ההתאוות המבקשת להתממש באמצעותו כשהוא שואל: "האין זה מכיוון שההתאוות מכוננת כאן, בזירת הראייה, שאנחנו יכולים לגרום לה להיעלם?"

המבט, על פי לאקאן, הוא לפיכך אחד האופנים לכונן מציאות.⁷³ הגולגולת הנדמית במערכה הראשונה כפיגורה מעוקמת ומרחפת בקדמת הציור ("כתם", אצל לאקאן) מתגלית ונחשפת במערכה השנייה, ו"יורה" במערכה השלישית, כשהוא קושר אותה עם ההתאוות והתשוקה הפאלית – הנעדר הבלתי ממומש.

ז'יז'ק מסביר את ההשתוקקות אל הממשי הלאקאניאני באמצעות הטכניקה הקולנועית, ולשם כך הוא נעזר בסרטיו של אלפרד היצ'קוק. הוא מתאר את התנועה הקולנועית העוקבת, ה"טראקינג שוט" (tracking movement) כ"מעבר מהסתכלות כוללת על המציאות עד לנקודת האנאמורפוזת שלה", וזהו ה"היסט מן המציאות אל הממשי". הטראקינג שוטס מתקדמים מהאזור השלם של התמונה לאזור הפאלי, ושם, לפי ז'יז'ק, קורס הדימוי הפאלי ונותר "רק כתם מוטרף – הגולגולת"⁷⁴. המבט הקולנועי המוסט והקופא בא להצביע על הדבר שלא ניתן לייצוג, וההיסט נוצר על ידי התנועה הרציפה של הטראקינג שוט. ז'יז'ק מצביע הן על המבט אל הממשי שלא ניתן לייצוג, והן על התנועה במרחב, המאפשרת את ההצבעה על הממשי כאשר "עיכוב ופתאומיות הם שני אופנים של תפיסת אובייקט סיבת האיווי"⁷⁵.

אבחנה זו עשויה, לטענתי, להסביר את האנאמורפוזת אבסקונדיטה המתקיימת בו-לה-ויקונט: תנועת המבט בגן, כמו הצילום העוקב וכמו תנועת הצופה ב"השגרירים", מתחילה מהפרספקטיבה המושלמת אל עבר נקודת הגילוי. ב"השגרירים" זו הגולגולת; בקולנוע של היצ'קוק זו נסיגת המצלמה או התנועה שלה והקלוז-אפ על האובייקט; בו-לה-ויקונט זה הגן

השקוע והמרחב המתגלה תוך כדי תנועה. המבט והתנועה קשורים זה בזה, ושניהם מונעים על ידי האיווי, כפי שמנסח זאת אלן וייס: "ויזואליות מונעת על ידי תנועה ועל ידי תשוקה".⁷⁶ בגבול המזרחי של ישראל בבקעת הירדן ובערבה, אלו הם ההתאוות וההשתוקקות לגלות את הגבול הנעלם מן העין, הניסיון המועד לכישלון לאתר את הגבול בעת נסיעה, והעמימות של הגבול המתגלה בעת התצפית. זהו, לפי ז'יז'ק, "המבט המתעכב", ולפי קלמנט, עיכוב הוא אחד ממאפייני הסינקופה.⁷⁷

הגן השקוע הנעדר של וו-לה-ויקונט מתגלה אם כן, ועימו נחשפים גם ההתאוות והכוח המניע אותה. הסינקופה הנופית מתגלה בהיבט נוסף שלה, כמופע נופי של כוח חבוי וכפרקטיקה פוליטית נופית המשתמשת בחסר ובעדר לטשטוש ולהסתרת אותו הכוח. אולם אין מדובר כאן רק בכוח ובאופן שהוא מתגלה כמופע הנופי, אלא בתשוקה ובהתאוות לכוח. אלה הם לטענתי חלק מהמודוס של הסינקופה הנופית, העסוקה בידיעה שהדבר "שם" אך אינו גלוי, במתח ובהשהיה שבין גילוי להסתרה. במילים אחרות, הסינקופה הנופית מפעילה כאן שני סוגים שונים של כוח: הכוח הפוליטי של המערכות המייצרות את הנוף והתפיסות האידיאולוגיות המניעות אותן, והכוח וההתאוות של הסינקופה – ההתאוות לממשי ולאובייקט סיבת האיווי ככוח מניע. בגילוי ההא-הא טמונה הפתעה והשתאות, אך בגילוי הכוח וההתאוות באנאמורפוזה אבסקונדיטה בו-לה-ויקונט טמון ערעור על תפיסת המציאות, ערעור שקשור בקריסת המבט הקרטזיאני ובחשיפת מערכות הכוח המייצרות אותו. זהו מפגש עם כמעט-הדבר עצמו, עם הביטוי הישיר של ההתאוות והתשוקה ועם הכוח המניע אותן, ודומה כי זו הסיבה שבגינה נענש פוקה. במושגים לאקאניאניים, אלה הם מפגש וחשיפה של אובייקט סיבת האיווי והכרה במשהו מן הממשי, ולכן הם קשים מנשוא.

מהלך דומה מתקיים לטענתי ביחס לגבול המזרחי: צפייה בגבול דומה לניסיון הצפייה באובייקט סיבת האיווי, ויש בה הכרה בממשי הלאקאניאני. כמו ב"השגרירים", "האובייקט הבלתי אפשרי שהוחסר קשור למיקומו של הצופה ההכרחי לקומפוזיציה".⁷⁸ בדומה לאופן שבו התנועה והמבט נקשרים במקרים הקודמים, הצפייה בגבול מאורגנת במרחבים ייעודיים (תצפיות, מעברי גבול, אתר הטבילה בקסר אליהוד), המאפשרים מפגש מבוקר עם הגבול ועם מרחב הגבול. אותה עמימות שתוארה בדיון ביחס לגבול המזרחי מתוארת במושגים הלאקאניאניים של ז'יז'ק כנקשרת בכוח מניע: "דבר אינו כפי שהוא נראה, יש לפרש הכול, לכל דבר אמורה להיות משמעות נוספת כלשהי. הקרקע של הסימון המוכר והמבוסס נפער; אנו מוצאים את עצמנו בתחום של עמימות מוחלטת, אך חסר זה עצמו הוא שמניע אותנו לייצר עוד ועוד "משמעויות נסתרות" חדשות: זהו כוח מניע של כפייתיות אינסופית".⁷⁹ הכוח, לפי ז'יז'ק, מונע מחסר והיעדר, מפער ומעמימות.

ז'יז'ק מדגים את העמימות של הממשי באמצעות ניתוח סרטי פורנו. בין האופן שבו ז'יז'ק מפרש את המהלך המתקיים בסרטי פורנו לבין מהלך הנסיעה בכביש והמבט אל מרחב הגבול קיימת לטענתי זיקה שעשויה לספק הסבר נוסף למהלך המתקיים במבט בגבול. לפי ז'יז'ק, בסרט רגיל מעשה האהבה מומחש או מצולם באופן מטושטש, מקוטע או מרומז, והצופים מודעים אליו אך אינם רואים אותו. בסרט פורנו, לעומת זאת, הצילום יתמקד בדבר עצמו, באקט המיני, ו"יראה

הכול", אך יחמיץ את האהבה. מימוש האהבה או המחשבה מוגבלים בסרט הרגיל ויפיעו רק במרומז, ואילו סרט פורנו "ילך רחוק מדי", כך שבמקום מעשה האהבה יתקבלו רק סימנים ריקים שלו. ז'י'ק מנסח זאת כפרדוקס לפיו אם נראה את הדבר עצמו, נאבד בהכרח את הדבר שחיפשנו. כמו באנאמורפוזו ב"השגרירים", "אם נבחר באחד נאבד בהכרח את האחר".⁸⁰ המציאות, על פי פרשנות זו, אינה יכולה לשאת את ההתפרצות של הממשי.

הבחירה באחד תוך ויתור על האחר היא גם הדבר שמאפשר את הסינקופה הנופית ומקיים אותה. הגילוי של הגן השקוע בו-לה-ויקונט מביא בהכרח להתפוגגות האשליה ביחס למרחב האמיתי שלו. מרגע שהתגלה, שוב לא יהיה עוד אותו מרחב מצומצם שנדמה שהיה קודם לכן. עוצמת ההכרה בגן היא נגזרת של עוצמת המרחב הנפתח עקב האנאמורפוזו אבסקונדיטה. אי אפשר לממש את המבט אל הגבול בזמן נסיעה בכביש 90, ולא בכדי. בדומה לסרט "רגיל", הנסיעה לאורך הגבול מרמזת על הימצאותו, אך בדרך כלל אינה מאפשרת לראותו. כדי לממש את המבט אל הגבול יש לוותר על הנסיעה, לעצור ולהתמקד בדבר עצמו. זהו המתח שבין ההתאוות לראות את הכול – קרי הגבול – לבין ההימנעות והציווי להימנע מראות אותו, להסתפק בידיעה שהוא שם מבלי לממשה. כאן בא לידי ביטוי אופיו הנוכח-נעדר של הגבול. דומה כי עמימותו של הממשי הלאקאניאני משרתת ומזינה את העמימות הטריטוריאלי. לדברי קמפ, העמימות הזאת חוצה מחנות פוליטיים, משעה את הדיון על הגבולות ומשהה את בירור אופייה וזהותה הפנימית והמרחבית של ישראל.⁸¹

ההתאוות והמשיכה אל הגבול המונעות על ידי האיווי לממשי מתממשות באמצעות המבט ועושות את הגבול לאובייקט סיבת האיווי במושגים לאקאניאניים. במידה רבה זהו ביטוי לאקאניאני לפני האיננס של הגבול, כפי שתיארה קמפ: מצד אחד זו ההתאוות לחדור את הגבול ולממש אותו, ומנגד אלה המניעה, הטאבו על הגבול.⁸² זה המתח בין המשיכה והדחייה הפועלים בהשלמה.

המשמעות של הסינקופה הנופית מצטיירת כאן כמהלך לאקאניאני של חשיפת אובייקט סיבת האיווי. הסינקופה הנופית בגבול המזרחי היא לטענתי מודוס שבו היעדר וחסר הם המניע המחולל, ובשל כך חשיפתם מערערת וקשה מנשוא. קושי זה אינו מונע את ההתאוות לראות אלא מניע אותה, לחצות במבט טרנסגרסיבי את הגבול, להציץ עליו או אליו. זו ההתאוות למימוש אובייקט סיבת האיווי וההכרה במניעים של התאוות זו.⁸³

מהי סינקופה נופית?

הדיון בסינקופה נופית עד כה התייחס למהלך החושף את טיבו של הנוף כמבנה פוליטי, והדגים כיצד סינקופה נופית משמשת ככלי בידי הכוחות והאידיאולוגיות הפועלים בנוף. בדיון רחב יותר על אודות המושג עולה האפשרות של סינקופה נופית שאינה בהכרח מבוססת טופוגרפיה, אלא מופשטת יותר ואולי אף ביקורתית. בפרשנות של נעמה מישר לפארק מדרון יפו שתכננו

אדריכליות הנוף עליזה ברוידא ורות מעוז, מתוארים קיטוע ושבירה של הרצף הנופי, שיכולים להתפרש כסינקופה נופית.⁸⁴ בפארק המדרון, קו החוף ההיסטורי של שכונת עג'מי מסומן בשולי הפארק כרצועת שביל אלכסוני לא-פונקציונלי, מופשט, הקוטע את המדשאה, כלומר באמצעים אדריכליים-נופיים של היעדר וחסר, של השהיית הרצף הנופי. בסימון גבול רפאים זה טמון המהלך הנופי-פוליטי הביקורתי שעליו מצביעה מישר, ודומה כי הוא מתאפיין באיכויות סינקופליות. גרעין ההיעדר המצוי במודוס הסינקופלי קושר אותו למהלך של זיכרון, כפי שמתארת בויס, ובמקרה זה זיכרון נופי-מרחבי, הד לטראומה ולקונפליקט, גולגולת מטאפורית המרחפת במרחב הפארק.⁸⁵

דרך נוספת להיחלץ מהמערכים האינטרפלטיביים של הנוף היא באמצעות מהלך ביקורתי של אמנות להפגנת התנגדות פוליטית.⁸⁶ לאמנות אדמה (land art/earth works) ולעבודות אדמה חפורות יש מעמד מיוחד כסינקופות נופיות, כיוון שהן עושות שימוש בטופוגרפיה ונחפרות מתחת לפני השטח. עבודות החפירים והתעלות של מייקל הייזר, ובהן "שלילה כפולה" (double negative) משנת 1970 ו"בקע #1" (rift #1) משנת 1968, עוסקות בקרע ובחסר בנוף ומשתמשות במודוס הסינקופלי באופן מופשט. גם לעבודותיו החפורות של מיכה אולמן, ובראשן "הספרייה" בברלין משנת 1995, יש תכונות סינקופליות ביקורתיות.

בדוגמאות אלו הסינקופה הנופית פועלת באופן שונה מהסינקופות שתוארו עד כה: לא כמערך נופי המשרת ומבטא מערכות כוח ריבוניות ואידיאולוגיות המתקיימות בנוף, אלא כאקט פוליטי חתרני המבקש לחשוף את יחסי הכוח ולערער עליהם. סינקופה כזו (ולא רק הדיון בה) פועלת כמופע נופי-ביקורתי, היות שהיא עצמה מייצרת בנוף פרובלמטיזציה של הכוח השלטוני. פרשנות זו של הסינקופה הנופית כפרקטיקה של התנגדות מצביעה על קריאות אפשריות נוספות למושג ופתיחת פתח לפרשנות נוף נוספת. מאמר זה מבקש לטבוע את המושג "סינקופה נופית" ולספק מסגרת דיון שתהווה תשתית רחבה דיה לביסוסו. לא מן הנמנע שהפוטנציאל הגלום בו אינו ממומש עד תום, שכן זהו טיבו של הדיון הביקורתי על אודות נוף.⁸⁷

כאמור, הגישה הביקורתית במאמר זה רואה בנוף ישות ומדיום פוליטי, ביטוי ויזואלי-מרחבי של מארג יחסי כוח ודומיננטות אידיאולוגיות. המבט הפרשני אינהרנטי למושג נוף, כך שהדיאלקטיקה של המבט היא חלק מהמנגנון הפוליטי-אידיאולוגי של הנוף: הוא יכול להיות כפוף לאידיאולוגיה או ליחסי כוחות מרחביים הנכפים עליו, אך עשוי גם לחשוף אותם.

סינקופה נופית היא מערך נופי פוליטי המפעיל יחסי כוח בנוף, על פי רוב הוא משמש את הריבון לצרכיו הפוליטיים (טשטוש מרחבי, היעדרות) ומייצר באמצעותו אידיאולוגיה. הסינקופה הנופית פועלת כמהלך אינטרפלטיבי בנוף, ויחסי הכוחות הטמונים בה מכוננים ומתפרשים באמצעות המבט.

המודוס הסינקופלי מצביע על אחת הפעולות שנוף מיטיב לעשות – להוליך שולל ולהסתיר – והסינקופה פועלת כאחד ממנגנוני ההסתרה האלה. ההא-הא, ועוד יותר מכך האנאמורפוזה אבסוקונדיטה בגן של וו-לה-ויקונט, מדגימים את מנגנון ההשהיה של ההסתרה והגילוי. הגן

השקוע הוא "התחתית הכפולה" של הנוף. מה שאנו רואים במבט ראשון אינו הנוף שנגלה לעינינו בהמשך, אלא מכסה עליו ומעלים אותו. כשמתגלה הסוד החבוי בו, המבט והתפיסה נערכים מחדש. כפי שטוען מיטשל, הגילוי מעיד על האשליה שבבסיס הנוף והמבט בו. הנוף במרחב הגבול המזרחי של ישראל פועל באופן דומה כאשר המבט מבקש לפענח את העמימות של הגבול. הסינקופה הנופית מממשת את המתח המתקיים בין המבט הרציף כאשליה של הנוף, לבין הקיטוע המסיר את המסך מעליה. בכך היא מצביעה על האלסטיות של הנוף ועל אופיו הפוליטי-אידאולוגי.

לסיכום, סינקופה נופית היא פרקטיקה מבוססת מבט ותנועה המתקיימת כשציפייה להופעת אלמנט נופי או להמשכיות נופית-מרחבית נכזבת, או נענית בהיעדר. היא נקשרת במבנה טופוגרפי (טבעי, מלאכותי, מתוכנן או בלתי מתוכנן) או במודוס אדריכלי-נופי של הסתרה והיעדר, ומשם כוחה. להיעדרות זו יש ממד פוליטי בהיותה ביטוי של מערכות כוח ושל הבניית תפיסה נופית טריטוריאלית באמצעות נוף, והיא חלק ממהלך אינטרפלטיבי בנוף.

המודוס של הסינקופה הנופית חושף מראית עין נופית או סוד המוצפן בנוף באמצעות תנועה במרחב. בשל כך היא מלווה בפרקטיקות של תצפית ומבט בנוף המכוונים אותה כמודוס נופי-מרחבי. באופן זה היא יכולה לפעול כאמצעי שליטה והאחדה, כאמצעי לתפיסת שטח, להפגנת ריבונות ולניכוס הנוף. עם זאת, יש לה פוטנציאל לפעול באותם אמצעים במהופך – כמופע נופי ביקורתי החותר תחת המהלך האינטרפלטיבי של הנוף.

בסינקופה הנופית פועלים גם התשוקה והאיווי ככוחות מניעים למהלך הפוליטי-אידאולוגי המכוון באמצעותה, והם מתקיימים באמצעות המבט.

בסינקופה הנופית יש ביטוי מרחבי ונופי לדגשים שעלו אצל ננסי, בויס וקלמנט. קלמנט מתארת את ההפתעה, ההשהיה והגילוי, ובהמשך את ההיעדר, כתכונות מרכזיות של הסינקופה, ומדגישה את המהלך של חסר והיעדר והשיבה מהם – תכונה שאופיינית למבט הסינקופלי בנוף. באופן דומה מדגישה בויס את גרעין ההיעדר והחסר המאפיינים את המודוס הסינקופלי. ההיעדר נדון כאן לא רק כמאפיין של הפלסטיות של הנוף וכתכונה טופוגרפית; ההיעדר הוא הממשי הלאקאניאני, הדבר שמכוון את המציאות ואת הממד הסינקופלי של הנוף.⁸⁸ שיח הסינתזה ותכונותיה הטרנסצנדנטליות של הסינקופה הנופית, שבהם עוסק ננסי, עולים גם בדיון המטאפיזי של וויס כתכונה נופית אימננטית בגן של וו-לה-ויקונט, כשהוא קושר ראייה בתנועה ומושלמות בעמימות.⁸⁹ הסינקופה של ננסי, הפועלת בעת ובעונה אחת כמגשרת ומנתקת, כנעדרת הכרעה, מתקיימת בנוף באופן דומה. המבנה האנאמורפי המרחבי שלה נע בין קיטוע להאחדה ומחזיק את שני המבטים: המעוות והמתוקן, הסמוי והגלוי, פועלים בה בעת לשמירת הסוד והאשליה, אך מניעים לחשיפה ולגילוי. הסינקופה הנופית מעידה על כפל הפנים של הנוף.

במאמר זה ביקשתי לנסח את המושג סינקופה נופית באמצעות דיון במופעים שמתקיימת ביניהם זיקה נופית-מרחבית: קיר הגבול של ההא-הא, הגן בוו-לה-ויקונט והגבול המזרחי של ישראל בבקעת הירדן ובערבה. זיקה זו קושרת בין נוף מעוצב ומתוכנן לבין נוף שלכאורה אינו מתוכנן, ורואה בהם מנעד נופי המאיר היבטים שונים של הסינקופה. הקשרים בין המרחב הגלוי לסמוי, בין הנעדר לנוכח, ובין התאוות ותשוקה לבין כוח עולים במופעים אלו.

הדיון קושר שני שדות שיח – תיאוריה והיסטוריה של גנים והשיח הלאקאניאני הפרשני – ומגייסם להרחבתו של שדה שיח שלישי, שיח הביקורת של הנוף (landscape critical discourse). סינקופה נופית היא אפוא רעיון ומושג חדש בשיח בין-תחומי, פרשני וביקורתי זה. המשגת הסינקופה הנופית היא "ערעור באמצעות חידוש"⁹⁰ והדיון בה הוא אקט פוליטי המבקש לחשוף את האינטרסים הפרטיקולריים המתקיימים בנוף, מהלך "החושף את האידיאולוגיה של הסמכות השלטונית ומבקש ממנה להזדהות ככוח" – מהלך של התנגדות התופס את הנוף כמערכת של יחסי כוחות, ופרשנות נוף המבקשת להצביע עליו כעל מופע פוליטי.⁹¹

הערות

* מאמר זה הוא פרי פיתוח רעיונות מתוך עבודת המחקר שלי לדוקטורט שנערכה בבית הספר לאדריכלות ע"ש דוד עזריאלי בפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ שבאוניברסיטת תל אביב. אני מודה להם על מלגתם הנדיבה שתמכה במחקר ולפרופ' אדריכל ערן נוימן שהנחה אותי. תודה לקוראים האנונימיים, לנעמה מישר ולמערכת כתב העת על הערותיהם מאירות העיניים, לאפרת ביברמן על הערותיה ועל קריאתה המועילה, ולעליזה בריידא שחלקה עימי תובנות תכנוניות.

1. עדי אופיר, "פוליטי", מפתח 2 (2010): 89-91 (להלן אופיר, "פוליטי"). עדי אופיר, "מהו הפוליטי", תיאוריה וביקורת 34 (2009): 175 (להלן אופיר, "מהו הפוליטי").

2. אופיר, "פוליטי", 91; יהודה שנהב, "על האוטו-נומיות של הפוליטי", תיאוריה וביקורת 34 (2009): 182. (להלן שנהב, "על האוטו-נומיות של הפוליטי").

3. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/syncope>, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/syncope>

4. Catherine Clement, *Syncope: The Philosophy of Rapture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994) (להלן Clement, *Syncope*).

5. קלמנט עוסקת במעגלים של מודוסים סינקופליים של הגוף והנפש ושואלת מה קורה לסובייקט בעת סינקופה גופנית או נפשית. במעגל הראשון היא עוסקת בתופעות רגעיות כגון שיעול, עיטוש, צחוק ושיהוק ובמחלות כגון אסתמה ואפילפסיה. במעגל השני היא קושרת את הסינקופה למצבים גופניים קבועים כמו לקויות ונכויות (צליעה, פזילה). במעגל השלישי היא עוסקת באקסטוזה ועומדת על ההבדלים בין תרבות המזרח, שבה האקסטוזה מתקיימת במרחב הפתוח ובטקסים דתיים, לעומת המערב שבו היא מאורגנת כשפה וכתרבות, בתיאטרון ובייחוד באופרה. במעגל הרביעי היא קושרת את הסינקופה לתחום המוות או הדומה למוות: האורגזמה, העונג הגופני וההיפנוזה (בהשראת פרויד). קלמנט עוסקת בדיון על

הסינקופה בתווך שבין הפילוסופיה לפסיכואנליזה ולאמנויות, ובייחוד אמנויות הבמה המוזיקה והאופרה, בפער שממנו צומח הסובייקט.

6. Clement, *Syncope*, 12 (התרגום שלי).

7. שם, 15.

8. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Book, 2001). ביום כותבת על

סינקופה בהשראת ולדימיר נבוקוב ומצטטת אותו בהקשר של הסינקופה של הזיכרון: "The break in my own destiny affords me in retrospect a syncopal kick that I would not have missed in the worlds"

(Boym, *The Future of Nostalgia* (להלן) (Vladimir Nabokov, cited in Boym, 2001, 281).

9. Jean-Luc Nancy, *The Discourse of the Syncope*, trans. Saul Anton (Stanford: Stanford

University Press, 2008), 10-15 (להלן) *The Discourse of the Syncope* (Nancy).

10. Nancy, *The Discourse of the Syncope*, 11-14.

11. שם, 10.

12. שם, שם (התרגום שלי). מתוך אותו קו מחשבה ננסי קושר את הסינקופה של התודעה בתסביך הסירוס, בדבר שקרוע, מנותק או מאיים להתנתק. השיח הלאקאניאני נותן הקשר דומה לתסביך הסירוס באמצעות הדיון בכתם האנאמורפי, שיידון בהמשך המאמר.

13. Nancy, *The Discourse of the Syncope*, 15 (התרגום שלי).

14. קשירת הנוף במבט נמצאת כבר במקורותיו של המושג "נוף" במונחים Landskip בגרמנית, המתייחס

לציור ולתיאור של נוף כפרי, ובמקבילו ההולנדי landschap/landschap, בעל הקונוטציה הוויזואלית

האמנותית בהקשר של ציור נוף. להרחבה על מקורות המושג נוף ראו John Wylie, *Landscape*

(London: Routledge, 2007); Marc Antrop, "A brief history of landscape research", In Peter

Howard, Ian Thompson and Emma Waterton (Eds.), *The Routledge Companion to Landscape*

Studies (Oxon and New York: Routledge, 2013), 12-22.

הגדרות מילוניות למושג הלוועזי Landscape מתייחסות למאפיינים האסתטיים, הוויזואליים והמרחביים של הנוף, התייחסות לציור נוף כנושא, כאובייקט וכפעולה במושגי תיאוריה של האמנות או כאובייקט

וכפעולת ייצוג אמנותית: "כל התכונות הוויזואליות של שטח המוערכות לרוב במושגים של ערכן

האסתטי: תמונה המייצגת אזור כפרי, ציור נוף" או "חלק או מרחב של סביבה כפרית שבה ניתן

לצפות מנקודת מבט יחידה, תמונה המייצגת נוף יבשתי או חוף הים. להרחבה ראו מילון אוקספורד

המקוון <http://dictionary.oxforddictionaries.com/definition/english/landscape>; המילון המקוון <http://www.merriam-webster.com/dictionary/landscape>

reference.com/browse/landscape; ומילון מריים-ובסטר המקוון <http://www.merriam-webster.com/dictionary/landscape>

reference.com/browse/landscape

15. W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002);

Denis Cosgrove, "Prospect perspective and the evolution of the landscape idea", *Transactions*

of the Institute of British Geographers, 10 (1) (1985): 45-62; Denis Cosgrove, *Social Formation*

and Symbolic landscape (London: Croom Helm., 1998); Denis Cosgrove and Stephan

- Daniels, *The Iconography of Landscape* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); Susan Herrington, *On Landscapes* (New York: Routledge, 2009).
16. להרחבה ראו לואי אלתוסר, על האידיאולוגיה ומנגנוני המדינה האידיאולוגיים (תל אביב: רסלינג, 2008 [1995]).
17. Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic landscape* (London: Croom Helm, 1998), 15.
18. Jonathan Crary, *Technique of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990).
19. ו.ג.ט. מיטשל, "השערים של קריסטו וחומת גילה", בתוך לארי אברמסון (עורך), ו.ג.ט. מיטשל, נוף קדוש (תל אביב: רסלינג 2009 [2002]), 85. (להלן מיטשל, "השערים של קריסטו וחומת גילה").
20. ו.ג.ט. מיטשל, "נוף קדוש – ישראל, פלסטין והשימון האמריקאי", בתוך לארי אברמסון (עורך), ו.ג.ט. מיטשל, נוף קדוש (תל אביב: רסלינג, 2009 [2002]), 61 (להלן מיטשל, "נוף קדוש"); ו.ג.ט. מיטשל, "נוף אימפריאלי" בתוך לארי אברמסון, שם, 32 (להלן מיטשל, "נוף אימפריאלי").
21. W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power: הספר באנגלית: השנייה של הספר באנגלית* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), vii-xii.
22. John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular* (New Haven: Yale University Press, 1984); John Brinckerhoff Jackson, in Helen Lefkowitz Horowitz (Ed.), *Landscape in sight: Looking at America* (New Haven: Yale University Press, 1997).
23. דיון ביקורתי במבט כפרקטיקה כאסטרטגיה וכאמצעי לניהול המרחב מתקיים גם בשיח העכשווי על אודות המרחב בישראל ובגדה המערבית, המשק לשיח הנוף. להרחבה ראו מוריאל רם, "העיניים שהיו למבט: הר החרמון ומקומו בשיח הטריטוריאלי הישראלי לאחר 1973", תיאוריה וביקורת 39-38 (2011): 34-35; איילה לוי, "ההר והמבצר: קמפוס הר הצופים בדמיון המרחב הלאומי הישראלי", שם: 11-34; אריאלה אזולאי, איך זה נראה לך (תל אביב: בבל, 2000); נועה חזן ואביטל ברק, ההר, הכיפה והמבט: הר הבית בתרבות החזותית הישראלית (חיפה: פרדס הוצאה לאור, 2017); Gil Z. Hochberg, *Visual Occupation* (Durham and London: Duke University Press, 2015).
24. בנוסף לזכרים לעיל מתקיים דיון פרשני נרחב בנוף הפוליטי, באופן שבו הוא מטמיע אידיאולוגיות ומטבען אותן באמצעות פרקטיקות ומנגנונים המתקיימים בנוף. להרחבה ראו למשל James Duncan and Nancy Duncan, "(Re)reading the landscape", *Environment and Planning D: Society and Space*, 6 (2) (1988): 117-126; James Duncan, *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan kingdom* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Kenneth Olwig and Don Mitchell, *Justice, Power and the Political Landscape* (London: Routledge, 2009); Rhys Jones, Martin Jones and Michael Woods, *An Introduction to Political Geography* (London: Routledge, 2004); Ludger Gailing and Markus Leibenath, "Political landscapes between manifestations and democracy, identities and power", *Landscape Research* (2017): 42, 339.

25. מיטשל, "נוף אימפריאלי", 30. ההדגשה והמרכאות במקור.
26. להרחבה על חשיבות הדיון הקושר בין שיח הנוף לשיח אדריכלות הנוף ראו גם את מאמרו של עדנאן קפלן: Adnan Kaplan, "Landscape architecture's commitment to landscape concept: a missing link?" *Journal of Landscape Architecture*, 4 (1) (2009): 58.
27. אופיר, "פוליטי", 103.
28. שנהב, "על האוטו-נומיות של הפוליטי", 182; חנן חבר, "שיר פוליטי", מפתח 4 (2011): 240-219. (להלן חבר, "שיר פוליטי").
29. אופיר, "פוליטי", 93.
30. ג'יין אוסטן, מנספילד פארק, תרגמה לי עברון (תל אביב: אהבות הוצאת ספרים, תמיר סנדיק הוצאת ספרים, 2007 [1814]), 117-116. בתרגום עברי זה מופיע המונח הא-הא כ"גדר חיה", שפירושו ומשמעותו שונים והוא משנה גם את משמעות הטקסט. בתרגום לעיל החלפתי את המושג "גדר חיה" בחזרה להא-הא, בהתאם לטקסט המקורי.
31. https://en.oxforddictionaries.com/definition/ha_ha.
32. המושג התקבע במשמעותו האנגלית, אולם "הא-הא" הוא ככל הנראה הגרסה האנגלית לאלמנט בגן הפורמלי הצרפתי, המוכר בשם "loup de saut" ("קפיצת הזאב"). אדריכל הגנים הצרפתי גיום בומון (Beaumont) עשה בו שימוש בשנת 1690 בגן של Levens Hall, אך עיקר ביטויו בגן הנוף האנגלי.
33. האנט עוסק בהא-הא בפרק בשם "Leaping the Ha-ha: or How the Larger Landscape Invaded the Garden" (John Dixon Hunt, *A World of Gardens* (London: Reaktion Books, 2012) 172-185. (להלן Hunt, *A World of Gardens*).
34. שם, 184.
35. זאת בנוסף לאלמנטים נופיים מרחביים אחרים שיצרו תענועים כגון פרספקטיבות מעוותות ומוקצנות ליצירת אשליה של מרחב גדול יותר, פיזור בקצב מואץ או לא שווה של אלמנטים לאורך צירי הפרספקטיבה באמצעות מכלי צמחים שיצרו מראית עין של פרספקטיבה "מואצת" ואשליה של מרחב גדול יותר, מיקום פוליו (follies) דמויי מקדשים או חורבות על אי במרכז אגם או בגדה המרוחקת שלו כדי לעוות את תחושת המרחב ולהגדיל אותה, ועוד.
36. Hunt, *A World of Gardens*, 172-185.
37. הטקסט מצוטט בחלקים שונים גם אצל Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, trans. W.J. Strachan (Cambridge: Chadwyck-Healy Ltd, 1977), 18 (להלן Baltrušaitis, *Anamorphic Art*); סלבו ז'יז'ק, התבוננות מן הצד: מבוא לז'אק לאקאן דרך תרבות פופולרית, תרגמה רונה כהן (תל אביב: רסלינג, 2005 [1991]), 19-20. (להלן ז'יז'ק, התבוננות מן הצד). להרחבה במקור ראו ויליאם שייקספיר, המלך ריצ'רד השני, תרגם שמעון זנדבק (תל אביב: עם עובד, 1988).
38. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/anamorphosis>.
39. בלטרזואיטיס סוקר עבודות אנאמורפיות, ובהן ציורי דיוקן של מנהיגים, מלכים ואפיפיורים שבהם

הדימוי של המנהיג שימש ללעג והגחכה או למחאה פוליטית חברתית. הוא מביא כדוגמה את הטקסט של שייקספיר מתוך המחזה ריצרד השני, שבו יש התייחסות לאותם דיוקנאות אנאמורפיים של מלכי אנגליה. להרחבה ראו Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, 11-17.

40. הציור "השגרירים" של הנס הולביין (Holbein, 1533) מיוחס למסורת ציורי הוואניטס. על הציור נכתבו מחקרים ותיאוריות רבות. להרחבה ראו Mary Harvey, *Holbein's Ambassadors: The Picture and the Men* (London: George Bell and Sons, 1900); John North, *The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance* (London: Phoenix, 2004); Kate Bomford, "Friendship and Immortality: Holbein's Ambassadors revisited", *Renaissance Studies* 18 (4) (2004): 544-581; Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (London: Karnac, 2004 [1977]), 79-90 (להלן *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*); רות רונן, אמנות ללא נחת: הרצאות על פסיכואנליזה ואמנות (תל אביב: עם עובד, 2010), 89-96 (להלן רונן, אמנות ללא נחת); אפרת ביברמן, סיפורי בדים: נרטיב ומבט בציור (רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר אילן, 2009), 110-111 (להלן ביברמן, סיפורי בדים).

41. הציור נמצא בגלריה הלאומית בלונדון. לפרטים נוספים ולהדגמת האנאמורפוזה ראו

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>

42. רונן, אמנות ללא נחת, 90.

43. ביברמן, סיפורי בדים, 112.

44. Allen S. Weiss, *Mirrors of Infinity: The French formal Garden and 17th century metaphysics* (New York: Princeton Architectural Press, 1995), 39 (להלן Weiss, *Mirrors of Infinity*).

45. Charles Drazin, *The Man who Outshone the Sun King* (London: Arrow Books, 2009), 307 (התרגום שלי). פֶּרְטֵר (Parterre) הוא מושג יסוד בתיאוריה של גנים, ומשמעו דוגמה מסוגנת על פני שטח של מתחם בגן העשויה פרחים, שיחים גזומים או חצץ, ולעיתים גם אלמנטים נוספים כגון צמחים בעציצים, בריכות או מזרקות.

46. לדין טכני מפורט במבנה הטופוגרפי וניתוח הפרשי הגובה וסוגי הפרספקטיבה בגן של וו-לה-ויקונט ראו Mihailo, Grbi'c et al., "Garden culture heritage spatial functionalities: The case of anamorphosis abscondita at Vaux-le-Vicomte", *Journal of Cultural Heritage* 18 (2016): 366-396 (להלן Mihailo et al., "Garden culture heritage").

47. Weiss, *Mirrors of Infinity*, 33-35; Mihailo et al., "Garden culture heritage", 366-396.

Lyle Massey, *Picturing space, displacing bodies: anamorphosis in early modern theories of perspective* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2007), 37-70.

48. Weiss, *Mirrors of Infinity*, 43.

49. האנט מזכיר את וו-לה-ויקונט ואת ורסאי כדוגמאות לתפיסת נוף רחוק באמצעות פרספקטיבה, בגן הצרפתי הפורמלי, ולהעצמת האשליה ביחס לגודל הטריטוריה ולכוחו של בעליה. Hunt, *A World of*

Gardens, 177

50. הגבול נקבע בחוזה השלום בין ישראל לירדן באוקטובר 1994 והותווה באמצעות קואורדינטות ועמודי גבול על ידי ועדת גבולות משותפת במקטעים עד שנת 2000. הגבול שבתחום הגדה המערבית – מצפון ים המלח, מזרחית לעין גדי ועד לנחל בוק באזור טירת צבי – הוגדר כגבול מינהלי, לא נקבעו לו קואורדינטות ואין לו מעמד של גבול בינלאומי. להרחבה ראו חיים סרברו, גבולות ישראל היום (המרכז למיפוי ישראל, 2012); חיים סרברו, גבולות בין לאומיים: גבול ישראל-ירדן (הוצאה עצמית, 2014).
51. דיון זה אינו רלבנטי לתחום 30 הקילומטרים מצפון לאילת ובתחום שדה התעופה רמון שבסמוך לתמנע, שבו הסיטואציה המרחבית אמנם דומה, אך לאורכו נבנית גדר גבול כפולה בעלת נראות גבוהה.
52. למצב זה שבו אי אפשר לראות את הגבול בגלל הסיטואציה הטופוגרפית בין כביש 90 לבין הגבול ונהר הירדן יש שני יוצאים מן הכלל: בנקודות מסוימות במקטע הצפוני של כביש הבקעה, באזור ברוש הבקעה, רצועת השטח שבין הכביש לגבול צרה מאוד, כך שהכביש קרוב לגבול. בזוויות מסוימות אפשר לראות שם אף את הגבול/הנהר עצמו. בנוסף יש שם גם סימני גבול ברורים, ובהם דרך שטטוש, גדרות תיל ואמצעי ניטור בעלי נראות גבוהה בשטח. במקטע גשר נהריים יש מקומות שבהם תוואי כביש 90 סמוך לגבול ולנהר וגם גבוה מהם באופן משמעותי, כך שנוצרת סיטואציה טופוגרפית שבה אפשר בזוויות מסוימות להשקיף על הגבול והנהר מהכביש תוך כדי נסיעה.
53. אדריאנה קמפ, "הגבול כפני יאנוס: מרחב ותודעה לאומית בישראל", בתוך יהודה שנהב (עורך), מרחב, אדמה, בית (ירושלים: מכון ון-ליר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003), 58 (להלן קמפ, "הגבול כפני יאנוס").
54. שם, 76.
55. שם, 60. קמפ מתארת שפה כפולה זו בהקשר של תפיסות הגבול בשנות החמישים, ובשונה מתפיסות הגבול בשנות התשעים. שינויים במפה הפוליטית-אידיאולוגית בישראל ושינויים בתפיסת גבולות מדינות הלאום מחוצה לה מצביעים על הרלבנטיות של שפה כפולה זו גם היום.
56. זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו, תרגמה רות גינזבורג (תל אביב: רסלינג 2013 [1912-1913]), 41-108.
57. קמפ, "הגבול כפני יאנוס", 58-66.
58. תהליך קביעת הגבול המזרחי של ארץ ישראל החל עם שקיעת האימפריה העות'מאנית ובתום מלחמת העולם הראשונה, אז ראתה התנועה הציונית בשטח שממזרח לירדן חלק בלתי נפרד מהארץ המובטחת. בעת ועידת השלום בפריז (1919) ובשנים שאחריה חזרה התנועה הציונית ופעלה במטרה לקבוע את הגבול ממזרח לירדן, בעבר הירדן ובסמוך למסילת הרכבת החיג'אזית. כישלונה להשפיע על תוואי הגבול המזרחי בוועידת קהיר לא מנע את המשך שאיפותיה הטריטוריאליות בעבר הירדן. על פי ביגר, שני הצדדים של המפה הפוליטית ראו בהסכמה הציונית לתוצאות הוועידה בגידה בעקרונות הציונות. להרחבה ראו גדעון ביגר, ארץ רבת גבולות: מאה שנים של תיחום גבולותיה של ארץ ישראל 1840-1947 (קרית שדה בוקר: המרכז למורשת בן גוריון, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2001), 166-181; אניטה שפירא, "גבול כמטאפורה בתרבות הישראלית", בתוך הני זוביידה ורענן ליפשיץ (עורכים), עזור – אין גבול! על גבולות והיעדרם, ישראל 2017 (ראשון לציון: הוצאת משכל, ידיעות אחרונות, 2017),

- 61-72. על תפיסת הגבול המזרחי של ראשי ההנהגה בראשית המדינה ראו אבי שילון, "תפיסת הגבולות של בן גוריון", בתוך הני זוביידה ורענן ליפשיץ, שם, 87-111; אריה נאור, "הירדן באמצע – גבולותיה של המדינה היהודית בהשקפת זאב ז'בוטינסקי", שם, 112-131. דוגמה לדיון בשאיפה למימוש מצוות יישוב הארץ גם בתחומים שאינם כלולים כיום בגבולות מדינת ישראל ראו חיים שטיינר, טובה הארץ מאד מאד – על גבולות ארץ ישראל (ירושלים: הוצאת דברי שיר, 2018).
59. הדיון במבט בעת נסיעה מהירה, על היבטיו הרבים והאופן שבו המבט מכונן את הנוף ותפיסת הנוף בעת נסיעה, חורג מעבר לדיון בסינקופה הנופית. להרחבה בנושא ראו ז'אן בודריאר, אמריקה, תרגמה מור קדישזון (תל אביב: בבל, 2000); פול ויריליו, המרחב הביקורתי, תרגמה אורית רוזן (תל אביב: רסלינג, 2006); Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance* (Los Angeles, CA.: Semiotext(e), 2006); Paul Virilio, *Negative Horizons* (London: Continuum, 2008); (2009).
60. עצירה למטרות תצפית אינה מתקיימת על פי רוב לצד הכביש אלא במקומות המיועדים לכך, הן מסיבות של נוחות בטיחות (מפאת היותו של הכביש דרך מהירה) והן מסיבות ביטחוניות, וההמלצה היא לא לעצור לתצפית בצד הכביש או ליד דרך טשטוש, שטחי אש או אזור ממוקש. במרחב הכביש-גבול ישנם ארבעה סוגים עיקריים של מקומות תצפית, שהמשתף להם הוא שכולם מעודדים פרקטיקה של התבוננות-צפייה לכיוון מזרח, לעבר הגבול ולעבר הירדן: מצפורים ותצפיות המשולכים במערך תיירותי-אידיאולוגי, כדוגמת גן לאומי, מרכז מבקרים או מערך הנצחה, כמו אנדרטת הבקעה; מצפורים ותצפיות ייעודיים לצד הכביש, כמו תצפיות חניון השלום ומצפור חופיירה; חניונים, אזורי מנוחה וחניוני קק"ל לצד הכביש ובסמוך לו; וכן עמדות תצפית מאולתרות מבונקרים ועמדות צבא נטושות הפרושות לאורך הגבול ומשני צידי הכביש. מגוון סוגי מקומות התצפית מעידים על המשיכה והסקרנות ביחס לגבול, על הצורך בצפייה על הגבול ואל המרחב שמעבר אליו, ועונים עליהם באמצעים אדריכליים או באמצעים אחרים המאולתרים במרחב.
61. עמימות זו משמעותית אף יותר ומתעצמת ביחס לגבולות הקו הירוק, שאמנם אינם מהווים חלק מהסינקופה הנופית, אך פרקטיקות לטשטוש והעלמת הגבולות מתקיימות גם ביחס אליהם לאורך הכביש. בתחום הגדה המערבית הסינקופה הנופית היא פרקטיקה נוספת במנגנון האידאולוגי של הנוף.
62. אייל ויצמן, ארץ חלולה (תל אביב: בבל, 2017), 20.
63. מיטשל, "השערים של קריסטו וחומת גילה", 86.
64. מיטשל, "נוף קדוש", 57.
65. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, 63.
66. Anatole France, *The Château de Vaux-le-Vicomte* (Honolulu: University Press of the Pacific, 2004 [1922]), 132. לה פונטיין מצוטט אצל פראנס ומתאר את ביקור המלך ופמלייתו בגן של וו-לה-ויקונט (התרגום שלי).
67. Ian Thompson, *The Sun King's Garden: Louis XIV, Andre Le Notre and the Creation of the Gardens of Versailles* (New York: Bloomsbury, 2006), 23.
68. Weiss, *Mirrors of Infinity*, 33.

- .69. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, 79-90.
70. ז'יז'ק, התבוננות מן הצד.
71. דילן אוונס, מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית, תרגמה דבי אילון (תל אביב: רסלינג, 2005), 34.
72. ז'יז'ק, התבוננות מן הצד, 99.
- .73. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, 85.
74. ז'יז'ק, התבוננות מן הצד, 100.
75. שם, 98. ז'יז'ק מתאר שלושה סוגים של טראקינג שוטס: הטראקינג שוט הפתאומי המתקרב אל הכתם מהר מדי בטכניקה של jump cuts, הטראקינג שוט שמתחיל בכתם ועובר לנקודת המבט הכוללת של המציאות, והטראקינג שוט חסר התנועה, שבו הכתם מגיע אל תוך הפריים מתוך תנועה שלו עצמו. להרחבה ראו שם, 101-100.
- .76. Weiss, *Mirrors of Infinity*, 37.
77. ז'יז'ק, התבוננות מן הצד, 98; 12-15; Clement, *Syncope*.
78. רונן, אמנות ללא נחת, 91.
79. ז'יז'ק, התבוננות מן הצד, 95-96.
80. שם, 114.
81. קמפ, "הגבול כפני יאנוס", 77.
82. שם, 52-83.
83. העיקרון הלאקאניאני שמתאר ז'יז'ק, שלפיו אם נראה את הדבר עצמו נאבד בהכרח את הדבר שחיפשנו, ישים גם לגבי גבולות אחרים, בהינתן האמביוולנטיות לגבי נוכחות הגבול כפי שתיארה קמפ. שאלת חומת ההפרדה בגדה המערבית עולה כאן כהופכית לשאלת הגבול המזרחי הנוכח-נעדר. חומת ההפרדה, על הנוכחות והנראות הבוטה שלה, היא במושגים הלאקאניאניים של ז'יז'ק "הדבר עצמו" – התפרצות של הממשי, פורנו של גבול, ולפיכך אינה סותרת את הנאמר לעיל אלא מדגימה אותו באופן מהופך (ראו גם דיון על החומות אצל מיטשל, "השערים של קריסטו", 88-91). המושג "סינקופה נופית" אינו מבקש להעמיד הגדרה מוחלטת של גבול, אלא לנסח מופע נופי נוכח-נעדר במרחב של גבול מסוים – מרחב כביש 90 וחלקים מהגבול המזרחי של ישראל. הדיון בסינקופה הנופית של הגבול המזרחי מאפשר בחינה מחודשת של הריון בגבולות בכלל.
84. Naama Meishar, "Up/Rooting: Breaching Landscape Architecture in the Jewish-Arab city", *AJS Review* 41 (1) (2017): 104-105. (להלן "Up/Rooting" (Meishar)).
85. מהלך ביקורתי דומה לסימון קו החוף ההיסטורי בפארק מדרון יפו, המתאפיין גם הוא באיכויות סינקופליות, עשה האמן פרנסיס אליס בשנת 2004, כשסימן בצבע את גבול הרפאים של הקו הירוק בתחום המוניציפלי של ירושלים בעבודה "הקו הירוק". להרחבה על עבודתו ראו <http://francisalys.com/the-green-line>.

86. להרחבה על פעולת האמנות כאופציה של התנגדות פוליטית לאידיאולוגיה ועל המבע הנופי כמבע אמנותי שיכול להחריג את עצמו מהמערך האינטרפלטיבי של הנוף ראו אצל חנן חבר, "שיר פוליטי", 219-240. אני מבקשת להודות לנעמה מישר שהציעה את האפשרות לשימוש במושג הסינקופה הנופית גם למבעי נוף פוליטיים-ביקורתיים, כדוגמת מבעי הנוף בפארק מדרון יפו ובפרשנות להם. ראו Meishar, "Up/Rooting".
87. במושג סינקופה נופית טמון פוטנציאל לעיבוי הדיון והרחבתו לכיוונים נוספים. האחד יכול לעסוק בשאלת הסינקופה הנופית הפועלת כמופע נופי-ביקורתי בעצמה, כמו בדוגמת שביל הרפאים של פארק מדרון יפו שלעיל או כפעולת אמנות. מנגד, אפשר לדון בסינקופה נופית שאינה פוליטית. חנן חבר מצביע על האופציה של הפעולה שאינה פוליטית, או של ביטול האפקט הפוליטי, בשל הקשר והיסטוריוזציה, עד ליצירת פרדוקס שבו "הטקסט הלא-פוליטי פועל כנגד האידיאולוגיה שלו". ראו חנן חבר, "שיר פוליטי". הדיון הנוכחי מתמקד בטביעת המושג ואינו מתפרש לדיונים רחבים יותר, אולם לא מן הנמנע שדיון עתידי יעסוק בהם.
88. תפיסתה של בויס שההיעדר הוא מניע ליצירה ולנוסטלגיה מתיישבת עם זו של לאקאן על אודות ההיעדר כמכונן מציאות. במושגים לאקאניאניים, אובייקט ההיעדרות הוא אובייקט האיווי, שחייב להיעדר כדי שמציאות סמלית – היצירה והאמנות – תוכל להתקיים. להרחבה ראו Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection* (London: Tavistock, (1977), 554.
89. Weiss, *Mirrors of Infinity*, 46.
90. חבר, "שיר פוליטי", 221.
91. שנהב, "על האוטו-נומיות של הפוליטי", 187-188.

סינקופה נופית אפרת הילדסהיים