

"לאס מנינאס" והפאראדוכסים של רפרזנטאציה תמונתית

.1

מדוע, לאחר למעלה משלוש מאות שנה, מוסיפה "לאס מנינאס" להטריד את מנוחתנו? קסמה של התמונה חורג, ללא כל ספק, מעבר לתחום עינינו של היסטוריונים של האמנות וחובבי הציור הספרדי.

פיקאסו, למשל, צייר לא פחות מאשר ארבעים וחמש עבודות על-פי התמונה, ופוקו (Foucault) פותח את ניתוחו על אודות המיבנה הקלאסי של המחשבה במאה השבע-עשרה ב"Les Mots et Les Choses" בדיון ביצירה הזאת, ומגיע למסקנה כי היא אולי "הרפרזנטאציה, כביכול, של הרפרזנטאציה הקלאסית"¹. במיסגרת התיאוריה של הרפרזנטאציה מציבה התמונה אתגר מיוחד בפני הפילוסוף של הלשון. היא מעוררת בי אותה תחושת מבוכה שעולה בי כאשר אני מהרהר בפאראדוכסים של תורת-הקבוצות או באנטינומיה של השקרן, ובדיון זה ברצוני להבהיר את טבע הפאראדוכסים שלה. העובדה כי תמונה זו מכילה היבטים פאראדוכסאליים סמויה מעינינו בחלקה כיוון שאנו חיים בעידן בו תמונות שהפאראדוכסאליות שלהן בוטה לאין ערוך יותר הפכו עינינו של שיגרה. בנוסף למדעותנו מנקודת-המבט של הרפרזנטאציה התמונתית הקלאסית, הורגלנו כבר כולנו לציורי סטיינברג של אנשים המציירים את עצמם בעת שהם מציירים, למדרגות של אשר העולות ומסתיימות שוב במדרגות-עולות נוספות העולות אל מדרגות-עולות נוספות עד אשר, לבסוף, אנו שבים אל תחתית גרם-המדרגות המקורי, ולאובייקטים בלתי-אפשריים בעלי שלושה קצוות ושתי צלעות כלבד. בכונתי להניח עתה לצורות פאראדוכסאליות לעילא אלו של רפרזנטאציה תמונתית, ולהתרכז ב"לאס מנינאס" במיסגרת הקאנון של הרפרזנטאציה התמונתית הקלאסית.

במבט ראשון נראית "לאס מנינאס" או "המשפחה המלכותית" כפי שנקראה עד המאה התשע-עשרה, כרפרזנטאציה קונבנציונאלית, אם גם רבת-רושם, של דמויות מבית-המלוכה ובני-ליוותן (ראה התמונה). מרכז תשומת-הלב (והמרכז הממשי, הלכה-למעשה, של חציר-התחתון של הבד) מתמקד בדמותה של האינפאנטה מרגריטה, שהיתה אז בת חמש. האינפאנטה נולדה ב-1651, הציור נעשה ב-1656. מאוחר יותר חותנה הנסיכה עם ליאופולד הראשון מאוסטריה, ומתה בגיל צעיר בחינה. לימינה- כורעת כדי להגיש בוקארו (Búcaro) אדום על מגש של כסף (המלא כמשוער במישהיה מבושמים, כנהוג אז באסקוריאלי) - נמצאת לפנינו מריה אוגוסטינה סארמיאנטו. משמאל לאינפאנטה - ורוכנת לעברה - ניצבת בת-פמליה נוספת, איזאבל דה ולאסקו, בתו של הרוזן מקולמנארס² שתי הנערות הן בנות-אצולה נאות, לבושות בהידור ותובשות פיאות אלגנטיות. כל המקורות הסטנדארטיים המקובלים אומרים, כי איזאבל משתחוה מתוך יראת כבוד או קדה לעבר האינפאנטה, אך בדיקה קפדנית יותר

מגלה כי אין היא שמה לב כלל לנסיכה; שהרי בעצם איזאבל מתבוננת בשקידה לעבר... ובכן, לכך נגיע מיד. משמאלה דמותה הגוצה והמכוערת של גמדת החצר, מאריי-בארבולה, אשר כלשונה של טראפייה (Trapiere) "נכנסה לשירות בארמון ב-1651 וזכתה בחסדים מגוונים במהלך השנים וכיניהם ליטרה של שלג מדי יום-קִיץ ביומו במהלכה של שנת 1658"³ פאלומינו (Palomino) מתאר אותה כבעלת "חזות שהיתה נוקשה במיוחד". לצידה גמד נוסף (ובמקורות אחדים הוא נקרא גנס, להבדיל מגמד), ניקולאסיטו פרסוסאטו, שרגלו נשענת על גב כלב מנומנס-למראה בחזית. מאחורי מאריה אאוגוסטינה נמצא הצייר עצמו, דייגו ולאסקו, בעיצומו של תהליך-הציור. על אמת ידו השמאלית מכוון לוח-הצבעים, בימינו המיכחול. פניו לפעולה, אך למרבית הפלא הוא מרוחק מרחק של כמה רגל מן הבד הענק עליו הוא טורח, שכן דונה מאריה אאוגוסטינה נמצאת בכיורו בינו ובין הבד. נוסף לכך, הבד עצמו תופס כמעט את כל הקצה השמאלי של התמונה: צידו האחורי והחלק של הבד - בתוספת מיסגרת-העץ ורגל של כנת-הציירים - תופס ב"לאס מנינאס" שטח גדול יותר מזה של כל דמות, ואגב, ברוב הרפרודוקציות מקצצים מן השוליים השמאליים של התמונה, ומסלקים את חלק הארי של הבד (זה שאמור לצייר עליו ולאסקו - א.כ.), ללא כל ספק בשל סכרת אותם מקצצים שזהו חלק כה משעמם בתמונה. מאחורי איזאבל נמצאת אישה בלבוש נזירות. זוהי דונה מארסלה דה אולואה, "אפוטרופסית לגבירות המלכה" (*guardamujer de las damas de la reina*) ולצידה אחד ה-*guardadamas* או אנשי מישמר-הגבירות. מבין כל הדמויות האנושיות בתמונה רק הוא הסר שם. בירכתי החדר, בפתח הדלת, ניצב חוזה ניאטו ולאסקו, ה-*apostador*, כלומר שר-הארמון מטעם המלכה, ובין השאר גם אוצר השטיחים של המלכה. למרות ששם משפחתו (מצד האם) הוא כשמו של ולאסקו, אין כל סיבה להניח כי יש ביניהם קרבה משפחתית. פני כל הדמויות אדישים כפני דמויותיו של סזאן. הן פשוט מתבוננות בנו.

עתה נשלים את הרשימה - במרומי הקיר האחורי תלויות שתי תמונות: מינרווה הנוקמת בארכנה על פי יצירה מאת רובנס והעתק מעשה ידי מארטינו דל מאזו של התחרות בין אפולו ופאן מאת ג'ורדאנס. מקור רוב הזיהויים הללו מצוי בחיבורו של פ.ח. סאנשו קאנטון *"Las Meninas" y sus personajes*⁴ אך נראה שסאנשו קאנטון, ככל האחרים, שואב את רוב המידע שלו מפאלומינו. עד כאן תכונות-השטח של התמונה. עתה מתחילה הבעייה. על פני הקיר האחורי, מעל ראשה של האינפאנטה, תלויה מראה בגודל בינוני, בגובה של שלושה רגלים אולי. במראה, בדיוק מולנו הצופים, נשקפות בכואותיהם של פיליפ ה-4 ואשתו השניה, מאריה אנה.

כאשר אנו מבחינים במראה מתחילה הקרקע המוצקה של הריאליזם התמונתי להישמש מתחנתנו. הסחרחורת שיוצרת "מעידה" זו גוברת כאשר אנו מהרהרים ביחסים שבין המראה ובין שני היבטים תמוהים נוספים בתמונה; עיניהן של שש מן הדמויות המרכזיות בתמונה, כמו גם העינים שבמראה, ממוקדות כולן בנקודה הנמצאת מחוץ לתמונה, הנקודה בה ניצבים אנו, הצופים. ההיבט השני - חזית הבד עליו עובד דייגו ולאסקו, בד עצום בגודלו וכולט, אינה גלויה בפנינו. ברמה האחת נושא התמונה הוא אכן מרגריטה ופמלייתה. ברמה אחרת לתמונה שני נושאים, האחד מצוי מחוץ לתמונה והאחר - בלתי-נראה.



ולאסקו - לאס מנינאס

.2

הבעיה הכללית של משמעות היא כיצד כופה המחשבה התכוונות על מהויות אשר אינן התכוונותיות מטיבען. אמונותינו, פחדינו, תקוותינו, תשוקותינו, תפישותינו החושיות וכוונותינו הם התכוונותיים. הם מכונים אל אובייקטים, אירועים ומצביעיניינים בעולם. ואולם המבעים שלנו, כתיבנו ותמונותינו, אינם התכוונותיים מטבעם בצורה זאת. הם תופעות פיזיות בעולם, ממש כתופעות פיזיות אחרות. בעייתה המרכזית של הפילוסופיה של הלשון היא להסביר כיצד יכול הפיזי ליהפך להתכוונותי, כיצד יכולה המחשבה לכפות התכוונות על אובייקטים שאינם בכלל התכוונותיים מלכתחילה - ובקיצור, כיצד יכולים דברים סתם לייצג.

כל צורות ההתכוונות כפופות להיבט או להיבטים של הדבר אותו הן מייצגות. לעולם אין דבר כלשהו מייצג בפשטות, סתם כך, אלא הוא מייצג תמיד בכפופות להיבט זה או אחר. כאשר מדובר ברפרזנטאציה תמונתית קלאסית מיוצגים האובייקטים בכפופות להיבטים החזותיים שלהם, ומרכיב חיוני שלהם הוא דומי (resemblance) חזותי בין הדבר המייצג לבין הדבר המיוצג, בדיוק באותם היבטים אשר בכפופות להם הוא מיוצג. דיוקן ריאליסטי של אדם מייצג אותו כמי שנראה כך, כיוון שתמונה זו נראית כמותו מבחינה זו. איני מבקש לומר בהערות קצרות אלו כי מושגים כדומות (דומי) או היבט הם נטולי בעייתיות. היפוכו של דבר - הם בעיניי סבוכים מאוד. כמו כן אין ברצוני שישתמע מדבריי כי תמונות מסוגלות לייצג היבטים חזותיים בלבד. ההיפך הוא הנכון. היבטים מסוימים של חפץ או אדם, כגון שהחפץ הוא כבד, או שהאדם הוא יעוצב, ניתנים בהחלט לייצוג תמונתי. הנקודה שברצוני להדגיש היא דווקא כי כל עוד הרפרזנטאציה היא רפרזנטאציה תמונתית קלאסית, עליה לייצג אובייקט בכפופות להיבטים חזותיים, וכי תכונות אחרות הזוכות לרפרזנטאציה מיוצגות באמצעות היבטים חזותיים אלה. רפרזנטאציות חזותיות של היבטים חזותיים של אובייקטים הן בעלות תכונות מיוחדות אשר אינן מצויות בצורות אחרות של התכוונותיות, ותכונות אלו נובעות מתכונותיה המיוחדות של הראייה עצמה. ראשית, הראייה מקורה מנקודת התצפית של גוף מסוים בחלל ובזמן ביחס אל האובייקט הנתפס. ההיבט אשר בכפופות לו נתפס האובייקט משתנה כאשר משתנה נקודת התצפית. ואולם לתכונה זו של הראייה, אשר מתבצעת מנקודת התצפית בחלל ובזמן, נודעות השלכות חשובות לגבי דומות חזותית. תפישת דומות חזותית בין שני אובייקטים כלשהם היא תמיד ביחס לנקודת התצפית: אובייקט זה מנקודת תצפית זו נראה כאובייקט שהוא מנקודת התצפית היא. כיוון שההתכוונותיות של תמונות, לפחות במיסגרת המוסכמת של הרפרזנטאציה התמונתית הקלאסית, נשענת על הדומות שבין התמונה והאובייקט המתואר, הרי באמת אופי ההתכוונותיות הקיימת ברפרזנטאציה תמונתית תלוי במידה מכרעת בנקודת התצפית.

הרפרזנטאציה התמונתית הקלאסית משלבת בין דומות, היבט ונקודת התצפית באופן הבא: האמן (או המצלמה) רואה אובייקט או סצינה מנקודת התצפית כלשהי, ונקודת התצפית זו חייבת להימצא מחוץ לתחום הנראה, שהרי איננו יכולים לראות את העין אשר באמצעותה אנו רואים; האמן, אם כן, יוצר על פני המישטח אובייקט מסוג כזה שאם לצופה יש נקודת תצפית מתאימה מול המישטח, הרי יזכה בחוויה הדומה לחוויה החזותית של האמן.

על "לאם מנינאס"

התמונה P נראית בעיני הצופה מנקודה B כפי שנראתה הסצינה O לאמן מנקודה A. בכפיפות להיבטים F (כלומר בכפיפות להיבטים החזותיים) אשר לפיהם מתוארת הסצינה על-ידי P, A מתייחס ל-O בכפיפות ל-F כפי ש-B מתייחס ל-P בכפיפות ל-F. האמן האידיאלי רואה את הסצינה מנקודה A בחלל העולם האמיתי, והצופה האידיאלי ניצב בנקודה B מחוץ לחלל התמונה וביחס

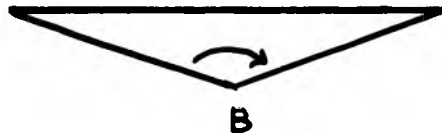
בתרשים נתאר זאת כך:

0 - האובייקט או הסצינה המתוארת



A - נקודת התצפית של האמן

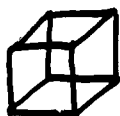
P - המישטה המצויר



B - נקודת התצפית של הצופה

אליה כך ש-P נראה מנקודה B כפי ש-O נראה מנקודה A בכפופות להיבט F. דבר זה מאפשר את הקריאה האילוזיוניסטית של התמונה - הצופה מתבונן בתמונה כאילו היה מתבונן בסצינה המקורית; והקריאה האילוזיוניסטית היא הבסיס לקריאה הייצוגית (רפרזנטאציוניסטית) של התמונה - הצופה רואה את התמונה כרפרזנטאציה של הסצינה בכוח של כפיית ההתכוונותיות הזאת על המרכיבים האילוזיוניסטיים הטבועים בבסיס המרכיבים המייצגים. יש לשים לב כי מניתוח זה נובע שעבור כל תמונה מייצגת מקובלת קיימת נקודת-תצפית B אשר ממנה אנו מניחים כי התמונה ניצפית, ו-B בקריאה האילוזיוניסטית זהה כביכול ל-A. כלומר עלינו לחשוב על עצמנו כאילו ראינו את הסצינה מנקודת-התצפית של האמן, ובכך מתאפשרת הקריאה הייצוגית, במיסגרתה אנו רואים את התמונה כרפרזנטאציה של הסצינה המקורית. זו, אגב, הסיבה לכך שהזווית מ-B ל-P קהה יותר, על פי רוב, מן הזווית מ-A ל-O; שהרי אנו אמורים להתבונן לרוב בתמונות ממרחק קטן בהרבה מזה של האמן בשעה שהתבונן בסצינה המקורית. נוסף לכך, במיסגרת הממוסדת של הרפרזנטאציה התמונתית הקלאסית נהוגות מוסכמות שהן מוכנות מאליהן, כגון שאין אנו צופים בתמונות תוך-כדי עמידה על הראש או כשאנו מחככים את קצה אפנו בכד. מוסכמות אלו ניתן להפר, כפי שקורה, למשל, בדוגמאות שונות של אנאמורפחיס, שם עלינו להביט בתמונה מזווית משונה, ולא מן החזית, אם ברצוננו, למצוא בה דומי לאובייקט.

תמונות המשתמעות לשתי פנים מקבלות לעיתים קרובות את דרמשמעותן מדרהמשמעות של נקודת-התצפית. אף על פי שמיקומנו מול קוביית-גֶ'קֶר, המופיעה בתרשים להלן, קבוע, ניתן לראות את הקובייה כנמצאת בשתי עמדות ביחס אלינו, ולפיכך קיימות גם שתי נקודות-תצפית.



נחזור ונאמר, באופן פורמאלי היחסים ברפרזנטאציה התמונתית הקלאסית הם כדלקמן: O נראה מ-A בכפופות ל-F כפי ש-P נראה מ-B בכפופות ל-F. כתוצאה מכך, אם אנו רואים את P מ-B בכפופות ל-F, הרי זה כאילו ראינו את O מ-A בכפופות ל-F.

דבר זה מצוי ביסוד יכולתנו לראות את P כרפרזנטאציה תמונתית של O בכפופות ל-F. כאשר מדובר בתמונות בידיוניות או מבודות (fictionalised) האמן חייב לראות בפועל את האובייקט שהוא מצייר. ובאמת, אפשר שהאובייקט הנ"ל אינו קיים כלל, כמו בשעה שהאמן מצייר דמות מיתולוגית, ואפילו כאשר הוא מצייר אנשים וחפצים ממשיים, ואין הכרח שיראה אותם באותם מצבים שבהם הוא מציירם. במיקרים כאלו מצייר האמן כאילו ראה אובייקטים כאלו, או כאילו ראה אותם במצבים שבהם הוא מציירם.

הדברים אשר תיארתי להלן הם, אפשר לומר, חלק ממערכת הנחות-היסוד של הציור האילוזיוניסטי הייצוגי הקלאסי. הבעייה לגבי "לאס מנינאס" היא שזו יצירה אשר מצויים בה כל סימני הציור האילוזיוניסטי הקלאסי, אך היא בכל זאת איננה עולה בקנה אחד עם הנחות-היסוד של הציור הנ"ל.

3.

הפשוט בפאראדוקסים של התמונה הוא שאנו רואים אותה לא מנקודת התצפית של האמן, כי אם מנקודת התצפית של צופה אחר, שהוא גם אחד מנרשאי התמונה. ככל הידוע לי זו היא התמונה הראשונה אשר צוירה מנקודת התצפית של המודל, ולא מזו של האמן. על פי הקריאה האילוזיוניסטית אנו כביכול זהים עם פיליפ הרביעי ואשתו מאריה אנה, העומדים מול הצייר (העומד ליד הבד הגדול) לשם ציור תמונתם, ומתבוננים בסצינה המכילה את בבואתנו במראה. נקודה B אינה שווה בפועל ל-A, אלא לנקודה C, אשר ממנה צופה אחת הדמויות שבתמונה אל בבואתה במראה, כאשר התמונה מצוירת במכחולו של האמן הנמצא משמאל. בניסוח אחר, B אמנם שווה כביכול ל-A (נקודת התצפית של האמן), אך האמן נסוג מ-A ומתיר לאחת הדמויות שבתמונה לעבור לנקודה זו. משמעות העובדה שהמודל, ולא האמן, נמצא ב-A היא שהאמן אינו יכול להימצא באותה נקודה בה עליו להימצא בהתאם לאכסיומיות של הרפרזנטאציה התמונתית; שהרי נקודה זו תפוסה כבר. שוו בדמיונכם אמן כלשהו המצייר תמונה זו, ולחילופין מצלמה כלשהי שמצלמת את התמונה - הרי מן ההכרח יהיה אז להציב את האמן או את המצלמה בנקודה A; אבל בתמונתנו אי אפשר להציבם בנקודה A כיוון שנקודה זו כבר נתפסה על ידי המודלים פיליפ הרביעי ומאריה אנה.

נקודה A החייבת להימצא מחוץ לכל סצינה אפשרית, בדיוק כפי שהנקודה B חייבת להימצא מחוץ לכל תמונה אפשרית, היא בעיקרר של דבר נושאה האמיתי של התמונה שלפנינו. שש מן הדמויות ושתי הבבואות מתבוננות לעברה. איזאבל איננה קדה, היא מתכופפת מתוך מגמה להפחית את זווית הנטיה. היא נוטה קדימה בדיוק כפי שוולאסקו נוטה לאחור, כמגמה לצמצם את הזווית שבה היא מתבוננת בנו, בפיליפ הרביעי ובמאריה אנה, בעוד אנו ניצבים בנקודה A ומתבוננים על עצמנו במראה⁶.

הפאראדוקס מעמיק כאשר אנו שואלים את השאלה הפשוטה הבאה: מה מצייר האמן על הבד הגדול שפניו ניסותרות מאיתנו? לפני שאשיב לשאלה זו ברצוני להשוות בין "לאס מנינס" ובין שני סוגי תמונות אחרות, בעלי דומי מסוים לציורו של וולאסקו, אך שאינם מפירים את אכסיומיות הרפרזנטאציה התמונתית. מטרת ההשוואה היא להראות כי הדרך שבה אנו פותרים את הפאראדוקסים לכאורה שבתמונות אלו איננה אפשרית ב"לאס מנינס".

ראשית, כאשר משתמש האמן במראה ומצייר כאן דיוקן עצמי מן הסוג המוכר והמקובל, לא מופרות האכסיומיות של הרפרזנטאציה הקלאסית: אף שהאמן והאובייקט זהים על פי הקריאה האילוזיוניסטית, הרי זה כאילו A שווה ל-B. אנו רואים את האמן בתמונה כפי שראה את עצמו במראה. דבר זה אפשרי בזכות השימוש באמצעי ייצוג נוסף: המראה. כך, כמוכן מסוים, הבבואה נעשית לנושא של הציור. האמן מייצג רפרזנטאציה. אבל המראה ב"לאס מנינס" אינה מתפקדת בצורה כזאת. נהפוך הוא, היא שוללת אפשרות פירוש כזה, כיוון שהיא מציגה את הנקודה A כתפוסה כבר על ידי אנשים השונים מן האמן.

ואריאציה מעניינת על ז'אנר הדיוקן העצמי המתקבל באמצעות מראה היא התמונה של הצייר ואן אייק, שנושאה ארנולפיני וכלתו. אנו רואים את ואן אייק עצמו במראה; אך הוא אינו שקוע במלאכת הציור, אלא צופה בכלולות. כאן אנו, אפשר לומר, במחצית הדרך לקראת המנינס, שכן על מנת להתיר את

הפאראדוקס, עלינו להניח כי התמונה צוירה כפי שזוכר האמן את הסצינה, או כפי שהיה מציירה לו צייר את אשר חזה בעיניו. סביר בהחלט להניח, כי ולאסקו ראה את הציור הלו של ואן־אייק, שכן התמונה נמצאה באותן שנים באוסף המלכותי הספרדי; אף שלא ניתקלתי בעדות עצמאית לכך, אפשר בהחלט כי תמונה זו היתה אחד ממקורות ההשראה ל"לאס מנינאס".

סוג נוסף של רפרזנטאציה הוא כשאנו רואים תמונה של האמן בעת שהוא מצייר, והתמונה מתוארת כאילו מנקודת־תצפית שונה של אמן שני. כאשר, למשל, צייר קרן־קה את

"L'Atelier du peintre, allegorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique", שכן אנו רואים את הסצינה כאילו צוירה במכחולו של אמן אחר. ואולם פיתרון זה איננו אפשרי ב"לאס מנינאס", כיוון שהדמויות שבמראה אינן ציירים ואינן מציירות. ההיפך הוא הנכון, הזוג המלכותי עומד ללא ספק במקומו על־מנת שיציירו את תמונתו. ועתה חזרה לתמונה. על פי הפירוש האילוויניסטי מתאחדים הצופים עם פיליפ הרביעי ומאריה אנה. בהינתן מיקום המראה בירכתי החדר ומיקומו בחזית הסצינה, היה עלינו לראות את עצמנו במראה. אולם אנו רואים רק את הזוג המלכותי. מה, אם כן, בדיוק מצייר הצייר משמאל? ובכן, זה ברור למדי שהוא מצייר אותנו, כלומר את פיליפ הרביעי ואשתו. הוא מביט היישר לעברנו ובוחר את מראנו בטרם יניח את מיכחולו על הבד. פשוט תפשונו אותו ממש בעת שהוא מצייר אותנו. אבל איזו מין תמונה שלנו הוא מצייר? הפירוש המקובל הוא שוולאסקו מצייר כאן דיוקן בגודל־מלא של מה שאנו רואים במראה. ואולם קיימת התנגדות לפירוש זה. ונדמה לי כי היא משכנעת למדי. הבד של ולאסקו גדול הרבה יותר מדי עבור דיוקן שכזה. גדלו של הבד (שבתוך התמונה) הוא בערך כגודל הבד אשר אנו מסתכלים בו, כעשרה רגל על שמונה רגל (מימדי ה"לאס מנינאס" הם 3.19 מטר על 2.67 מטר). אני מאמין, כי הצייר מצייר את התמונה אשר בה אנו מסתכלים; כלומר הוא מצייר את ה"לאס מנינאס" של ולאסקו. אף על פי שלדעתי ניתן להגן על פירוש זה על בסיס הוכחות פנימיות בלבד, קיימות גם עדויות חיצוניות כלשהן: ככל הידוע לנו הדיוקן שלפנינו, "לאס מנינאס", הוא הדיוקן היחיד של הזוג המלכותי שצייר ולאסקו מעודו. ולאסקו מצייר בכירור אותנו, את הזוג המלכותי, אך לא קיימת תמונה אחרת שבה עשה כך. ואכן כמעט מעולם לא השתמש בבדים גדולים כל כך לתמונות של פנים. הטוות היא תמונת־פנים גידלת־מימדים, אך רוב הבדים הגדולים של ולאסקו הם דיוקנאות של דמויות רכובות על סוס מקרב האצולה הספרדית.

כבר ראינו כי התמונה פאראדוקסאלית בגלל שהנקודה A תפוסה, לא עלידי האמן, כי אם עלידי המודל; ומשמעות הדבר היא שהאמן אינו יכול להימצא בנקודה בה הוא צריך להימצא, כיוון שנקודה זו כבר תפוסה. אין אנו יכולים להציב את האמן במקומו באמצעות המחשבה כפי שניתן לעשות זאת לגבי קורבה או לגבי דיוקן־עצמי תיקני, הנעשה באמצעות מראה מכיוון שבנקודה האמורה נמצאים שני אנשים, המדגמנים עבור התמונה שאותה אנו רואים, אך עומדים מחוץ לה, בנקודת־התצפית A. נחשוף עתה פאראדוקס שני. לאמן יש נקודת־תצפית, אך זו נקודת־תצפית כלתי־אפשרית; ולאסקו נמצא בתוך הסצינה, מתבונן החוצה לעבר הנקודה A ומצייר בדיוק אותה התמונה אשר אנו רואים

מנקודה C (כלומר מנקודה הזוהה עם A בעקבותיו של הפירוש האילוזיוניסטי). אחת הדרכים להבנת תוקפם של פאראדוקסים אלה היא לנסות ולדמות שינויים בתמונה אשר יבטלו אותם. שערנו בליבכם כי הזוג המלכותי והצייר מתחלפים במקומותיהם. אם כן, ולאסקו ייראה במראה, שקוע במלאכת הציור, ומשמאל, בתוך התמונה, יימצא הזוג המלכותי. תמונה כזאת תהיה באמת דיוקן עצמי מקובל באמצעות מראה, המכיל צוות גדול למדי של דמויות מישנה. האמן שב לתפוס את מקומו בנקודה A, אליה הוא שייך, ואילו המודלים נמצאים במרחב O, שם אין הם מהווים שום סכנה מושגית. אנו יכולים גם להניח מצב בו נראה את פיליפ הרביעי במראה כשהוא עובד על הבד ובידו מיכחול. במיקרה כזה תהיה לנו תמונה פרי מיכחולו של פיליפ הרביעי של ולאסקו, המצייר את פיליפ הרביעי המצייר את ולאסקו. פיליפ הרביעי היה נמצא אז בנקודה A כשהוא מצייר את ולאסקו המצייר את פיליפ הרביעי. יחסי הגומלין הללו, החוזרים על עצמם, יוצרים תמונה מורכבת, אך תמונה שאינה מפירה את האכסיומות של הרפוזנטאציה התמונתית.

דרך נוספת, שלישית במינין, לסילוק הפאראדוקסים היא לסלק לגמרי את המראה. במיקרה זה נמצא את עצמנו בדיוק במצב ככצורו של קורבה. צייר אחד (דמיוני) נמצא בנקודה A ומצייר צייר שני.

שלוש פאנטאזיות אלו מדגימות כי בלב הפאראדוקס של "לאס מנינאס" נמצאת המראה. המראה חושפת בפנינו את הנקודה A, אך תפוסה בידי דיירים שהם בלתי אפשריים. בהחליפנו את הדיירים, או את מעשיהם, או בסלקנו את המראה, אנו מבטלים את הפאראדוקסים, ונוטלים אגב כך חלק גדול מן העיניין שבתמונה.

היו שהציעו פיתרון לפאראדוקסים באמצעות ההנחה שהאמן מתבונן במראה שניה הנמצאת מאחורי המלך והמלכה, ומצייר את הסצינה כפי שהיא משתקפת במראה זו. אבל כך אי אפשר, שכן כל מראה שכוזו היתה חייבת לשקף את המלך והמלכה מאחור, היינו צריכים לראות בתמונה את גבם.

אני מסכם ומסיק כי קיימות שתי רמות של פאראדוקס ב"לאס מנינאס". שלוש הטענות הבאות מתארות את הרמה הראשונה.

1. התמונה מתוארת מנקודת התצפית של הנושא, לא של הצייר.
 2. אנו הצופים רואים את עצמנו במראה, ולפיכך אנו פיליפ הרביעי ומאריה אנה כמיסגרת הפירוש האילוזיוניסטי.
- אף אחת מטענות אלו לא היתה מטרידה אותנו יתר על המידה לולא היתה חבויה מאחורי טענה שלישית.

3. האמן, למעשה כל אמן, מנוע מלהימצא בנקודה A.

הרמה השניה של הפאראדוקס מקורה בפירוש הציור שבתוך התמונה כ"לאס מנינאס"; במיקרה זה האמן, שאיבד את נקודת התצפית שלו A, מצייר את התמונה מנקודת התצפית אחרת בתוך מרחב התמונה O. מנקודת התצפית זו הוא מצייר את O; אבל אין הוא יכול לצייר את O מנקודת תצפית זו, כיוון שנקודת התצפית המגדירה את O היא A: אליבא דאמת O קיים רק ביחס ל-A. הצייר מצייר את הסצינה שאנו רואים, אך הוא אינו יכול לעשות כן, כיוון שהוא עצמו נמצא בתוכה. ממקומו בתוך התמונה הוא יכול לראות ולצייר סצינה אחרת, אך לא את זו המופיעה ב"לאס מנינאס".

4.

אנו יודעים כי לפאראדוקסים הללו חייב להיות פיתרון פשוט כיוון שאנו יודעים כי הסצינה המתוארת אפשרית מבחינה חזותית. המישטח המצויר מייצג סידור אפשרי של אובייקטים בעולם באופן שאיננו מצוי, למשל, עבור רבים מצויריהם של אשר וסטיינברג, או בתמונות חזותיות כגון זו של החפץ בעל שלוש קצוות ושתי צלעות ותר'לא. על איזה חלק, אם כן, מהאכסיומות הקלאסיות מתבקשים אנו לוותר בכדי להימנע מן הפאראדוקסים בתמונה? מרגע שאמרנו כי התמונה מתארת את האופן שבו הסצינה O היתה נראית לזוג המלכותי, אמרנו במובלע כי פיתרון הפאראדוקסים נמצא בהתרת הזיקה שבין היוצר והנקודה A .

על פי האכסיומיות הקלאסיות מצויר הצייר את מה שהוא רואה, או מה שראה, או מה שיכול היה לראות, או מה שדימיין שראה, וכן הלאה; לפחות חלק מן החידה אשר רמזתי אליה בתמונה זו מקורה בעובדה שהצייר אינו יכול למלא אחר תנאי זה בתמונה.

במיסגרת התפישה הקלאסית קיים קשר בין הדבר המצויר לבין האפשרות לציירו, שכן כל התפישה של האמנות כחיקוי היתה תפישה של האמן היוצר חיקוי למה שראה. ליאונרדו, למשל, עושה מאמץ ניכר להסביר לקוראיו כיצד מצוירים תמונות הנראות עד כמה שאפשר כמו האובייקטים שהם רואים. פאצ'קו (Pacheco), אשר היה מורו של ולאסקו ואף חותנו, אינו מתהדר בגינונים בספרו על אמנות, כאשר הוא אומר לנו כי מטרת האמנות היא חיקוי: "הציור היא אמנות המלמדת לחקות בקו ובצבע. זו היא הגדרתה."⁷ ואולם במיקרה של "לאס מנינאס", הדבר שמחקים אותו אינו זה אשר ראה האמן, או יכול היה לראות, אלא הדבר שראה, או יכול היה לראות, מי גהוא נושא התמונה. כאשר אנו מתירים את הזיקה בין הנקודה A ובין הצייר, אנו מתירים את הזיקה בין הנושא של התמונה ופעולת הציור של התמונה. תהליכי-ניתוק מקבילים בין נקודת-התצפית ובין מקור הרפרזנטאציה קיימים תמיד גם בצורות רפרזנטאציה אחרות. כפי שכל תמונה מכילה "אני רואה" מובלע, כך לדעתו של קאנט מכילה כל רפרזנטאציה מנטאלית "אני חושב" מובלע. ועל פי התיאוריה של הפעולות הלשוניות, ניתן להצמיד לכל פעולה לשונית פרפורמאטיב מפורש, למשל "אני אומר". אולם, בדיוק כפי שבמהשבה ה"אני" שב"אני חושב" אינו חייב להיות זה של האני שלנו (חישבו למשל, על אני שבפאנטאזיה), ובפעולות לשוניות ה"אני" שב"אני אומר" אינו חייב להיות זה של הדובר או הכותב (למשל, במיקרה של "סופר צללים", סופר הכותב עבור אדם אחר), כן ב"לאס מנינאס" ה"אני" שב"אני רואה" איננו זה של הצייר, כי אם זה של הזוג המלכותי. הנקודה A ככלות הכל אינה נקודה טבעית בעולם; היא מוגדרת ביחס לאותו הדבר אשר ניתן לראותו. לפיכך, כל תמונה הפועלת על-פי הרפרזנטאציה הקלאסית היא כבר רפרזנטאציה של A ; או מוטב, כיוון ש- A אינה בתמונה, אין היא מיוצגת כאן על-ידי התמונה, אך בכל זאת היא משתמעת מתוך התמונה. ב"לאס מנינאס" נשקפת הנקודה A במראה, ונשקפת באופן שהיא מתירה את הזיקה שבין ה"אני רואה" של התמונה ובין ה"אני רואה" של האדם אשר צייר את התמונה. האמן ניצב מחרץ ל- A כחלל התמונה O , ומצייר את התמונה כפי שהיא נראית מנקודה A . A נשקפת במראה ושישה זוגות עיניים ניבטים אל A . בשל עובדות אלו A היא ב"לאס מנינאס" נושאה של התמונה, לפחות מבחינה קובעת אחת. במה, אם כן,

עוסקת התמונה? לא רק בסצינה מסוימת, כי אם גם בשאלה כיצד נראית הסצינה או כיצד יכולה היתה להיראות לזוג המלכותי. אך איזו סצינה? ובכן, הסצינה המכילה את ולאסקו המצייר תמונה של הסצינה. ואיזו סצינה הוא מצייר? ובכן, את זו המכילה את ולאסקו... כדרכן של צורות של רפרזנטאציה אשר מרפררות אל עצמן מתקבלת רגרסיה בכל פעם שאנו מנסים לציין את תוכן הרפרזנטאציה. אך אין זו רגרסיה רעה. אין כל דרך להשיב על השאלה "תמונה של מה היא התמונה"? מבלי שתכיל התשובה רפרנציה לתמונת עצמה. דבר זה נובע בפשטות מהעובדה שהתמונה מרפררת אל עצמה. לפי כללי הקריאה הייצוגית מכילים תנאי הסיפוק שלה את עצמה.⁸

מאמר זה תורגם מ־Critical Inquiry אביב 1980, 477-88,

הערות

ג'ון סירל הוא פרופסור לפילוסופיה בברקליי שבאוניברסיטה של קאליפורניה, ומחברם של הספרים פעולות לשוניות, מלחמת הקאמפוס וביטוי ומשמעות.

1. p. 16, The Order of Things (New York, 1970).

2. מקורות אחדים הולכים בעיקבות פאלומינו ומזהים את אביה של איזאבל כרוזן מפואנסלידה. ראה: Antonio Palomino, El Museo. pictorico, 3 Vol. (Madrid 1796)
3. 508-10; הרזן החזיק כנראה בשני התארים גם יחד.

3. Elisabeth de Gue Trapier, Velasques, Hispanic Society of America, p. 341 (New York, 1948)

4. "Las Meninas" y sus personajes (Barcelona 1943), pp. 14-27.

5. דוגמאות מעניינות ודיון באנמורפוזיס ראה אצל Fred Leeman Hidden Images (New York 1975)

6. העובדה שאיזאבל מעוניינת בזווית הנטייה ולא בהילכות נימוסין צוינה, לפי מיטב ידיעתי, לראשונה עלידי ג'ונתן מילר, ב"סאנדי טיימס". בשנת 1975. אגב תצלומי קרני X מראים כי בגירסה מוקדמת יותר של התמונה על בד זה נוטה ולאסקו קדימה לעבר הבד שעליו הוא עובד, ולא אחורה, כבגירסה הסופית.

7. Pacheco Francisco, Arte de la Pintura, 2 Vols. (Madrid 1866)

8. ברצוני להודות לכמה וכמה אנשים על שיחותיהם עימי בקשר לתמונה זו, ובפרט לס. אלפרס, ל.ד. אטלינגר, א. האנאי וד. סירל.