

## מבוא

קטעי הטקסטים שהובאו בעמוד הקודם לקוחים מפרשנויות שניתנו לעבודות אמנות שונות – שני ציורים וצילום, שכחמש מאות שנה מפרידות בין זמן עשייתם. כל אחד מהכותבים מזוהה עם צורת חשיבה מסוימת. ג'ורג'ו ואסארי (Giorgio Vasari), היסטוריון ופרשן אמנות בן המאה השש עשרה, אשר נתפס כמייצג הלך הרוח של הרנסנס, מתייחס לציור של לאונרדו דה וינצ'י; ז'אן-פול סארטר (Jean-Paul Sartre), פילוסוף בן המאה העשרים, אשר נתפס כאקזיסטנציאליסט, מתייחס לציור של טינטורטו; ואריאלה אזולאי, חוקרת תרבות בת זמננו, המזוהה עם חשיבה פוסט-סטרוקטורליסטית, מתייחסת לצילום של טירנית ברזילי. לכאורה, מעבר לעובדה ששלושת הקטעים מתייחסים ליצירות חזותיות, אין כל קשר בין הטקסטים, בין כותביהם ובין המטרות שלשמן נכתבו. המשותף לשלושתם הוא שהם מתארים סיטואציה בדיונית, מעשה שהיה או שמתרחש עדיין, שלב כלשהו בעלילה כלשהי, והמקור לתיאורי הסיטואציות האלו הוא אובייקט רבוע, דר-ממדי, שעליו מוטבעים אימאז'ים<sup>1</sup> שונים. בכל אחד מהקטעים ישנה התייחסות "טבעית" לכאורה אל האימאז' כמסר התרחשות. באופן דומה, גם מי שקורא פרשנויות אלו אינו נתקל בקושי במעבר מדור-הממדיות של הציור לעבר תפיסתו כנרטיב. שלושה קטעים אלה מהווים מדגם מקרי שאינו יוצא דופן. עלעול בספרי אמנות, במאמרי ביקורת, בדיונים שונים בתאוריה ובהיסטוריה של האמנות מעלה כי ההתייחסות לציורים פיגורטיביים (מן הראוי להדגיש כי האפשרות להעניק פרשנות נרטיבית לציור מופשט איננה נכללת בדיון זה) כרוכה לעתים קרובות בתפיסה שלהם כנרטיביים או כבעלי מאפיינים נרטיביים. ההתייחסויות הנרטיביות לציור משותפות למגוון רחב של כותבים. אצל חלקם הנרטיביות נתפסת כעיקר הפרשנות לציור, ואצל אחרים היא מהווה תוספת בעלת חשיבות פחותה. הצד השווה הוא שבמקרים רבים כל כך הנרטיביות מהווה חלק בלתי נפרד מהבנת הציור, גם כאשר מדובר בהיבט משני שלו.

התבוננות בציורים לצד פרשנויות נרטיביות שניתנו להם מעלה תחושה דו-

1 בחרתי להשתמש במילה "אימאז'" משום שתרגומיה המקובלים לעברית כמו "דימוי" או "צלם" אינם מבטאים את המושג באופן מדויק.

משמעית: מצד אחד, ההתבוננות בציור כבסיטואציה ממשית מתפתחת נראית טבעית, לכאורה, היא איננה מצריכה הסבר מקדים כלשהו שנוגע לעצם ההתבוננות בציור, ובמקרים רבים ניתן לזהות באמצעותה את הציור שאליו היא מתייחסת. עם זאת, קיים פער בין הציור לבין השיח הנרטיבי שעולה בעקבותיו. אף על פי שהשיח הנרטיבי על אודות הציור והקשר שלו לציור עצמו ברור, נראה כאילו מרגע ששיח זה נהגה והוא עומד בפני עצמו, חל נתק בינו לבין הציור שהנביע אותו: הפרשנות הנרטיבית, גם כשהיא מציגה מצב עניינים הזוי, כמו בקטע שהבאתי על אודות הציולום של ברזילי, מעלה מבנה משמעות קוהרנטי ויציב, תוצר של מידע שהצטבר לכדי מקשה אחת. ההתבוננות בציור, לעומת זאת, היא מקוטעת, סדר הזמן שלה אינו רציף וסדיר (לפחות על פי הקריטריון שהנרטיב מציב), ובמהלכה נוסף מידע שאינו בהכרח מהווה המשך מצטבר למידע קודם, ולעתים אף אינו מתיישב עם המידע הקודם שעלה במהלך אותה התבוננות עצמה. נראה כי העמדה של הציור לצד הפרשנות הנרטיבית שניתנה לו מעלה תמיד עודף חזותי מסוים, שאינו זוכה לכיסוי ורבלי, ובכל מקרה ניתן להצביע על פער מסוים שמתקיים בין השניים ושמהווה תוצר של העמדתם זה לצד זה.

קיים קורפוס של דיונים תאורטיים בתחומי האסתטיקה והתאוריה של האמנות והספרות, שעוסק בקשר בין ציור לנרטיב ומתוכו עולה מגוון רחב של התייחסויות לאפשרות של ציור נרטיבי. המושג "ציור נרטיבי", מעצם הגדרתו, מתייחס לפי דיונים אלו לחיבור בין שני מרכיבים שונים: הציוריות, שמתייחסת להיבט החזותי של האובייקט, והנרטיביות, שמתייחסת להיבט נוסף שלו, והגדרת היבט נוסף זה משתנה בהתאם לדיון: האפשרות לייצוג זמן, רכיב התוכן של הציור או מבנה משמעות שהוא נושא מעבר לתכונותיו החומריות.

לצדו של קורפוס זה קיים גם קורפוס פרשני אחר, שעוסק בגבולותיו של הציור, באי-היכולת הנרטיבית שלו ובסכנות שנשקפות מתפיסה נרטיבית של ציור. אך אין מדובר רק בשתי מגמות נפרדות המתקיימות במקביל, אלא בשתי מגמות שאינן מתיישבות זו עם זו לכאורה, והן עולות לעתים מאותו דיון עצמו, למשל כאשר הציור נדון כאמצעי ביטוי שונה במהותו מהספרות, אך הוא נבחן באמצעות מאפיינים ספרותיים, או כאשר מוקדשת פעילות תאורטית אינטנסיבית לשלילת האופציה הנרטיבית בציור, ועצם פעילות עיקשת זו מעידה על אפשרות קיומה של נרטיביות בציור לא פחות מאשר על הכחשתה.

במאה השמונה עשרה יש התופסים את החיבור בין ציוריות לנרטיב כביטוי לחיבור בין ציור לספרות דרך האופוזיציה של זמן מול חלל. כך עולה באופן מובהק מההבחנה של לסינג (Lessing), שלפיה הציור נמנה עם אמנויות המרחב, ואילו הספרות פועלת בזמן. הציור כוחו בתיאור מרחבי על-זמני, בעוד שהמדיום הלשוני – השירה או הפרוזה – נועד לתאר עלילות המתרחשות על פני רצף זמן, ושימוש בלתי מבוקר של מדיום אחד במאפייני המדיום השכן יפגע באיכותו של האובייקט האסתטי. מאחר

שלפי גישה זו הנרטיביות כרוכה בייצוג רצף זמן, משתמע ממנה כי הציור מוגבל ביכולותיו לייצג נרטיב.

ניסוח אחר שמתייחס להבחנה בין ציוריות לנרטיביות עולה מתוך עמדות פורמליסטיות במאה העשרים. גם דיון זה מנסח את ההבדלים בין השתיים כממוקדים בהבחנה בין ספרות לציור, אך כעת הבדלים אלו מתועלים לאופוזיציה בין תוכן לצורה, ולפיה הספרות מייצגת תוכן ואילו הציור מהווה אובייקט חומר-צורני, והתוכן הוא רכיב שולי בו או נעדר ממנו לחלוטין. גם במקרה זה החריגה מגבולות המדיום נתפסת כפגיעה באובייקט, וגם כאן המסקנה תהיה שלילה או לפחות הגבלה של יכולותיו הנרטיביות של הציור. ניסוחים בנוגע לגבולות המדיום, למרות ההבדלים ההיסטוריים שביניהם, מנסים לתלות את השוני הבין-מדיומלי במאפיינים פורמליים של האובייקט, ומאפיינים אלו משתנים בהתאם לתקופה ולאידאולוגיה של הניסוח התאורטי. העניין המשמעותי שמשותף לניסוחים אלו הוא שהנרטיביות נתפסת כמשהו חיצוני לציור, שנוסף אליו. חלוקת האמנויות על פי קביעת גבולותיהן לאופני ביטוי שונים המחייבים כל צורת ביטוי אמנותית, העסיקה אסתטיקנים ותאורטיקנים של אמנות מאז ומעולם, לצד ניסיונות אמנותיים,<sup>2</sup> פרשניים ותאורטיים לחרוג מגבולות אלו או לבדוק את גמישותם. עם זאת, על אף דיונים שמגבילים את אפשרויות המדיום, הציור נתפס במקרים רבים כמייצג נרטיב, כפי שעולה גם מתוך ניסוחים תאורטיים וגם מעדויות שמתארות התבוננויות בציור. פרשנויות אלו מראות כיצד תפיסת הציור כמייצג נרטיב כלשהו מהווה במקרים רבים חלק בלתי נפרד מתפיסה של ציורים בכלל.

מדברים אלו עולה כי ניתן להצביע על שתי מגמות תאורטיות מנוגדות: דיונים אסתטיים שונים עוסקים מחד גיסא בקביעת הגבולות בין מדיום אחד לשני, והערבוב ביניהם נתפס כמגמה שלילית שיש להתגונן מפניה, ומאידך גיסא, דיונים אסתטיים אחרים, ולעתים אף אותם דיונים עצמם, מעלים אפשרויות לתפוס את הציור כמייצג נרטיב, או בוחנים את הציור באמצעות מאפיינים ספרותיים שונים. נראה כי שתי עמדות מנוגדות אלו, הן הבנת מדיום אחד בכליו של המדיום השכן והן ביקורת על עירוב זה, מלוות תדיר את ההיסטוריה והתאוריה של הציור. האופן בו תאוריות שונות מגבילות או פוסלות את אפשרות הציור לייצג נרטיב מלמד לא רק על ההתנגדות לנרטיב בציור מטעמים תאורטיים שונים אלא מעיד על קיומו של מעין "דחף נרטיבי" שמלווה התבוננות בתמונה.

בעייתיות נוספת שנוגעת לדיון בציור נרטיבי עולה מעצם מעמדו הבלתי מוגדר של מושג זה. בעוד שקטגוריות ציוריות כגון ציורי דיוקן או ציורי נוף מאגדות יחד ציורים בעלי נושא משותף, שמהווים מימושים של שם הקטגוריה, הרי ציור נרטיבי אינו מהווה קטגוריה ציורית באותו מובן. עצם הקביעה כי ציור הוא נרטיבי איננה חד-

משמעית והיא נתונה לפרשנויות שונות, כגון פרשנות שתראה בו ציור שמתייחס לנרטיב מוכר שאותו ניתן לזהות באמצעות הציור, או עמדה שלפיה הנרטיביות בציור נובעת מהאופן בו הוא מייצג כמה סיטואציות שאותן יש להבין כסדרה של אירועים טמפורליים.

יתר על כן, גם ערכו של מושג הנרטיביות בנוגע לציור בכלל איננו חד־משמעי. ערכים ציוריים כמו קומפוזיציה, תפיסת חלל, טיפול בפני שטח או שימוש בצבע נתפסו מאז ומעולם כתכונות אינהרנטיות ובעלות חשיבות מכרעת לגבי הציור. דיון בערכים הנרטיביים של הציור, לעומת זאת, הוא אופציונלי ונתון לעמדת המבקר ולאופן שבו הוא מפרש את הציור. ערכים אלו נתפסים לעתים כבעלי חשיבות פחותה או אפילו כזרים לציור עצמו, שכן הנרטיביות, לפי דיונים אלו, איננה מהווה את מוקד העניין בציור, אלא היא חלק מפרשנות רחבה יותר ומשמשת כנקודת מוצא להיבט אחר שלו. בראשית דברי טענתי כי פרשנות נרטיבית לציור היא פעילות שגורה, ועם זאת, התבוננות בציור לצד פרשנות נרטיבית שניתנה לו מעלה תמיד פער מסוים בין השתיים. לאחר מכן הצבעתי על היחס הדו־משמעי שציור נרטיבי זוכה לו לאורך ההיסטוריה, וציינתי שדו־משמעויות זו מגולמת בדרכים שונות. האם ניתן לחשוב על הפער בין קריאה נרטיבית של ציור לבין הציור עצמו, ועל דו־הערכיות שמאפיינת את הדיון התאורטי על אודות ציור נרטיבי כעל שני צדדים של אותו מטבע, שני ביטויים שמקורם אחד? בכוונתי להציע כי חוסר התיאום שעליו הצבעתי, שמתקיים בין פרשנות נרטיבית לציור לבין התבוננות בציור עצמו, ודו־המשמעויות התאורטיות שעולה לאורך ההיסטוריה מהתייחסויות לציור נרטיבי, מצביעים בדרכים שונות על אותה תופעה, שמהווה את נושא הספר הזה: אופייה המורכב של נרטיביות במדיום חזותי, שהיא, לטענתי, מיסודה תכונה שמוכנית לתוך האימאז' ואיננה מהווה רק תוצר של פרשנותו.

כפי שציינתי, תאוריות שונות תולות את הבעייתיות של הציור הנרטיבי במגוון גורמים חיצוניים לציור עצמו. בכוונתי להסביר בעייתיות זו באופן שונה, ולטעון כי היא איננה נעוצה בחיבור בין ציור לבין משהו חיצוני לו, אלא היא נובעת מתוך מבנה האימאז' עצמו ומיחסי ההתבוננות שהוא מניח. נרטיביות, לפי טענה זו, מהווה חלק אינהרנטי מהלוגיקה החזותית, אך מאפייניה, שנובעים מהיחסים בין המתבונן והתמונה על כל מה שכרוך בהם, מניחים חוסר התאמה בסיסי, שהוא המקור הן לכשלים שעולים מכל אחד מהמודלים הפרשניים שמנסים להתמודד עם ציור נרטיבי, והן לחוסר התיאום שעולה מתוך העמדת הציור לצד הפרשנות הנרטיבית שניתנת לו. במילים אחרות, חוסר התיאום אינו נובע מהיות הנרטיביות חיצונית לאימאז', אלא להפך, מהיותה מוכנית לתוכו, וחוסר התיאום מהווה חלק בלתי נפרד ממנה. לפי גישה זו, "מגבלות המדיום" אינן מכשול שמונע מן הציור להיות נרטיבי בדומה לספרות, אלא הן מהוות חלק מאופייה של החזותיות, שמאפשר את קיומו של מבנה נרטיבי ייחודי לה.

נראה כי העיסוק הדומיננטי בשיוכו הדיסציפלינרי של המושג "ציור נרטיבי" כז'אנר ציורי וכמושג לדין בין-תחומי על אודות גבולות הציור והספרות הוציא מכלל הדיון התמקדות בשאלות מהותיות יותר שנוגעות למושג זה. ספר זה בא להסיט את הדיון על אודות ציור נרטיבי מעבר לשאלת מיקומו הז'אנרי ולבחון באיזה מובן ניתן לחשוב על הקשר בין ציוריות לנרטיביות בכלל, מהי אותה נרטיביות שעולה מתוך ציורים, ובאיזה אופן היא נוכחת בהם. כוונת הספר היא לבחון מחדש את נקודת המפגש בין הציור, המתבונן והנרטיב, תוך התמקדות ביחסי ההתבוננות שמאפיינים את האובייקט האמנותי.

נקודת המוצא של הספר קשורה לקושי יסודי שמאפיין את הדיון במושג "ציור נרטיבי": פער מתקיים בין האופן שבו ציורים נקראים ומובנים אינטואיטיבית כנרטיב, לבין האופן שבו תאוריות שונות דוחות את הרלוונטיות של הנרטיביות לציור, הן כמאפיין של הציור עצמו והן כמאפיין של הליך פרשני הנתפס כנאיבי ובלתי רלוונטי, למשל לתפיסות של ציור מודרני. פער נוסף מתקיים בין קריאות נרטיביות של ציור לבין הציור עצמו, ששימש נקודת מוצא לקריאות אלה. אף על פי שבמקרים רבים ניתן לזהות את הקשר בין ציור מסוים לבין פרשנות נרטיבית שניתנה לו, מדובר בקשר שאינו מובן מאליו, ושמותיר לעתים קרובות תחושה של חוסר התאמה ביניהם. קושי נוסף נוצר בדיון התאורטי על אודות ציור נרטיבי, מאחר שתאוריות מרכזיות תופסות מחד גיסא את הציור כנבדל מהותית מהספרות ומאידך גיסא בוחנות אותו תדיר על סמך מאפיינים שלקוחים מתאוריות של ספרות.

כוונת הדברים איננה לצדד באפשרות למקם את משמעות היצירה החזותית בממד הטקסטואלי שלה: הרלוונטיות של "האופציה הנרטיבית" כאפשרות לכינון משמעות בציור אכן מוגבלת כל עוד היא נתפסת כהחלה שרירותית של מבנה טקסטואלי מוכן מראש על הציור. אני טוענת כי את התשובה לשאלה בדבר הקשר בין נרטיביות לציור יש לבקש במונחים חזותיים, כאפשרות למשמעות הנרקמת מתוך החזותיות עצמה והעולה מתוך פרשנויות שניתנות לה.

המהלך הכללי שמסתמן לאורך הספר הוא מעבר מתפיסה אחדותית של נרטיב ידוע מראש, שמיוחס לציור דרך הליך פרשני, אל נרטיב המכונן באמצעות חילופי מבטים בין המתבונן לעולם הבדוי. עתה מדובר בנרטיב שמובנה לתוך האימאז' והוא מהווה תוצר של יחסי ההתבוננות. מושא ההתבוננות, ברוב המקרים, הוא פרשנויות והתייחסויות תאורטיות לציורים, ואין מדובר בניתוח של ציורים בבחינת החלפה של מודל פרשני אחד במודל אחר.

אחת הבעיות שעלו בתחילת הדרך היא כיצד יש לחקור את המושג "ציור נרטיבי" תוך הימנעות מבחינה שלו באמצעות עדשה ז'אנרית או דיסציפלינרית, שממקמת אותו מראש בתוך מסגרת מחקרית נתונה. כדי להתמודד עם בעיה זו עלה הצורך לבחון את המושג תוך התייחסות ביקורתית אל אופני המחקר הקיימים. צורך נוסף שהתעורר הוא מציאת מסגרת מושגית, שבעזרתה ניתן יהיה להסביר תופעות שלא מצאתי להן מענה

בתחומים של מחקר האמנות והספרות. לפיכך פניתי לפסיכואנליזה, תוך התמקדות באופן בו היא מתייחסת למושגים שמהווים את הרכיבים לדיון על אודות הקשר בין ציוריות לנרטיביות: נרטיביות, זמן, ראייה ועמדת הסובייקט כלפי האובייקט האסתטי. פנייה זו נועדה לענות על שאלות קונקרטיות ולהסביר תופעות שונות, לטענתי, ללא מענה הולם מצד תחומי ההיסטוריה והתאוריה של האמנות והתחום האסתטי. ספר זה הוא אפוא בין-תחומי במהותו, ומתבסס על דיונים מתחומים שונים: היסטוריה ותאוריה של האמנות, תורת הספרות, תורות אסתטיות שונות ומחשבה פסיכואנליטית. את הדיון התאורטי שמבחין בין ספרות לציור ניתן לתעל לשלושה מקרים פרדיגמטיים: חיבורו של לסינג, לאוקואון או על גבולי הציור והשירה<sup>3</sup> (G. E. Lessing, *Laocoon*), מאמצע המאה השמונה עשרה, מאמרו של קלמנט גרינברג, "לקראת לאוקואון חדש יותר" (Lessing, *Laocoon*), מאמצע המאה העשרים, ודיונו של ג'יי. ט. מיטשל (W.J.T. Mitchell) בלאוקואון מפרספקטיבה פוסט-מודרנית. הפרק הראשון בספר בוחן את הבעייתיות שמאפיינת את הדיון בציור נרטיבי על מגוון היבטים, כפי שאלו עולים מתוך שלושת הלאוקואונים. שלושה לאוקואונים אלו, לטענתי, מבצעים למעשה מהלך דומה בעיקרו, בו הם מפריכים את אפשרות הציור לנרטיביות ומצביעים עליה ברזומנית. בעיית הציור הנרטיבי, אם כן, עומדת בעינה למרות ניסוחיה המתחלפים לאורך ההיסטוריה.

הפרק השני בוחן שלושה מודלים של ציור נרטיבי. שני המודלים הראשונים מתבוננים בציור נרטיבי כציור שערכיו הנרטיביים נובעים מטקסט לשוני שעומד ברקע של הציור, ואילו המודל השלישי מצביע על נרטיביות שונה, שמהווה תוצר של הליך ההתבוננות עצמו. נרטיביות זו מתאפיינת ביחסי התבוננות שבהם השדה החזותי הרלוונטי מכיל את המתבונן<sup>4</sup> ואת מושא התבוננותו כאחד, והיא משמשת כנקודת מוצא לבחינת האופן שבו ניתן לחשוב על נרטיביות במדיום החזותי. הנרטיביות בציור, אם כן, איננה נובעת מהקשר לנרטיב לשוני, אלא מדובר בנרטיביות במובן של מנגנון ייצור משמעות, שעולה מתוך הציור עצמו ויחסי ההתבוננות שהוא מניח.

בחינה של אפשרות נרטיבית זו מעלה שתי שאלות: מדובר בתפיסה שמניחה יחסים בלתי אמצעיים בין סובייקט לאובייקט האסתטי, כלומר היא מבססת את הנרטיביות של הציור על התאמה מלאה ולא מתווכת בין סובייקט צופה לאובייקט. אולם, כפי שכבר התברר מתוך נקודת המוצא, הדיון בציור נרטיבי מאופיין בקשיים ובאי-

3 השם "לאוקואון" מתייחס כמובן לפסל לאוקואון ובניו המתאר את לאוקואון העיוור ובניו המתקפים על ידי נחשים. אופן התיאור של דמות לאוקואון משמש את לסינג כדוגמה לאפשרויות ולמובליות של התיאור החזותי לעומת התיאור המילולי.

4 לאורך הספר כולו יש להתייחס אל השימוש בלשון זכר, כמו גם אל המושג "סובייקט", כניטרליים מבחינה מגדרית.

התיישבות ולא ביחסים שמאופיינים בתיאום מלא. באיזה מובן, אם כן, ניתן לחשוב על אפשרות נרטיבית זו באופן שיסביר את חוסר ההתיישבות היסודי שמאפיין את הדיון בציוור נרטיבי? שאלה נוספת היא כיצד ניתן להבין מהלך זה, שבו הסובייקט והאובייקט האסתטי אינם מובחנים באופן חד, מעבר לתפיסתו של המהלך כמטפורה? המסקנה שמסתמנת היא שכדי לממש אפשרות זו, דרוש מהלך נוסף, שתאוריות מתחומים כמו אמנות ואסתטיקה מנועות מלבצע אותו. כדי לאפשר את המחשבה על זירה ציורית שמשותפת למתבונן ולאובייקט ההתבוננות, מעבר לתפיסתה כאקט מטפורי, וכדי להבין את חוסר התיאום היסודי שמאפיין אותה, פניתי לשיח הפסיכואנליטי ולתפיסת המבט העקרונתית שעולה ממנו.

רעיון זה של יחסי התבוננות בין המתבונן, התופס עצמו כגיבור של סצנה דמיונית מיוצגת שהיא מושא התבוננותו, לבין מושא ההתבוננות נדמה כתואם את מושג הפנטסיה בניסוחו הפסיכואנליטי. התבוננות מעמיקה במושג זה, המושתתת על קריאה במאמרו של סלבו ז'יז'ק (Slavoj Žižek) על שבעת מסכי הפנטסיה, בו הוא מונה את מאפייני הפנטסיה לפי משנתו של ז'אק לאקאן (Jacques Lacan), מראה כי מדובר במצב עניינים שונה בתכלית. בפרק השלישי אני בוחנת את מאפייני הפנטסיה ואת האפשרות להתבונן בהם בזיקה להיבטים שונים של הציור ופרשנויותיו. בעקבות ז'יז'ק אני דנה בארבעה נושאים מרכזיים לדיון תאורטי בנרטיביות וציור, שמאפשרים, בניסוחם הלאקאניני, לחשוב מחדש על ציור נרטיבי: מושג הנרטיב, תפיסת הזמן הרלוונטית לציור, תפיסת המבט ועמדות הסובייקט.

הפרק הרביעי עוסק בניסוח של מושג הנרטיב הרלוונטי לאימאז' החזותית באמצעות מושג האימאז' השסוע שאני טובעת. לאור הדיון של ז'יז'ק בהיבט הפנטסטמי של הנרטיב עולה כי המדיום החזותי, בניגוד למדיום הלשוני, מאפשר לשמר פרדוקסליות שאותה מבנים נרטיביים מבקשים להסוות. דוגמאות לפרדוקסליות זו אני מביאה מפרשנויות על ציורים שמהן עולים סתירה, אי-התיישבות יסודית או מבנה משמעות שאינו ניתן לקיבוע חד-משמעי. אני מתבוננת בתופעה זו דרך תפיסת הזמן בפסיכואנליזה ומסבירה אותה דרך היחס בין הסדר הסימבולי והממשי, תוך שימוש בדיון של ז'יז'ק על הקולנוע של אלפרד היצ'קוק (Alfred Hitchcock).

הפרק החמישי עומד על אופיו של המבט הרלוונטי להתבוננות בתמונה באמצעות שלושה היבטים שלו: זמן המבט; רפלקסיביות; עיוורון כראייה. כדי לחדד היבטים אלו של תפיסת ראייה לאקאנינית אני בוחנת את הדיון של לאקאן, לצד דיוניהם של נורמן ברייסון (Norman Bryson) ומוריס מרלור־פונטי (Maurice Merleau-Ponty). ניתוח זה מאפשר לנסח זמן רלוונטי להתבוננות שאינו נגזר מהאופוזיציה זמן-חלל שהציב לסינג, ובה המדיום החזותי יוצא כשידו על התחתונה, אלא מעלה תפיסת זמן ייחודית למדיום זה. כך גם לגבי תפיסת המבט הפסיכואנליטית, שמגדירה הליך התבוננות מורכב ואנטי-דואליסטי. היבט נוסף של ראייה, השונה

מתפיסות ראייה מסורתיות שאותן מניחות תאוריות של אמנות, עולה מתוך תפיסה שמניחה עיוורון כרכיב מהותי להליך ראייה דינמי.

כאמור, הפנייה לשיח הפסיכואנליטי נועדה להסביר את המהלך שחתם את הפרק השני, ובו הצבעתי על תפיסות שמניחות נרטיביות בציור שמכוננת באמצעות חילופי מבטים בין מתבונן לציור. מהלך זה מוסבר בפרק השישי, שעוסק בעמדות הסובייקט. פרק זה דן באופן בו אובייקט הראייה מהווה חלק בלתי נפרד מהמתבונן בו. הפרק נפתח בדיון תאורטי על אודות הסובייקט הלאקאניני ומקומה של הראייה בכינונו, והיחס בין הסובייקט לאובייקט לפי לאקאן על רקע הדיון של זיגמונד פרויד (Sigmund Freud) באגו ובאיד. בשלב זה אני עוברת לתחום הציורי שבו מגולם הסובייקט על כל מורכבויותיו באופן המלא ביותר: ציורי הדיוקן העצמי. ז'אנר ציורי זה משמש עבורי כמקרה-מבחן שמדגים את המהלך שאני מבצעת. תחילה אני מתבוננת בפרשנויות מתחום התאוריה של האמנות שניתנו לדיוקנאות עצמיים, ואחר כך אני מראה כיצד דיונים פסיכואנליטיים שונים מאפשרים לבחון ציורים אלו באור אחר, הרלוונטי גם לציור בכלל.

ניסוח עמדתו של הסובייקט כלפי האובייקט התמונתי, בו אני דנה כאמור דרך הז'אנר הציורי של הדיוקן העצמי, נדון בתחום התאוריה וההיסטוריה של האמנות באמצעות הדיון בפרספקטיבה. בפרק השביעי אני פונה לבחון את הקשר בין הפרספקטיבה לבין האפשרות לייצג נרטיב בציור. השאלה היא אם הפרספקטיבה משמשת כמנגנון לייצור משמעות בציור, ובאופן זה מכוננת נרטיביות, או שמא מדובר באמצעי שמתמקד בערכיו הפורמליים של הציור ובכך מעקר אותו מנרטיביות. דיונים תאורטיים על אודות הפרספקטיבה מציגים שתי תפיסות מנוגדות: האחת רואה בייצוג הפרספקטיבי אמצעי מתגבר נרטיביות, ואילו השנייה מוצאת בייצוג הפרספקטיבי מגמה הפוכה, של דיכוי ההיבט הנרטיבי בציור. ניסיון לפתור את הקשר בין פרספקטיבה לבין כינון נרטיביות דרך פרשנויות שניתנו לציורים מעלה כי הייצוג הפרספקטיבי בציורים קנוניים, שנתפסים כמייצגים נרטיב באופן מובהק, אינו מציית בהכרח לעקרונות הפרספקטיבה, ולעתים אף מפר או טורף אותם. מתוך דברים אלו עולה כי הפרספקטיבה מהווה מנגנון לייצור משמעות שפועל במהופך: כישלון הייצוג הפרספקטיבי או מניעת המשמעות הקוהרנטית כפועל יוצא שלו הם "הערך המוסף" של הייצוג הפרספקטיבי. בניית המשמעות בציור היא פועל יוצא של סתירות וכשלים במבנה הפרספקטיבי, ולא דווקא של ציית לעקרונותיו.

הפרק השמיני דן באופן בו הפסיכואנליזה רואה את הפרספקטיבה. באמצעות קטעים מהסמינר ה-XIII של לאקאן אני בודקת את עמדתו בנוגע לנושא ובנוגע לפרשנויות אחרות של הפרספקטיבה, ומראה את הפתרון הלאקאניני לבעיה. פרק זה נחתם בניחות הפרשנויות השונות לציור לס מנינס של ולאסקו (Velázquez, *Las Meninas*), משנת 1656. ציור זה משמש כמקרה פרדיגמטי למהלך שמתואר כאן ולאורך כל הספר. בדומה למהלך שאותו תיארת בנוגע למבט, ולפיו תפיסת המבט



הלאקאניינית מפירה תפיסות מסורתיות של ראייה והתבוננות, כך גם כאן אני מראה כיצד התפיסה של לאקאן את הפרספקטיבה מאפשרת לנסח את יחסי הסובייקט והציור באורח מורכב, השונה במהותו מהיחסים המוכרים בתאוריה של האמנות.

הספר מציג אפוא ניסוח מחודש של תפיסות כמו זמן, נרטיביות, מבט, עמדות סובייקט, ייצוג ופרספקטיבה, שמאפשרות לחשוב באורח שונה על ציור נרטיבי. מתוך כך הנרטיביות מוחזרת לציור לא כתוספת חיצונית לו, כפי שעלה מהדיון על שלושת הלאוקואונים, אלא כרכיב אימננטי לציור, כתוצר של יחסי ההתבוננות הייחודיים שהוא מניח. הנרטיביות נתפסת עתה כערך ציורי, כמענה למודלים פרשניים ותאורטיים שונים וכמרכיב בהבנת הציור כמבנה משמעות מורכב, דינמי ומשתנה. עם זאת, אין מדובר במרכיב חיצוני לציור, שנוסף לו. נרטיביות היא פועל יוצא של הליך התבוננות של סובייקט פרטיקולרי באובייקט חזותי.

ההצעה לראות את ההיבט הנרטיבי של הציור כרכיב פנימי לו, שונה באורח מהותי מהאופן בו נתפסה נרטיביות בציור עד כה. בניגוד לתפיסות קודמות, שראו בנרטיביות תוספת מסוג זה או אחר ש"מולבשת" על הציור, הרי תפיסה של נרטיביות כרכיב אימננטי לציור מראה כיצד ההיבט הנרטיבי על מאפייניו נובע מיחסי התבוננות מורכבים. עמדה זו מאפשרת לבחון מחדש דיונים מרכזיים שמעסיקים תאוריות של אמנות, כמו יחסי הראייה שמאפיינים ציור, הקשר בין ציור למבנה משמעות או תפיסת המרחב הציורי כפי שהוא מנוסח באמצעות הפרספקטיבה. באופן דומה, דיון זה מאפשר לחשוב מחדש על מושג הזמן בזיקה לציור, שלא דרך ההבחנה הפרדיגמטית זמן-חלל. זאת ועוד, בניגוד להצבה של מודלים פרשניים בנוגע לציור, מתודת המחקר כאן שונה עקרונית: אני בוחנת הן את הציור והן את דרכי פרשנותו בפרשנויות קודמות שניתנו לו. כך, במידה רבה אני מתבוננת בדרכי ההתבוננות שאותן אני מנתחת. מתודה זו מאפשרת בזמנית גם בחינה של ציורים על סמך האופן בו הם מוכנים ומפורשים, וגם מאירה באורח ביקורתי מודלים פרשניים קיימים.