

היפה והמכוער ב'לאס מנינאס' – קריאת התמונה כדרמה אמביוולנטית

ביצירתו הידועה של ולסקו לאס מנינאס קיימים אלמנטים שמגדירים אותה כציור "יפה": הצבעים, החלוקה האסתטית של הבד, הפרופורציות הקומפוזיציה כשלמות. ואולם, יש ביצירה גם יסודות "מכוערים" כגון הגמדים שבקדמת הציור. ריבוי הדמויות והניגוד שהם יוצרים הם רק אחד האלמנטים המאפשרים לראות את הציור כדרמה. במאמר זה אנסה לחקור את האלמנטים הללו, מזווית הניגודים: "יפה" מול "מכוער", ולבדוק האם וכיצד ניתן לקרוא את התמונה כדרמה אמביוולנטית.

בשנת 1656 הושלמה היצירה לאס מנינאס. כאשר בוחנים אותה בפרמטרים של "יופי" ו"כיעור", אי-אפשר שלא להתייחס מחד לקשיים ולטלטלות שעברו על היצירה מאז, ומאיך גיסה למאמצים שנעשו כדי שתמשיך – כנגד כל הסיכויים – להיחשב ל"יפה". אף-על-פי שניזוקה בשריפה נוראה, ועל-אף הבד המתכלה, חשוב היה לאמנים שונים לאורך ההיסטוריה לשקם ולשמר את 'לאס מנינאס'. קורותיה של היצירה הן בבואה של היצירה עצמה, לדעתי; בדומה לדמויות היפות והמכוערות בציור, עברה היצירה מביטוי ליופי, למראה של כיעור, ואחר-כך – בעזרת שיקום אומנותי – שוב ליופי.

אף-על-פי שהיצירה הושלמה לפני יותר משלוש מאות שנים, הכותרת לאס מנינאס ניתנה לה רק בתחילת המאה העשרים. ולאסקו קרא ליצירה במקור היה "המשפחה", אך זה לא היה כנראה שמה הרשמי, אלא דרך התייחסות של האמן אל יצירתו¹. לאחר שיקום התמונה בעקבות שריפה בארמון אלקזאר, היא הוחזרה לאוסף המלכותי תחת השם הלא-רשמי "משפחתו של פיליפ הרביעי"².

הציור הועבר למוזיאון "דל פראדו" במדריד בשנת 1819, וכמאה שנים מאוחר יותר ניתן לו שמו הרשמי והאחרון 'לאס מנינאס', שפירושו "משרתות כבוד"³. המילה "מנינה" (menina) מקורה במילה הפורטוגזית 'ילדה' ופירושה בספרדית – ילדה ממשפחה מכובדת שגידלו אותה כדי לשרת את משפחת

¹ Michael Levey, *Painting at court*, London: Weidenfeld and Nicholson, 1971, p. 147.

² Jose Lopez-Ray, *Velazquez: Catalogue Raisonne': Painter of painters*, Vol. II, Germany: Benedikt Taschen Verlag, 1999, pp. 306-310.

³ Lopez-Ray, pp. 310-311.

המלוכה⁴. מעניין בעיני הוא שהשמות הלא-רשמיים שניתנו ליצירה מתייחסים למשפחה המלוכתית של פיליפ הרביעי, בעוד הכותרת הפורמאלית של מוזיאון "פראדו", מתייחסת דווקא לדמויות השוליות, למשרתות.

אין ספק שהדמות ה"ראשית" של הציור, זו שנמצאת במרכז התמונה היא האינפנטה. הדמויות האחרות בתמונה עומדות סביבה ומבליטות את יופייה. לכן, מוזר שהכותרת הרשמית של היצירה מתייחסת דווקא לשתי הדמויות העומדות משני צידיה של האינפנטה – משרתות הכבוד שלה. ייתכן וזו פשוט דרך מתחכמת לגרום לצופה להבין שאף-על-פי שהאינפנטה נמצאת במרכז התמונה – היא איננה הנושא העיקרי של הציור ויש לתת את הדעת על כל הדמויות שבציור, הסובבות את האינפנטה. משום שלמרות שהאינפנטה היא, ללא ספק, הדמות היפה ביותר ב'לאס מניאס', לא דמותה בלבד שהופכת את היצירה ליפה כל-כך.

ממבט ראשון, נמשכת עינו של הצופה לדמויות הרבות הממלאות את הציור והופכות אותו לתיאטרלי כל-כך. אחת-עשרה דמויות במספר. למעט אחת, כל הדמויות מזוהות עם אנשים שחיו בתקופתו של האמן, ואפשר למצוא את שמותיהם ותפקידיהם בספרו של ג'ון ווייט (Jon Manchip White) – "Diego Velázquez: Painter and courtier". ווייט מדגיש את חשיבות סדר הדמויות, לא מבחינת הקומפוזיציה אלא מבחינת הסדר שבו רואה הצופה כל אחת מהדמויות.

תחילה נמשך הצופה להביט באינפנטה מרגריטה, בתם היחידה – בזמן העבודה על הציור – של המלך פיליפ הרביעי והמלכה מריאנה. האינפנטה כולה מוארת. כל האור שבתמונה – הן מן המדרגות שמאחור והן מהחלון – מאיר את דמותה. זו הדמות המוארת ביותר. כמו כן, לבושה האינפנטה בלבן והשילוב של לבושה עם עורה הבהיר ושיערה הזהוב גורמים לה להיות מוארת יותר משאר הדמויות, ולכן מושכים את הצופה להביט קודם בה. לצד האינפנטה שתי המשרתות: מצד אחד – דונה איזבל דה-ולאסקו, שקדה לנסיכה; ומן הצד האחר – דונה מריה אוגוסטינה סרמיינטו דה סוטומאיור, שכורעת לצד האינפנטה, ומושיטה לה כד אדום על מגש זהב. לשמאלה של הנסיכה, ולצד דונה איזבלה, גמדה גרמניה בשם מריה

⁴ English-Spanish online dictionary, www.spanishdict.com.

ברבולה, שהייתה ידועה בכינוייה מאריבארבולה; ולידה גמד איטלקי בשם ניקולאס פרטוסאטו, שמשמעו עם הכלב מסוג מסטיף ספרדי, שמנמנם למרגלותיו. מאחורי האינפנטה ובאלכסון אליה עומדת דונה מרסלה דה אולואה – אומנתה של הנסיכה, כשהיא לבושה בבגדי אבל. היא משוחחת עם שומר שאינו מזוהה. מאחוריהם, בכניסה לחדר, עומד על המדרגות דון חוזה נייטו ולסקז, שהיה חצרן המלכה בשנות החמישים של המאה השבע-עשרה, וקרוב משפחה של האמן. החצרן עומד בפתח הדלת כשהוא מסיט וילון ומגלה בפני הצופה אור בהיר שמשרה הרגשה כאילו יש מאחור חלל נוסף. החצרן מושך את תשומת לבו של הצופה למראה, שבה משתקפים המלך והמלכה הנמצאים, כנראה, במקום ממנו מתבונן הצופה. הם גם יכולים לראות את החצרן, שלא כמו שאר הדמויות שבחזית הציור, שגבן מופנה אליו. לימינה של הנסיכה עומד האמן עצמו, דייגו ולסקז, מול כן-ציור גבוה שמונח על הרצפה. בידו האחת של ולסקז פלטה, ובשנייה מכחול. ראשו נוטה שמאלה ונראה שהוא מביט אולי באובייקט אותו הוא מצייר, כאילו שבכוונתו להתחיל במלאכה, או שהוא בעיצומה⁵.

אף כי יופייה של היצירה אינו מוטל בספק, לא כל הדמויות המתוארות ב'לאס מנינאס', יפות. בקדמת הציור ניצבים הגמדים והכלב. על-פי קונבנציות של יופי, בוודאי באותה תקופה, נחשבו הגמדים לדמויות מכוערות ומרתיעות. הן אמנם מצוירות יפה ביד האמן, אך אי-אפשר שלא לתהות על בחירתו של ולסקז להציב את הדמויות הללו אף קדימה לאינפנטה היפהפיה. אפילו הכלב איננו מצויר כשהוא בתנוחה המחמיאה לו – הוא מצויר כאילו התעורר ברגע זה, ופניו מקומטות ואינן ברורות. בציורו של דאלי, 'לאס מנינאס', שנעשה כמחווה לולאסקז, מתייחס האמן להיררכיה הנועזת שבה בחר ולאסקז לצייר את הדמויות. במקום דמויות, מעצב דאלי ספרות, על-פי סדר העמדת הדמויות בציור המקורי.

דאלי העניק את הספרה "1" לגמד ניקולאס פרטוסאטו, את הספרה "2" לכלב, את הספרה "3" למאריבארבולה, את הספרות "4" ו-"5" לשתי המאנינות העומדות לצידי האינפנטה שאותה צייר בדמות

⁵ Jon Manchip White, *Velázquez: Painter and courtier*, London: Hamish Hamilton Ltd, 1969, p. 143.

הספרה "8". הספרה "6" מייצגת את האומנת ואת השומר שלצידה ניתנה הספרה "9". את הספרה "7" מעניק דאלי לשלושה אלמנטים בציור – לאמן, לכן-הציור ולחצרן העומד בכניסה לחדר. למלך ולמלכה שדמויותיהם משתקפות מהמראה שבקיר האחורי של החדר ב'לאס מנינאס' המקורי, לא מעניק דאלי ספרות, אך הוא מצייר מסגרת מאד מודגשת, ריקה אמנם, כאילו לזכר אותן הדמויות המצוירות בטשטוש בציורו של ולסקו.

הקומפוזיציה בציורו של ולסקו מעמידה את האינפנטה במרכז. בספרו "Looking at Pictures", מציין קנת קלארק (Kenneth Clark), כי הקנבאס של 'לאס מנינאס' מחולק לרבעים במאונך, ולשביעיות במאוזן. ועוד הוא מציין, כי שתי המנינאס והגמדים, יוצרים משולש כאשר הבסיס הוא שביעית מהציור, וקצה פסגת המשולש נמצא בנקודת ארבע השביעיות, מלמטה למעלה. בתוך המשולש הגדול הזה שלושה משולשים קטנים יותר, שגם הם נוצרים על-ידי העמדת הדמויות, כאשר במרכז המשולש האמצעי, עומדת האינפנטה מרגריטה⁶.

ואולם, קלארק טוען כי טכניקה זו הייתה טכניקה ידועה ומסורתית ששימשה במאה השבע-עשרה ציירים רבים, שביקשו לצייר מספר דמויות בציור אחד. על-פי קלארק, כל צייר יכול היה לצייר את אותו ציור בטכניקה דומה, אבל התוצאה לא הייתה ודאי דומה. מה, אם כן, מייחד את 'לאס מנינאס' של ולסקו? התיאורטיקנים של הרנסנס האיטלקי, טוען קלארק, ראו באמנות כלי שבעזרתו מביאים לשלמות את מה שהותיר הטבע גולמי. ואולם, אומר קלארק, התיאוריה הזו לא התאימה לחשיבה הספרדית. הוא מצטט את מיגל דה סראוונטס שאמר שההיסטוריה קדושה מכיוון שהיא האמת, ובמקום ששם אמת – שם האלוהים. ולאסקו, על-פי קלארק, מספר לנו ב'לאס מנינאס' אמת מסוימת. הוא מראה לנו, הצופים, את המציאות כפי שהייתה באמת – וזה מה שהופך את הציור ליפה כל-כך⁷.

⁶ Kenneth Clark (קלארק), Looking at pictures, New York: Holt Rinehart and Winston, 1960, p. 32.

⁷ Clark, p. 33.

המתבונן, מסביר קלארק, נתפס מיד לדמותה של האינפנטה היפהפיה, צבע עורה החיוור ושיערה הזהוב. מיד אחר-כך, עובר מבטו הישר אל הגמדה מאריברבולה. ואף-כי מבטו של הצופה סוקר כל דמות בציור, עד לדמויותיהן המצומצמות של הזוג המלכותי – עינו של הצופה תחזור תמיד למאריברבולה כי יש משהו מעט מטריד בנוכחותה בציור⁸. מאריברבולה היא הדמות המכוערת ביותר שמצוירת ב'לאס מנינאס' והצבתה בקדמת הציור כאשר מבטה פונה קדימה, לכיוון הצופה, גורם למבטו לחזור אליה. היופי מצוי ביצירה לצד הכיעור, והם מדגישים ומגדירים זה את זה. ואולם, יש כאן עוד משהו מעבר לזה. יש משהו שגורם לצופה להביט בתמונה זמן ממושך בלא להתיק מבטו. קלארק מכנה זאת 'נוכחות' (Presence).

יש לזכור שהסיבות לכך שולאסקו הרבה לצייר גמדים, כשם שהרבה לצייר דיוקנאות ממשפחת המלוכה, ייתכן בחלקן קשורות לתכונות הפיזיות המעניינות של הגמדים, או שקל היה לצייר אותם בשל צייתנותם, והיותם מסוגלים לשבת זמן רב בלא נוע⁹. ולסקו משלב את שני הקצוות בקשת היופי והכיעור ביצירה אחת, הנחשבת ליפה ביותר. הוא מעמיד את מי שנחשבה אז לסמל היופי, האינפנטה, לצד סמל הכיעור, הגמדה.

ומה היה קורה אילו כל הדמויות ב'לאס מנינאס' היו יפות? בספרו מעלה קלארק השערה מה היה קורה אילו במקום מאריברבולה הייתה ניצבת נערה יפה וחיננית מחצר המלוכה. לכאורה, הכל היה אותו הדבר – שילוב הצבעים היה אותו שילוב צבעים מעודן, הטונים היו אותם טונים מדוייקים, ואולם –

"...the temperature would have dropped: we should have lost a whole dimension of truth"¹⁰.

קלארק מנסה להדגיש, לדעתי, שאחד ממימדי היופי של היצירה נובע מדמותה של מאריברבולה הניצבת בדיוק במקום שבו היא ניצבת ב'לאס מנינאס', מבטה נוקב ופניה מכוערות. לו עמדה נערה חיננית

⁸ Clark, p. 35.

⁹ Clark, p. 36.

¹⁰ ibid

במקומה, אין ספק שהציור היה מאבד מן הקונטרסט הבולט בין היפה למכוער, ניגוד שיוצר מימד נוסף של משמעות ויזוּפּי.

ולסקז משחק עם הפרופורציות במסגרת הפרספקטיבה. האינפנטה היא לא רק הדמות היפה בציור, אלא על-אף חמש שנותיה – היא גם הדמות החשובה ביותר, שכן היא יורשת העצר למלך פיליפ הרביעי. ולסקז מציב אותה במרכז הציור, ונראה כי כל הדמויות, לבד מן הצייר, מונמכות כדי שלא תהיינה גבוהות ממנה.

הדבר בולט ביותר בשתי המיניאס שלצידה: שתייה קדות לה, וכמעט-כמעט מגיעות לגובהה של האינפנטה הקטנה. שני הגמדים, באופן טבעי, נמוכי קומה כמו האינפנטה, וכך בולט עיוות הטבע את הגמדה מאריברבולה; שכן מדובר באישה מבוגרת שגובהה הטבעי הוא כגובה האינפנטה בת החמש. האומנת והשומר המתלחשים מאחורי האינפנטה אמנם גבוהים ממנה, אך בהיותם רחוקים ממנה בראיה פרספקטיבית, הם נראים ממוזערים וקרובים למימדי דמותה של הנסיכה. דמות החצרן, העומד בפתח מאחור, היא קטנה יותר, ונראה שלו היה ניצב ליד האינפנטה, בלא להתייחס לפרספקטיבה, כמובן – הם היו באותו הגובה.

ואולם, באופו אירוני, הדמויות שהן הזעירות ביותר ביצירה, הן אלו של המלך והמלכה. האירוניה היא בכך שהן מטושטשות קמעא, קטנטנות, על-אף היותן הדמויות הנעלות ביותר בהיררכיה. הציור מבליט את הקיצוניות בין גילה, מקומה ומידותיה של האינפנטה, לבין מעמדה בחצר המלוכה.

הדמות היחידה שאינה מתקרבת לגובה האינפנטה היא דמותו של האמן. ולסקז מצייר את עצמו בפעולה והוא היחידי שאינו מתייחס ישירות לאינפנטה. האמן מצייר את עצמו כדמות הגבוהה בקומפוזיציה. לדעתי יש בכך כדי להעיד על תפיסת האמן את עצמו ואת אמנותו. הצבתו של האמן את עצמו כחלק מהקומפוזיציה, מתקשרת גם לשם המקורי שנתן ולסקז ליצירה – 'המשפחה'; כלומר הצייר רואה את עצמו בעל מעמד מכובד ומקורב מאד למשפחת המלוכה.

בציורו של דאלי הפרופורציות חדות, וסביר שדאלי התכוון להקצין אותן. כיוון שכל הדמויות כמעט אצל ולסקז נתפסות כשהן בפעולה, הרי בציורו של דאלי הספרות נראות כרוקדות. נראה כי הספרות מרחפות

באוויר, מנסות להגיע אל ספרת השמונה, הלא היא האינפנטה. ואולם, ברור כי שתי ספרות השבע, הניצבות בצד השמאלי של הקנבאס, נראות בבירור כשהן גבוהות ומתוחות. מעניין לראות כי דאלי מסמל את ולסקז באותה ספרה "7" שבה הוא משתמש כדי לייצג את כן-הציור ואת החצרן ששמו ולסקז. דאלי מותח את הספרה "7" המייצגת את כן-הציור כך שהיא תופסת את כל גובה הקנבאס בעוד שבציור המקורי תופס כן-הציור שבע-שמיניות מגובה הקנבאס.

לעומת היצירה המקורית, אין בציורו של דאלי זכר לדמויותיהם של המלך והמלכה – המראה אטומה ואין בה סמל מייצג. אם בציורו של ולסקז היו אלה הדמויות הקטנות והמטושטשות ביותר, הרי שבציורו של דאלי ישנה רק מסגרת מודגשת קטנה לשמאלה של הספרה "7" המצוירת בצדה הימני והאחורי של הציור, המייצגת את דמות החצרן. בניגוד ל'לאס מנינאס' של ולסקז שבה האינפנטה היא ללא ספק הדמות המרכזית החשובה ביותר, ביצירתו של דאלי בולטת דווקא אותה ספרה "7" המייצגת את האמן ואת כן-הציור. זו גם הספרה היחידה בתמונה המופיעה שלוש פעמים. כיוון שהיצירה צוירה כמחווה לולסקז, ובהשראתו, מדגיש דאלי את דמותו כדמות החשובה ביותר ואולי כך מדגיש את חשיבותה של האמנות.

"Our first feeling is of being there" כותב קלארק בספרו¹¹. ולאסקז, למעשה, מכניס אותנו, הצופים, לחדר שב'לאס מנינאס'. כאן נכנסת הקונבנציה של 'הקיר הרביעי' המקובלת בתיאטרון. קונבנציה זו בנויה על דינמיקה מציצנית המסתירה כביכול את הקהל מעיני השחקנים. על-פי קונבנציה זו לצופים באולם מתאפשר להציץ אל עולמן של הנפשות הפועלות על הבמה כאילו שאלה אינן יודעות שמביטים בהן. קונבנציית הקיר הרביעי מגדירה את הבמה, או במקרה זה הציור, כעולם בדוי התחום במסגרת הקובעת את גבולותיו¹². 'שבירת' הקונבנציה מתקיימת כאשר השחקן שעל הבמה, למשל, מתייחס ישירות אל הקהל ומדבר איתו.

האלמנט הראשוני והחזק ביותר ששובר את קונבנציית הקיר הרביעי בלאס מנינאס הוא זווית המבט של הדמויות. יש המפנות מבטן ישירות אל הצופה. כשהצופה מביט בתמונה, נופל מבטו קודם כל על דמותה

¹¹ Clark, p. 32.

¹² דן אוריין, דרמה ותיאטרון, תל אביב: אור-עם, 1988, עמ' 158.

של האינפנטה, וזו מחזירה לו מבט; ראשה פונה לחלון שלשמאלה, אך עיניה – באופן חד וברור – פונות לכיוונו של הצופה. המתבונן מתיק את מבטו אל מאריברבולה, המביטה גם היא ישירות אל הצופה. מאחוריה עומד שומר הראש, ועל-אף שפניו מטושטשים למדי, ראשו ומבטו מכוונים לצופה. גם מבטו של האמן בתמונה פונה החוצה, אל הצופה. כל המבטים הללו רוקמים איזושהי מערכת יחסים בין הצופים לבין הדמויות בציור. המתבונן הופך לצופה אקטיבי, שכן מבטי הדמויות אליו רוקמות מערכת יחסים שאינה נשארת בציור, אלא נרקמת בין הצופה לדמויות. בדומה לצופה בהצגת תיאטרון שמזדהה עם הדמויות בהצגה, כך מפתח המתבונן בלאס מנינאס תחושות סובייקטיביות כלפי הדמויות בתמונה. ולאסקז מכניס את הצופה בציור אל תוך החדר ובונה מערכת יחסים אינטימית בין הדמויות לצופים, ובכך יש חידוש שהוא חידוש נטורליסטי שמקדים את זמנו, שכן הנטורליזם כתנועה באמנות החל רק בתחילת המאה העשרים.

בעוד הסתכלות הדמויות החוצה שוברת, לדעתי, את קונספציית ה'קיר הרביעי', הרי הדמויות שבאמת מכניסות את המתבונן לחדר הן דמותו של החצרן העומד בפתח, ובבואתם של המלך והמלכה המשתקפת מן הקיר האחורי של החדר. אף אחת מהדמויות בתמונה אינה יכולה לראות את החצרן; רק אנחנו, הצופים בתמונה רואים אותו, וכן המלך והמלכה – אם נקבל את התיאוריה שזו אכן מראה שממנה משתקפת בבואתם, ולא ציור שלהם, כך שגם הם נמצאים בעמדת המתבונן.

הפרספקטיבה שיוצר ולסקז בציור, דומה לבניית הפרספקטיבה שהייתה מקובלת בתיאטרון בתקופה זו. נראה שולסקז מחלק את הציור לשישה רובדי עומק: ברובד העליון ניצבים כן-הציור, הכלב המנמנם והגמד. בשני – הגמדה, המנינות והאינפנטה. ברובד השלישי – האמן. וברביעי – מלחשים: האומנת והשומר. ברובד החמישי בכניסה לחדר עומד החצרן. ואולם, חלקן של הדמויות מישיר מבט אל הצופה, ובכך נוצרת שכבת עומק נוספת, שביעית במספר: המלך והמלכה העומדים, כביכול, לפני הדמויות. וכך נוצרת תחושה שהמתבונן צופה בבמה שעליה ניצבות הדמויות בציור.

לאחר שנמשך מבטו של הצופה לדמויות בתמונה והוא ממשיך להתבונן בה ארוכות, הוא עשוי לבחון כל דמות בנפרד ולהתבונן בכל הפרטים בציור. בנקודה זו נבנית מערכת היחסים המעניינת, הדרמה האמיתית, בין הצופה ל"הצגה". ראשית ישאל הצופה את עצמו – "איפה באמת נמצא האמן?" והתשובה המיידית

תהיה – "הנה, כאן, האמן פה, בציור!". אבל במבט נוסף מבין הצופה כי לו עמד האמן במקום שבו הוא מצייר את עצמו, לא יכול היה לצייר את הדמויות כפי שעשה. מה, אם כן, התרחש? איפה עומדים המלך והמלכה? מהיכן מתבונן הצופה? האם האמן צייר את עצמו במלאכת ציור דיוקנותיהם של המלך והמלכה? ואם כן, מדוע תנוחה זו של האמן נותנת לצופה הרגשה כאילו הוא, האמן, מצייר אותו, את הצופה? מסתורי בעיני מה יוצר האמן על הבד הענקי שלפניו.

אם נשווה את הציור הזה לתיאטרון המודרני, נראה שמתערבבות כאן שתי אמירות משני קצות הקשת התיאטרונית המודרנית: מחד – זהו ציור נטורליסטי שגורם לצופה להרגיש שמה שהוא רואה מתרחש כאן ועכשיו; ומאידך גיסא – מעצם העובדה שמדובר בציור, בתמונה ממסוגרת שהצופה מביט בה, יודע הצופה ומבין שזהו ציור, יצירת אמנות שהוא מתבונן בה מחוצה לה. אבל אין הוא יכול שלא לתהות על מקומו כצופה, כקהל, בציור.

בספרו "The Order of Things" בוחן מישל פוקו (Michel Foucault) את 'לאס מנינאס' כיצירה שפותחת את הדלת לאמנות המודרנית. 'לאס מנינאס', על-פי פוקו, היא יצירת ביניים המכילה את הקלאסי, וגם טווה את הדרך למודרני. פוקו פותח את ספרו בדיון רחב על 'לאס מנינאס', ועוסק בעיקר ביחסים שנראים בציור בין האמן, היצירה, והצופה. על-פי פוקו, יכול להיות מצב פוטנציאלי שבו המתבונן יראה את השתקפותו בתמונה.

"We are observing ourselves being observed by the painter, and made visible to his eyes by the same light that enables us to see him. And just as we are about to apprehend ourselves transcribed by his hands as though in a mirror, we find that we can in fact apprehend nothing of that mirror but its lusterless back, the other side of a psyche"¹³.

¹³ Michel Foucault, "Las Meninas", The order of things (סדר הדברים), New York: Random House Inc., 1971, p. 7.

אני חושבת שפוקו מנסה להגיד שכאשר מביטים ב'לאס מנינאס' מרגיש הצופה כאילו הוא נמצא באותו מקום שבו נמצא האמן, ולסקז. הצופה מרגיש שהאמן רואה אותו ומצייר אותו וזה גורם לצופה לחשוב "מה חושב עלי האמן? איך הוא יצייר אותי?" ואולם, טוען פוקו, לעולם לא יוכל הצופה לראות מה מצייר האמן על כן-הציור. שכן, כל מה שהצופה רואה זה את הצד השני של כן-הציור, מעין 'אחורי קלעים' של הציור, הצד המכוער והפחות מוכר שלו. פוקו קורא לזה הצד האחר של הנפש. למה הוא מתכוון בזה? לכאן נכנס, לדעתי, אלמנט היופי והכיעור ביצירה: שני הצדדים של אותו מטבע. אף כי הצופה לא יכול ולא יוכל לראות מה מצייר האמן, הוא מוטרד מן המחשבה – איך רואה אותו האמן, ואיך מצייר אותו?". זהו המסתורין שבאי-הידיעה. בדומה לתיאטרון, הצופה יכול לסמוך ולהסתמך רק על מראה עיניו ולתת את הפרשנות שלו, איך הוא רואה את התמונה לאס מנינאס, על דמויותיה היפות וכעורות. יכול להיות שולסקז מתאר אותנו, הצופים, גם כן כפסיפס אנושי של יופי וכיעור.

למעשה, ולסקז מצייר את האינפנטה והסובבים אותה ולא אותנו, הצופים. על-אף היותם רחוקים מעולמנו, מקרב אותנו הציור אליהם, והופך אותנו לצופים אקטיביים, שלא רק מתבוננים בציור, אלא צופים בסצנה התיאטרונית המוצגת. ולסקז יוצר ב'לאס מנינאס' תמונה נטורליסטית מודרנית, באמצעות הכלים הקלאסיים של תקופתו. הוא מראה לנו, הצופים, את המציאות בלא לטיח אותה. הוא מראה לנו דמויות כפי שהיו באמת, והוא מראה לנו אותן בפעולה דרמטית המתחזקת ומקבלת מימד נוסף כאשר הצופה הוא שותף ביצירה.



'לאס מנינאס', די יוגו וילאסקז, 1656 (www.images.google.com)



'לאס מנינאס' סאלבדור דאלי, 1960 (www.images.google.com)

ביבליוגרפיה:

1. אוריין, דן. דרמה ותיאטרון. תל אביב: אור-עם, 1988.
2. Clark, Kenneth. Looking at Pictures, New York: Holt Rinehart and Winston, 1960.
3. Foucault, Michel. "Las Meninas", The Order of Things: An archaeology of the human sciences. New York: Random House, 1971.
4. Levey, Michael. Painting at Court. London: Weidenfeld and Nicholson, 1971.
5. Lopez-Ray, Jose. Velazquez: Catalogue Raisonne': Painter of Painters, Vol. II. Germany: Benedikt Teschen Verlag, 1999.
6. White, Jon Manchip. Diego Velazquez: Painter and Courtier. London: Hamish Hamilton, 1969.
7. English-Spanish Online Dictionary www.spanishdict.com.
8. www.images.google.com