

Efrat Biberman
Weaving a Painting
Israeli Art and Lacan's Late Teaching

הספר יוצא לאור בסיוע
הקרן הלאומית למדע
המכללה האקדמית בית ברל
מרכז הספר והספריות ובתמיכת משרד התרבות



מ | אמוניות | אמוניות

עריכת לשון: לידר ארצי
תרגום המובאות של לאקאן מצרפתית: אליזבט קרסנוברודסקי

ההפצה: הוצאת מאגנס
ת"ד 39099, ירושלים 9139002, טל' 02-6586659, פקס' 02-5660341
www.magnespress.co.il

©

כל הזכויות שמורות
להוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס
האוניברסיטה העברית
ירושלים תשפ"ב/ב' 2022

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם,
לאחסן במאגר מידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או
בכל אמצעי אלקטרוני, אופטי, מכני או אחר כל
חלק שהוא מהחומר שבספר זה. שימוש מסחרי
מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט
אלא ברשות מפורשת מראש ובכתב מהמוציא לאור.

מסת"ב 1-57-7790-965-978 ISBN
eBook ISBN 978-965-7790-58-8

עיצוב ועימוד: שולמית ירושלמי, ירושלים
נדפס בישראל

תוכן העניינים

1	פתח דבר: לארוג ציור
2	אובידיוס
3	דייגו ולאסקו
7	מיכל נאמן
10	ז'אק לאקאן
17	1. לאקאן בסטודיו
27	2. המבט של פרויד
31	היפהפייה והממזר
49	פרויד והדחף הסקופי
57	3. על הציור בהוראה המוקדמת של לאקאן
61	הציור והאין
79	על ציור והתנסות
86	4. כובעה המוצלב של הנסיכה
91	טופולוגיה: אנליזת המצב
96	לאקאן ותורת הקשרים
101	5. על ספרים ולולאות
109	הצד האחורי של הציור
115	הקטלוג של כל הקטלוגים שאינם מכילים את עצמם

121	6. גוש אטום, מילים חוצבות
130	מממשי לא מיוצג לממשי לא מפורש
133	לא-מודע ממשי
136	לא-מודע ממשי ושיח האמנות
140	7. קו הגמר
141	עד קצה הנראות, עד קצה הדימוי, עד קצה הציור
	תחרות ראשונה: עד קצה הנראות, או זאוקסיס
146	ופרהסיס בנפתולי דחף הציור
	תחרות שנייה: עד קצה הדימוי, או אפלס, פרוטוגנס
151	והציור כאובייקט
	תחרות שלישית: עד קצה הציור, או פרהסיס ואפלס
158	והציור כשלעצמו
162	8. על הסנטום, או קשר האמנות
165	הסימפטום, קול אילם
168	הסימפטום, הסיפוק שבסבל
174	על הסנטום, או קשר האמנות
179	9. מקרה סימפטום
192	10. שפת אב
206	סוף דבר
211	ביבליוגרפיה
226	רשימת הדימויים
229	מפתח עניינים
233	מפתח שמות אנשים ויצירות

פתח דבר: לארוג ציור

פירוש האמנות, מה שפרויד תמיד ביטל ודחה, מה שנקרא הפסיכואנליזה של האמנות, ובכן יש לדחותה אף יותר מאשר את הפסיכולוגיה המפורסמת של האמנות – שהיא מושג דלירנטי. מהאמנות עלינו ללמוד שיעור. ללמוד שיעור בשביל משהו אחר, זאת אומרת לעשות מכך שלישי שעדיין אינו מסווג, לעשות מכך משהו שמבחינה אחת עומד לצד המדע, ומבחינה אחרת לומד שיעור מהאמנות, ואומר וארחיק אף יותר, משהו שלא יכול לעשות את שלו אלא מתוך הציפייה שבסופו של דבר נצטרך להרים ידיים.

ז'אק לאקאן¹

מהי הכתיבה על אמנות אם לא מעשה של אריגה, אריגת שעטנו – שזירת מין בשאינו מינו? לכן אפתח בהצעה לארוג יחד ארבעה קטעים נפרדים ושונים, המתייחסים לארבע דמויות – שלושה אמנים ופסיכואנליטיקאי: אובידיוס, דייגו ולאסקו, מיכל נאמן וז'אק לאקאן. אף שמקובל לחשוב שכתובה תיאורטית מייצרת מבנה קוהרנטי מהודק, במקרה הזה, כך אני מקווה, דווקא הסדקים שייותרו בין ארבעת הרכיבים הם שיאפשרו למעשה האריגה לצלוח.

אובידיוס

יופי מרהיב בוקע מהספר השישי של **מטמורפוזות**, יופי שעולה מתוך מעשי האריגה של שתי אורגות מופלאות: פילומלה וארכנה.² אלה שני ניצחונות של אמניות, שבזכות כישרון יוצא הדופן מצליחות לעשות את הבלתי אפשרי. פילומלה, אחותה של פרוקנה, נאנסת בידי גיסה – טראוס מלך תראקיה, שברוב אכזריותו אף כורת את לשונה על מנת שהפשע לא ייוודע ברבים. פילומלה, נטולת יכולת לדבר, אורגת את קורותיה בחוטים בצבעי ארגמן ולבן ושולחת לאחותה שמלת תפארת עשויה מהאריג. המסר מועבר ופרוקנה ממהרת לנקום בבעלה האכזר. פילומלה, לפי האגדה, הופכת לציפור שיר.

האורגת השנייה היא ארכנה, נערה מפשוטי העם ששמע כישרון האריגה המופלא שלה יצא למרחקים. הנימפות באות לחזות באורגת, שכן לא זו בלבד שהאריגים שהיא טווה מקסימים ביפיים – תענוג גם להביט במלאכת הטווייה שלה, כי "אמנות טהורה היא: פעם תגל לכדור את הצמר הגס בכפיה, פעם מרט תמרטנו מהר – ודומה אז הצמר לערפל האביך – ופעם חוטים תשזרנו".³ מלאכה מופלאה שכזאת יכלה מן הסתם ללמוד רק מפאלאס אתנה, אלת האורגים. אך עבור ארכנה היהירה, עצם הלימוד – אפילו מאֵלה – הוא בבחינת עלבון, והיא מזמנת את פאלאס לתחרות אריגה. פאלאס אתנה מופיעה בדמות אישה זקנה ומפצירה בארכנה לחזור בה מדברי הרהב. ארכנה מסרבת והשתיים פוצחות בתחרות. למרות קנאתה היוקדת, פאלאס אינה מצליחה להטיל דופי באריגתה המרהיבה של ארכנה. יכולותיה יוצאות הדופן של הנערה מבעירות בה את חמתה והיא הופכת את ארכנה לעכביש.

לכאורה, זהו עוד מיתוס שמדגים את חטא היהרה ואת עונשו המר. אולם כמה פרטים מאפשרים לראות שאובידיוס עצמו מעניק למיתוס גם פרשנות אחרת, שבה לצד הרהב מודגשות יכולותיה של בת התמותה. ראשית, הוא מקפיד לתאר בפירוט את מעשי האריגה

2 אובידיוס, מטמורפוזות, עמ' 216–223.

3 שם, עמ' 217.

של כל אחת מהמתחרות, את האופן שבו סיפורי המיתולוגיה לובשים מראה וצבע באמצעות חוטים ורקמה. כך למשל הוא מתאר את שתי האורגות בפעולה: "הן משחילות ארגמן, (הצורים ביורות הכינוהו), עם מערכת גוונים עדינים שתבחין במ בקושי [...] אלף גוונים משונים בתוכה את עינינו ירהיבו, אך מעבר מני צבע אל צבע יתעה את העין: בגבולותם מתמזגים הם ואך בקצה יבדלו".⁴ בהמשך הוא מתאר את המראות שכל אחת מהאורגות משלבת במלאכתה – את אתנה האורגת את דמויותיהם של תריסר אלים, את דמותה שלה עם מגן וחנית, ואת ארכנה האורגת את מעשה אונס אירופה, את לדה והברבור, את דנאה שזאוס בא אליה כמטר זהב. שנית, מאופן התיאור של אובידיוס עולה כי אף שכוחותיהן של שתי המתחרות אינם שקולים, רקמתה של בת התמותה אינה נופלת מזו של האלה ואף עולה עליה. גם העונש שניתן לה מעניין בהקשר זה: היא ממשיכה לנצח במלאכת הטווייה המופלאה שלה.

דייגו ולאסקו

על חזית בגדו של הצייר בציור "לאס מנינאס" מסומן באדום את אביר סנטיאגו, פרס שקיבל דייגו ולאסקו על אמנותו. לפי האגדה, האות – שצורתו צלב אדום – הוא תוספת מאוחרת לציור שצוירה על ידי לא אחר מאשר המלך עצמו, שהחליט להעניק לוולאסקו את התואר הנכסף לאחר שצפה לראשונה ביצירת המופת. רמז לאותו הפרס מופיע, לדברי פרשנים, גם בציור "לאס אילנדראס", הטוות, מהשנים 1655–1660: אובייקט המונח מתחת לפלך, בפיינה השמאלית התחתונה של הציור, מטיל צל בצורת צלב.⁵

4 שם, עמ' 218–219.

5 Stapleford and Potter, *Las Hilanderas*, p. 169



דימוי 1. דייגו ולאסקז, "לאס אילנדראס" (הטווות, או סיפורה של ארכנה), 1655–1660

תחילה נתפס "לאס אילנדראס" כציור ז'אנר המתאר אורחות חיי יומיום בסדנת אריגה, שברקע שלה נראה חדר תצוגת השטיחים הגמורים. אולם הכותרת הנוספת של הציור, "האגדה על ארכנה", מציעה כי הציור מתייחס למיתוס כפי שמתאר אותו אובידיוס. ולאסקז, נאמן לפרשנות של אובידיוס לסיפור המעשה, מצייר בקדמת המרחב את ארכנה לא ברגע המפלה אלא בשיאה של התחרות. בחדר הפנימי שברקע אפשר לראות את השטיח שארגה, שבו מתואר אונס אירופה, לפי ציורו של טיציאן לסיפור. דמותה של ארכנה מצוירת בקדמת השטיח התלוי, ספק כדמות ארוגה בתוכו ספק כדמות ממשית המתעמתת עם פאלאס, המצוידת בבגדי הלוחמת שלה, לאחר שהסירה מעליה את תחפושת הקשישה. אפשר להניח כי ריצודו של הדימוי בין ציור על שטיח ארוג ובין ייצוג של דמות ממשית במרחב הציור משמעו שהדימוי החזותי, לפי ולאסקז, אינו נבדל ממראה מציאות. במילים אחרות, עבור ולאסקז, ועבור אובידיוס לפניו, המיתוס על ארכנה אינו עוסק בחטא היהרה דווקא אלא באמנות עצמה וביכולותיה יוצאות הדופן של האמנית. אך מעבר לכך, ולאסקז

מבצע כמה מהלכים מורכבים נוספים. שני חללים נפתחים האחד לתוך השני בתוך מרחב הציור, ואת הנעשה בהם חושפת לעינינו הנערה משמאל המסיטה וילון.

בחדר הקדמי המתואר בציור מייצרות הדמויות את השטיחים התלויים על קירות החדר האחורי, המשמש רקע לציור. הציור בנוי אפוא כלולאה, שבה הסיבה והתוצאה, המוקדם והמאוחר, פועלים בד בבד. מעבר לכך, גם המייצג-לכאורה והאובייקט המיוצג מצויים באותו המישור ואין ביניהם הבחנה חד-משמעית, כפי שעולה מדמותה של ארכנה שבחדר הפנימי – דמות שהיא בה בעת חלק מהשטיח התלוי על הקיר, כתמונה בתוך תמונה, וגם דמות הניצבת בחדר. תעתועי ייצוג היו כידוע חביבים על ולאסקו, ושיאם בציור "לאס מניאס", שבו מערכת של היטלים, השתקפויות ומבטים מכוננים חלל דמיני.⁶ אך ב"לאס אילנדראס" קורה דבר מה נוסף. אין מדובר עוד בחילופי מבטים מורכבים המכוננים סצנה מצוירת שכוללת את המתבונן בציור ועושה אותו לחלק בלתי נפרד ממנה; חומריות הציור עצמה נוטלת תפקיד מרכזי במתרחש. זהו ציור העשוי מבד פשתן ועליו מצויר כל הליך הייצור של בד כזה, על שלל שלביו: בד ארוג לשטיח, פלך טווייה, גלגול החוטים, שיירי כותנה המתגוללים על הרצפה, יריעות בד גולמי. לעומת "לאס מניאס", שבו חלל הציור, כפי שהראו פרשנים, כולל רק אביזרי ראייה והרָאָה כמו ציורים, חלונות ומראה, "לאס אילנדראס" כולל את חומר הגלם של בד הציור על שלבי הייצור השונים שלו. הציור מופחת לחומר הגולמי ביותר שממנו הוא עשוי, ובה בעת מציג מופע ראווה של ציור מימטי, של מציאות בדויה, והשניים ארוגים זה בזה ללא הפרד.

נקודה זו עולה ביתר שאת בציור אחר של ולאסקו מהשנים 1644–1648, שכותרתו הרשמית היא "דמות נשית" או "סיבילה עם טאבולה ראסה", אך לעיתים נהוג לכנותו גם "ארכנה". בציור נראית דמות נשית הדומה במראה לאורגת שבקדמת "לאס אילנדראס". באורח מפתיע, ולאסקו בוחר לצייר את האורגת המפורסמת לא לציידו של נול

6 בהקשר זה ראו ביברמן, סיפורי בדים, עמ' 234–269; פוק, המילים והדברים, עמ' 19–31.



דימוי 2. דיגו ולאסקז, "דמות נשית (סיבילה עם טאבולה ראסה)",
1648 לערך

או פלך אלא כשהיא אוחות בידה לוח ריק הנראה כבד ציור, שהיא ספק מצביעה עליו ספק תוחבת אצבעה לתוכו. בעוד "לאס מנינאס" הוא ציור של נראויות שכולל בתוכו את המתבונן, המהווה חלק מהמבנה הלולאתי של הציור, "לאס אילנדראס" משמר את אותו מבנה לולאה, אך הפעם לא רק בזכות פני השטח המצוירים אלא גם ובעיקר בזכות החומר שממנו הציור עשוי, החומר שלתוכו ארכנה תוחבת אצבע. כעת הלולאה אינה כוללת רק את המתבונן שרשום בציור, אלא הציור עצמו, כאובייקט ממשי, הוא חלק בלתי נפרד ממה שמצויר בו.

מיכל נאמן

בציור "לאס אילנדראס" ולאסקו מתייחס לציור באמצעות אריגה – הוא מתאר את פעולת האריגה כדי לאפיין את הציור. בעבודותיה של מיכל נאמן מסוף שנות השמונים מתחיל להופיע אריג משבצות. האריג המשובץ משמש אותה מאוחר יותר כנקודת מוצא לסדרות ציורי המסקינג-טייפ, ועל המשבצות הצבעוניות נמתחים פסי הדבקה בצורת מלבן ההולך וקטן ככל שמעשה הציור מתקדם אל סופו. בשני המקרים, גם אצל ולאסקו וגם אצל נאמן, מתקיימת תמסורת בין הציור ובין הבד הארוג: ולאסקו מצייר אריגה, נאמן אורגת ציור.



דימוי 3. מיכל
נאמן, "The Scot
& the Money
1987, (Schmutz)"

ציורי המסקינג-טייפ של נאמן עשויים ברובם משתי יחידות, שני מלבנים האחד מעל השני. כל מלבן הוא מעין פירמידת מסקינג-טייפ המכסה על גריד משבצות שמצויר ומכוסה שוב ושוב. בתקופה מסוימת בתחילת שנות האלפיים מופיעות בציוריה של נאמן מדבקות ברקוד. בעבר היא ציינה שהמדבקות נלקחו ממגבים ששימשו אותה לניגוב הנזילות והטפטופים מפני השטח המצוירים, עדות למהלך. לדבריה, מדובר בקיר ובחלון ובסגירת החלון. כלומר, בזמן הציור מסגרות המסקינג-טייפ מסמנות מלבן שהולך ומצטמצם עד לסגירתו המוחלטת. פעולת הניגוב מנקה כביכול את החלון וגם אוטמת אותו, אך סגירת החלון היא גם זו שמאפשרת לצבע לנבוע מתוכו. הציור משתמש במטפורה האלברטיאנית השגורה של "חלון לעבר מציאות בדויה" על מנת לשבש אותה לחלוטין, שכן על פני החלון הציורי מכסים פסי הדבק, והצבע ניגר מביניהם.

מדבקות הברקוד חושפות אפוא משהו מאופן ייצורו של הציור אך גם מצביעות על המבנה המורכב שלו, מבנה המאפיין את עבודותיה של נאמן לאורך השנים, גם קודם לעבודות המסקינג-טייפ. המבנה הזה מומחש היטב בדבריה של נאמן עצמה, העולים משני טקסטים שכתבה על עבודותיה – האחד פורסם בגיליון סטודיו בשנת 1993, והאחר ליווה תערוכה בשנת 2010 בגלריה גורדון:

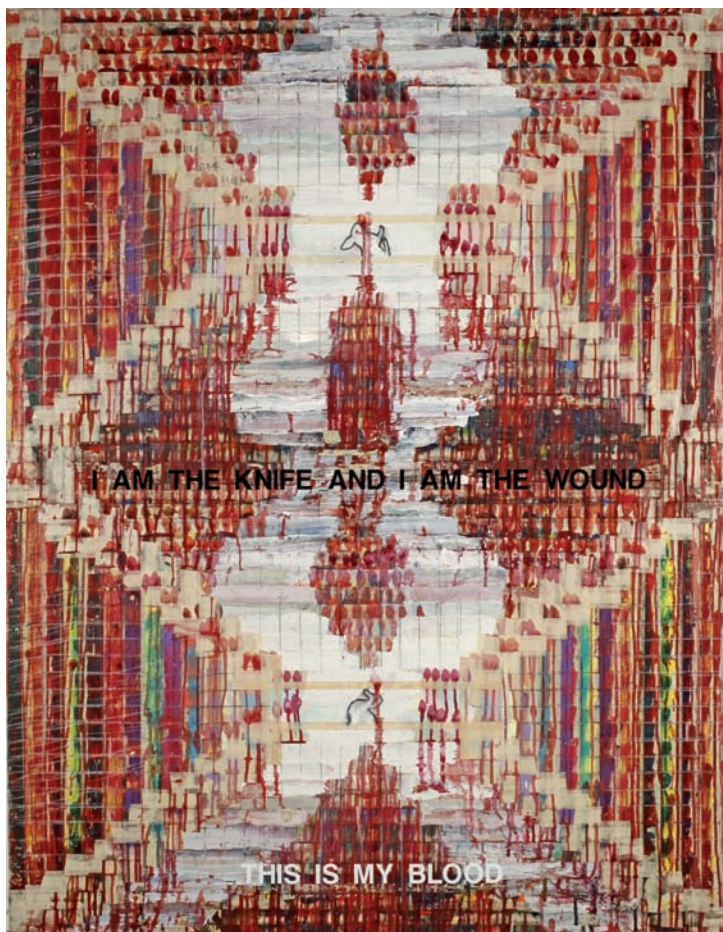
כך נוצר בכל עבודה קפל, מבחוץ פנימה ומבפנים החוצה. הכפיל הופך לקפל, שנוצר בכל עבודה המגלה את מסגרתה במקום שבו התוכן שלה "בורח" החוצה כדי לחזור בעבודה אחרת. מה שנראה, אם כן, כתוכן של עבודה, כפנים שלה, הוא בו-בזמן מה שמונע בעדה מלהיסגר, שבונה אותה כחוץ, שבדרכו מתקפל פנימה.⁷

[...] משהו בציורי המסקינג-טייפ הוא בעל לוגיקה דומה: הלוגיקה של החוץ כמסתיר פנים, פרצוף שמסתיר את הפנימי, קדימה שיש לו תמיד צד אחורי. הפיגום של המסקינג-טייפ הוא מסך, קיר שמכסה על ציור שקבור מבפנים ומנסה לפרוץ החוצה בכתמים ובזליגות, ב"דימום פנימי". [...] הרקע הפך חוץ שהוא גם קרע שחושף הבלחות של ציור טמון, קבור בעודו חי, כמו החיות של מומיה.⁸

7 נאמן, גזרות גורל, עמ' 35–37.

8 הדברים מצוטטים מתוך טקסט מלווה של מיכל נאמן לתערוכה שלה שהוצגה בגלריה גורדון בתל אביב בשנת 2010.

זהו מבנה שטורף יחסי פנים וחוץ שגורים. עם זאת, אין זה מבנה מוכר של טבעת מוביוס, שבו הפנים הוא גם החוץ ולהפך, שכן אף שהפנים והחוץ מתחלפים זה בזה, הציור שומר על פנים ש"זולג החוצה" ועל קיר ש"מכסה על ציור". כך למשל עולה מתוך ציורה של נאמן משנת 2008. "I am the Knife and I am the Wound".



דימוי 4. מיכל נאמן, "I am the Knife and I am the Wound", 2008

מעבר לערעור על ארגון המרחב, שנאמן מתארת בדבריה, המבנה הזה גם חושף את אופני הייצור של הציור ומצביע עליהם, ובכך הוא הופך את סדרי הזמן שאפשר לייחס לו, את יחסי הסיבה והתוצאה שעולים ממנו, כמו במקרה של הציור המסוים הזה – ההיות הבר-זמנית והבלתי אפשרית של הסכין והפצע גם יחד. יתרה מזו, זהו ציור שהחומר שלו מהווה את מהותו בכל מובן אפשרי: הצבע השותת מבין חרכי רצועות הדבק, פסי הדבק שמדמים רטיות, ההדבקה כפעולה הפוכה לחיתוך הסכין. הטקסטים והדימויים מאפשרים להעניק משמעות לציור, לקלף שכבות של מובן בניסיון למצוא סיבה ופשר. אך מעבר לפיתויים הפרשניים שהציור מציב ומעבר למובנים ששבים וגולשים מתוכו, חומריות הציור נוכחת במלוא הדרה ומצהירה על דרכי התהוותו של הציור, על כך שמתחת לשלל הדימויים האפשריים, ההקשרים והאלוזיות יש משהו שאינו מפסיק לנבוע ולפעפע.

ז'אק לאקאן

ארבע פעמים במהלך הוראתו מתייחס לאקאן באופן משמעותי לציור: בסמינר השמיני בשנת 1961, בסמינר האחד-עשר בשנת 1964, בסמינר השלושה-עשר בשנת 1966, ובטקסט האחרון שפרסם בחייו, שהופיע בשנת 1978 בקטלוג תערוכה בתגובה לציוריו של הצייר הצרפתי פרנסואה רואן. ההבדלים בין התייחסויות אלו נובעים מהאופנים השונים שבהם תופס לאקאן את מושג הממשי. בהוראתו המוקדמת הממשי הוא תוצר של הסדר הסמלי, של השפה, והוא בבחינת מה שחומק מייצוג וניסוח; ואילו בהוראתו המאוחרת לאקאן מציג תפיסה של לא-מודע ממשי, גוש אטום שממנו השפה חוצבת רסיסים, וכך מתאפשרים דיבור ושיח.⁹

זוהי עמדה שונה בתכלית מההתייחסויות המוקדמות של לאקאן ליחס שבין ציור לסדר הממשי. בסמינר האחד-עשר הוא מנסח בהקשר זה את מושג המבט וגורס כי המבט הוא משהו שנוכח בציור ועם זאת אינו מיוצג בו, מה שאינו ניתן לגילום או לציור אך עולה דרך החמיקה

שלו בין שלבים שונים של ייצוג. המבט עולה מתוך הציור כחסר או כהיעדר. שנתיים מאוחר יותר, בסמינר השלושה-עשר, לאקאן מתייחס לממשי בציור דרך הכיסוי שלו, ייצוג של אובייקט המהווה נציג של ייצוג לא-מודע שאל חקרו וסיבתו אי-אפשר לרדת. הדוגמה הפרדיגמטית לאובייקט כיסוי שכזה היא דמותה של האינפנטה מרגריטה בציור "לאס מנינאס", שלאקאן מקדיש לו כארבעה שיעורים באותו סמינר.

עבור לאקאן המוקדם, הציור – ובעיקר הציור הפיגורטיבי – הוא אתר מובהק של הסדר הדמיוני, חגיגה של ייצוגים שהמתבונן צופה בהם לכאורה מבחוץ, על אף היותו רשום בהכרח בסצנה המיוצגת, מעצם הבחירה שלו להשתקע בהתבוננות בה. כך, למרות האשליה של היותו מתבונן אובייקטיבי ולא מעורב, המתבונן בציור שזור בהכרח בתוכו, לכוד בין קוריו. ובעודו משוקע בהיבט הייצוגי של הציור, נוכח בציור משהו נוסף שאינו מיוצג.

בהגותו המאוחרת לאקאן אינו מתייחס כמעט לציור אלא לספרות, בעיקר לכתבתו של ג'יימס ג'ויס. אבל הוא שב אל הציור, כאמור, במאמרו האחרון. במאמר קצר ומוזר זה, השזור שרטוטים סבוכים, לאקאן מציע לרואן לא לצייר פסים דו-ממדיים אלא לארוג צמות תלת-ממדיות המחוברות ביניהן בקשרים בורומאיים מורכבים כך שהחוליות בצמה אינן מתחברות בחיבור טורי, אלא כך שאם אחת ניתקת – נפרם כל המבנה. בציורי הפסים של רואן (ראו דימוי 5 בפרק הבא) אין חורים בין הרצועות. שזירה שלהן לצמות תיצור חורים ותייצר מבנה תלת-ממדי, שאינו מיוצג בציור אלא הוא הציור עצמו. זוהי כאמור ההתייחסות המשמעותית האחרונה של לאקאן לציור, והיא כתובה ברוח תפיסותיו המאוחרות, שמהן אפשר להסיק כי הציור מתקיים לא רק ברמה הייצוגית ולא רק כנוכחות של חסר, אלא גם ובעיקר כאתר חומרי – חומר שאינו מייצג דבר אחר; חומר אטום שממנו הדימוי חוצב משמעות וכך מעניק לו מובן.

הוראתו של לאקאן נמשכת על פני שלושה עשורים כמעט. זוהי הוראה דינמית, שאינה עשויה בהכרח מקשה אחת מהודקת ויציבה אלא היא גוף ידע שמתפתח ומשתנה. לצד תפיסות שונות יציבות לאורך השנים יש מושגים שמאופיינים אחרת בתקופות הוראה

שוונות. כמו פרויד לפניו, גם ללאקאן יש עניין מהותי באמנויות ובציור בפרט. הוא פונה לעבודות אמנות ספציפיות כדי להבהיר מושגים פסיכואנליטיים – למשל לציורו של זורברן "לוסיה הקדושה", שלאקאן מתייחס אליו בסמינר שלו על המועקה כדי להסביר את המושג "אובייקט נתיק", או לפסלו של ברניני "תרזה הקדושה", המשמש את לאקאן כדי להמשיג את ההתענגות הנשית. אך מעבר לכך, לאקאן מתייחס לא מעט גם להיבטים התיאורטיים של הציור, אף שמוקד העניין שלו מצוי במקום אחר. הוא שואל בין היתר מהי תמונה, מה הפונקציה של הייצוג הפרספקטיבי, או על מה ממסך הדימוי הנראה. כמו הוגים מתחומי תרבות אחרים, שמצאו עניין רב בכתיבה ובסמינרים של לאקאן עוד בחייו, גם תיאורטיקנים של אמנות מרבים להתייחס להוראתו ולהתבסס עליה בבקשם לנתח סוגיות שונות. האל פוסטר מתייחס למושג הממשי של לאקאן בספר שלו העוסק בנושא,¹⁰ רוזלינד קראוס ממשיגה את מדיום הווידיאו בראשית דרכו דרך הסיטואציה האנליטית הלאקאניאנית,¹¹ נורמן ברייסון משתמש בהתייחסות של לאקאן להטעיות העין ולמושג המבט שלו.¹² התייחסויות אלו, ועוד רבות אחרות שקצרה היריעה מלפרטן כאן, נוגעות להוראה המוקדמת של לאקאן, ובמיוחד למאמרו המכונן על שלב המראה¹³ ולסמינר האחד-עשר, שבו הוא מקדיש ארבעה פרקים לשאלת המבט בכלל וליחסו לציור בפרט.¹⁴ אך אף ששיח האמנות מרבה לעשות שימוש בתובנות העולות מתוך ההוראה של לאקאן עד אמצע שנות השישים, הוראתו המאוחרת מוכרת פחות בהקשר זה. בהוראה זו מוצגות לראשונה חלק מתפיסותיו הרדיקליות יחסית, ולפחות בחלקן יש משמעות רבה למעשה האמנות ולעמדת האמן שמאחוריה. הוראתו המאוחרת של לאקאן ויחסה לאמנות היא שעומדת במוקד ספר זה ונמתחת לאורכו כחוט השתי.

Foster, The Real 10

קראוס, וידיאו. 11

Bryson, The Overlooked; Bryson, Vision 12

לאקאן, שלב המראה, עמ' 87–94. 13

Lacan, Seminar XI 14

החוט הנוסף, הערב, שספר זה אורג לתוך המחשבה הפסיכואנליטית ביחסה לאמנות, הוא חוט ממין ואופי אחר – שיח האמנות שעוסק במופעים ספציפיים של עבודות אמנות. כפי שציינתי בתחילת הדברים, זהו מהלך שמביא בחשבון את ההטרואגניות של רכיביו. אין הכוונה לא למודל פרשני מאחד ולא ליישומו של תחום אחד בתחום אחר, אלא להצבה של שתי צורות מחשבה ופעולה הנוכחות בתרבות זו לצד זו. בחרתי להתמקד בעיקר באמנות ישראלית, משום שזו מזמנת עבורי מפגש בלתי אמצעי עם האמנים, שיחות ארוכות עימם וביקורים בסטודיו. למהלך זה אין הכרח הנובע מתוך התיאוריה עצמה, וגם הבחירה באמנים המסוימים נעשתה משיקולים סובייקטיביים שנובעים לחלוטין מטעמי שלי ומהחלטתי לבחון אמנים הפועלים כיום בישראל. אמנם מקובל להצדיק ולנמק בחירות מעין אלו באורח אובייקטיבי לכאורה, לפחות כאשר עוסקים בשיח אקדמי, אולם ההימנעות מהצדקה כזאת תואמת לחלוטין את הנחת היסוד שתעלה שוב ושוב לאורך הספר – ההנחה כי מעשה האמנות והכתיבה על אודותיו הם מהלכים סובייקטיביים, יחידאיים וחד-פעמיים של סובייקט יוצר. מסיבה זו אין בכוונתי לייחס לאמנותם של האמנים שבחרתי מכנה משותף כלשהו שבגיננו עבודותיהם מבקשות קריאה לאקאניאנית דווקא. עם זאת, אוכל לומר שכל האמנים שנבחרו מיטיבים להציב את עמדתם הסובייקטיבית באופן מובהק שאין לטעות בו, להבנתי, ועמדות שונות אלו – כל אחת בדרכה – אפשרו לי נתיב גישה נוח למחשבה הלאקאניאנית. ההפניות לכתביו של לאקאן לאורך הספר הן אל תרגומיו לעברית ולאנגלית, להוציא הציטוטים הישירים, שמובאים מהמקור הצרפתי.

הספר מתחיל מהסוף, מהטקסט החותם את הכתיבה של לאקאן על אמנות. הפרק הראשון עוסק בטקסט המאוחר והמזוז שכתב לתערוכתו של רואן, שבו הוא מתבונן בציור מנקודת מבטה של תורת הקשרים העומדת במרכז הסמינרים האחרונים שלו. מפגש זה שבין רואן ללאקאן מציג עוד זווית על היחס שבין הפסיכואנליזה לאמנות, וניכר בו העניין הקונקרטי של הפסיכואנליטיקאי בעבודתו של הצייר. ההתייחסות של לאקאן לרואן אף מעוררת אותנו לדמיון מפגש היפותטי בין לאקאן לציורי המסקינג-טייפ של מיכל נאמן, שהם חוליה חשובה בספר זה.

מאקורד סיום זה אני שבה לנקודת ההתחלה. כפי שלאקאן עצמו ציין לא פעם, המהלך שלו בכללותו הוא קריאה מחודשת בכתביו של פרויד. מהלך זה תקף גם לגבי תפיסותיו בנוגע לאמנות. בפרק השני אני מתבוננת ביחסו של פרויד למעשה האמנות, כפי שהוא עולה מתוך חיבוריו הישירים על אמנות ואמנים ומתוך ביקורת של היסטוריונים ותיאורטיקנים של אמנות על כתיבתו של פרויד. בהמשך אני מראה כי דווקא המשגותיו של פרויד שאינן נוגעות ישירות לאמנות, כמו למשל ההתייחסות להיבט הדחפי של הראייה, הן המתגלות כרלוונטיות יותר לשיח האמנות היום, והן גם אלו שבאמצעותן לאקאן מבסס את מחשבותיו על מעשה האמנות.

הפרק השלישי עוסק בתפיסת הציור בהוראה המוקדמת של לאקאן, ובעיקר בסמינר השמיני, שנושאו העברה (transference) – בפרקים שבהם לאקאן דן בציורו של ג'אקופו זוקי משנת 1589 "אמור ופסיכה". מאחר שבתפיסות האמנות של לאקאן מאמצע שנות השישים דנתי בהרחבה בעבר,¹⁵ וכפי שציינתי אלו מופיעות בכתבים רבים על אמנות בעשורים האחרונים, אני משתהה עליהן בקצרה בלבד.

לאחר פרקי מבוא אלו אני עוברת לדון בהוראתו המאוחרת של לאקאן וביחסה לאמנות, ומציבה לצידה עבודות אמנות של אמנים ישראלים הפעילים כיום. הפרקים הבאים מציגים קריאה בשלוש תפיסות או מושגי יסוד לאקאניאניים הלקוחים מהסמינרים המאוחרים שלו, מאמצע שנות השבעים: טופולוגיה ותורת הקשרים ביישומם הלאקאניאני, לא-מודע ממשי, וסנטום. כל מושג נדון תחילה ביחס לתקדים הפרוידיאני שלו ואחר כך במקומו בהוראה של לאקאן. לצד כל מושג אני מציבה גוף עבודות של אחד מתוך שלושה אמנים ישראלים הפועלים כיום – דוד גינתון, יהושע בורקובסקי ומיכל נאמן. את הדיון במושג הסנטום מקדים דיון במושג הסימפטום, שאני מציעה לחשוב דרכו על עבודותיה של שחר יהלום. מושגי היסוד האלה משמעותיים למחשבה פורייה על אמנות בכלל. יתרה מזו, הם מאפשרים להציע קריאה שתואמת את מופיעיה של האמנות העכשווית ומניחים בסיס לקריאות שאינן נסמכות על פרשנות במובן הצר של המילה. לצד